

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA - PPGHIS

**O MST EM CENA: IMAGENS E SUBJETIDADES DOS SEM TERRA  
NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO (1987/2008)**

ANNA MARIA DIAS VREESWIJK

BRASÍLIA

2013

ANNA MARIA DIAS VREESWIJK

**O MST em cena:**

**Imagens e Subjetividades dos Sem Terra no documentário brasileiro (1987/2008)**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UNB) como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em história.

Área de concentração: História Cultural.

Linha de pesquisa: Identidade, tradições e processos.

Orientadora: Professora Dra. Cléria Botelho da Costa.

Brasília

2013

O MST em cena:  
Imagens e subjetividades dos Sem Terra no documentário brasileiro (1987/2008)

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS), nível doutorado, do Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília (UnB). Aprovada em 12 de abril de 2013.

BANCA EXAMINADORA

Presidente:

---

Prof. Dr. Cléria Botelho da Costa  
Universidade de Brasília (DF)

Examinadores:

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro Araújo  
Universidade Presbiteriana Mackenzie (SP)

---

Prof. Dr. Lúcia Helena Cavasin Zabotto Pulino  
Universidade de Brasília (DF)

---

Prof. Dr. Nancy Aléssio Magalhães  
Universidade de Brasília (DF)

---

Prof. Dr. Eloísa Pereira Barroso  
Universidade de Brasília (DF)

---

Prof. Dr. Luis Antônio Pasquetti  
Universidade de Brasília (DF)

*Novamente, ao meu irmão Fernando. Saudade...*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, professora Cléria, por sua disponibilidade e por sua confiança em meu trabalho, bem como pela orientação sempre atenta e apurada. Ao longo desses últimos anos diversas vezes acabei me afastando do meu doutoramento, por motivos pessoais e profissionais. Se hoje eu consigo completar essa importante etapa de minha trajetória, sem dúvida devo isso à compreensão e à generosidade de minha orientadora.

Agradeço, acima de tudo, à minha mãe, Cleire, e ao meu pai, Theodorus. Por meio de seus exemplos de vida, aprendi a valorizar os estudos, o trabalho e a ética, e a buscar minha autonomia. Sou grata pelo amor incondicional com que me criaram e me educaram. Agradeço também aos meus queridos irmãos: ao Adriano, sou grata pelo apoio e afeto que sempre me deu nos momentos que precisei, ao Beto, além do afeto de sempre, sou grata também pelas várias caronas que tornaram minhas idas à Brasília mais prazerosas.

Gostaria de agradecer aos professores que participaram da banca de qualificação do meu trabalho, professor Luis Antônio Pasquetti e professora Eloísa Pereira Barroso, pelas importantes considerações sobre minha pesquisa. De fato, minha tese ganhou novo e decisivo impulso após a realização da qualificação. Agradeço igualmente aos professores do departamento que ministraram as disciplinas as quais tive a oportunidade de cursar: Nancy Alessio Magalhães, José Walter Nunes, Jaime de Almeida, Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello, Márcia de Melo Martins Kuyumjian, Diva do Couto Gontijo Muniz e Vanessa Maria Brasil. Todas essas disciplinas cursadas no programa de pós-graduação influenciaram minha pesquisa, trazendo leituras e questões relevantes para a minha escrita, e certamente contribuíram para a minha formação como historiadora.

Agradeço à Maria José, diretora do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação (Cepae/UFG), pela colaboração decisiva que concedeu à minha solicitação de afastamento do trabalho. Sem o referido afastamento, que pude usufruir no último ano de doutoramento, provavelmente eu não teria tido as condições necessárias para concluir minha tese. E também agradeço aos queridos colegas de Cepae/UFG, Giovanna, Rita e Allysson,

que, além do incentivo para que eu pudesse me dedicar ao doutorado, foram os que de fato “seguraram as pontas” no trabalho durante a maior parte de meu afastamento.

Agradeço à minha madrinha, tia Carmen, e à tia Lena, que tanto se orgulham de meus êxitos. A elas, sou grata por todo incentivo e carinho. Agradeço também à tia Edizilda, pela hospitalidade e alegria com que me acolheu em Brasília.

Agradeço ao amigo Ademir, pela leitura preciosa do meu trabalho. Agradeço às minhas queridas amigas Luciana, Eunice, Júlia e Cláudia, com quem compartilho os contentamentos e os sofrimentos decorrentes da escolha pelos estudos e pela licenciatura. Agradeço também aos amigos Enéias e Jônia, pelos quais tenho tanto carinho e identificação.

E, finalmente, ao Paulo, meu companheiro e grande amor. Agradeço por toda felicidade que você me proporciona e que torna qualquer desafio mais fácil de ser superado. As minhas conquistas e as suas conquistas são, na verdade, as nossas conquistas.

## RESUMO

Este trabalho analisa a construção dos Sem Terra e do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) como sujeitos históricos nos filmes e vídeos documentários brasileiros (1987/2008). Investigo os discursos, as apropriações conceituais, as experiências históricas, as práticas e as formas de sociabilidade e as estratégias de luta dos Sem Terra focalizados pelos documentários, analisando como as narrativas audiovisuais representam essas subjetividades. Examinando os mecanismos de construção das narrativas audiovisuais, compreendo como os documentários operaram formas de relacionar o saber e o visível acerca dos Sem Terra. Além disso, contrapondo documentários produzidos pelo próprio MST, por meio de seu Setor de Comunicação, com documentários produzidos por cineastas que tomaram os Sem Terra e o Movimento como objetos de seus filmes e vídeos, distingo diferentes modos de representação e distintos modos de agenciamento dos sujeitos objetivados pelas lentes, entendendo cada modo como resultado de seu respectivo contexto de produção e de seus respectivos diálogos com os referenciais culturais. Assim, utilizo o conceito de subjetivação em seu sentido duplo: a apropriação de discursos e práticas pelos grupos em seu processo de se constituírem como sujeitos sociais e a constituição de redes de visibilidades que lhe confere protagonismo, os instituindo como sujeito histórico.

**Palavras-chave:** Subjetivação, Sem Terra, Documentário.

## **ABSTRACT**

This thesis analyses the construction of the Landless People and the Landless Workers' Movement as historical subject in Brazilian documentary films and videos (1987/2008). I analyse discourses, concepts, historical experiences, socialization practices and fight strategies of the Landless People focused on these documentaries and explain how the audio-visual narratives represent the forms of subjectivities. Investigating mechanisms and the structure of the narratives, I explain how documentaries associate knowledge and image about Landless People. I also analyse different kinds of representation by comparing documentaries produced by MST with others documentaries produced by documentary directors. Therefore, I use the conception of subjectification in its double meaning: discourses and practices through which human groups turn themselves into social subjects and the production of a visibility that made them into historical subject.

**Keywords:** Subjectification, Landless Workers, Documentary.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	51
Figura 2: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	51
Figura 3: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	58
Figura 4: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	58
Figura 5: Fotograma de <i>O sonho de Rose: 10 anos depois</i> .....	62
Figura 6: Fotograma de <i>O sonho de Rose: 10 anos depois</i> .....	62
Figura 7: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	66
Figura 8: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	66
Figura 9: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	66
Figura 10: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	66
Figura 11: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	67
Figura 12: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	67
Figura 13: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	70
Figura 14: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	70
Figura 15: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	74
Figura 16: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	74
Figura 17: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	74
Figura 18: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	74
Figura 19: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	75
Figura 20: Fotograma de <i>Terra para Rose</i> .....	75
Figura 21: Fotograma de <i>O sonho de Rose: 10 anos depois</i> .....	81
Figura 22: Fotograma de <i>O sonho de Rose: 10 anos depois</i> .....	81
Figura 23: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	113
Figura 24: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	113
Figura 25: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	115
Figura 26: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	115
Figura 27: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	119
Figura 28: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	119
Figura 29: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	121

Figura 30: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	121
Figura 31: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	129
Figura 32: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	129
Figura 33: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	129
Figura 34: Fotograma de <i>4º Congresso Nacional do MST</i> .....	129
Figura 35: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	130
Figura 36: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	130
Figura 37: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	130
Figura 38: Fotograma de <i>Maioria Absoluta</i> .....	131
Figura 39: Fotograma de <i>Maioria Absoluta</i> .....	131
Figura 40: Fotograma de <i>Maioria Absoluta</i> .....	131
Figura 41: Fotograma de <i>Maioria Absoluta</i> .....	131
Figura 42: Fotograma de <i>Assentamento Milton Santos</i> .....	135
Figura 43: Fotograma de <i>Assentamento Milton Santos</i> .....	135
Figura 44: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	144
Figura 45: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	144
Figura 46: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	144
Figura 47: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	144
Figura 48: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	170
Figura 49: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	170
Figura 50: Fotografia publicada na <i>Revista Veja</i> .....	174
Figura 51: Fotografia publicada na <i>Revista Veja</i> .....	175
Figura 52: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	179
Figura 53: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	179
Figura 54: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	180
Figura 55: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	180
Figura 56: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	180
Figura 57: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	180
Figura 58: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	184
Figura 59: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	184
Figura 60: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	187
Figura 61: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	187
Figura 62: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	188
Figura 63: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	188

Figura 64: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	188
Figura 65: Fotograma de <i>Raiz Forte</i> .....	188
Figura 66: Fotografia de Sebastião Salgado.....	190
Figura 67: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	194
Figura 68: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	194
Figura 69: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	194
Figura 70: Fotograma de <i>Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST</i> .....	194
Figura 71: Fotograma de <i>MST e a maior marcha do Brasil</i> .....	203
Figura 72: Fotograma de <i>MST e a maior marcha do Brasil</i> .....	203
Figura 73: Fotograma de <i>MST e a maior marcha do Brasil</i> .....	203
Figura 74: Fotograma de <i>MST e a maior marcha do Brasil</i> .....	204
Figura 75: Fotograma de <i>MST e a maior marcha do Brasil</i> .....	204

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEBs: Comunidades Eclesiais de Base

CNBB: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil

CONCLAT: Conferência Nacional da Classe Trabalhadora

CONTAG: Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura

COOPTAR: Cooperativa de Produção Agropecuária Cascata

CPC: Centro Popular de Cultura da UNE

CPT: Comissão Pastoral da Terra

ENEJA: Encontro Nacional de Educadores de Jovens e Adultos da Reforma Agrária

FUNAI: Fundação Nacional do Índio

IBAD: Instituto Brasileiro de Ação Democrática

INCRA: Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

IPES: Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais

ISEB: Instituto Superior de Estudos Brasileiros

JST: Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

MST: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra

OAB: Ordem dos Advogados do Brasil

ONGs: Organizações Não Governamentais

Polamazônia: Programa de Pólos Agropecuários e Agrominerais da Amazônia

Proterra: Programa de Redistribuição de Terras e de Estímulo à Agroindústria do Norte e do Nordeste

Provale: Programa Especial para o Vale do São Francisco

PT: Partido dos Trabalhadores

STF: Supremo Tribunal Federal

UNE: União Nacional dos Estudantes

UDR: União Democrática Ruralista

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>OS SEM-TERRA COMO SUJEITO HISTÓRICO EM <i>TERRA PARA ROSE E O SONHO DE ROSE</i>.....</b>	<b>29</b>
1.1. A OCUPAÇÃO E A PRODUÇÃO DE SEUS MONUMENTOS.....	32
1.1.1. A ocupação da Fazenda Annoni.....	32
1.1.2. A construção da origem: o documentário como monumento.....	37
1.2. A VOZ NARRADORA.....	48
1.2.1 Imagem, narração e saber.....	49
1.2.2 A subjetividade do documentário.....	55
1.3. O SUJEITO DA FALA: A FABRICAÇÃO DOS OPOSITORES.....	57
1.3.1. A oposição entre os sem-terra e o proprietário.....	57
1.3.2. A divergência entre os sem-terra.....	61
1.4. O SUJEITO DO CONFLITO: AS PRÁTICAS DE LUTA DOS ACAMPADOS.....	65
1.4.1. As romarias da terra.....	65
1.4.2. O confronto com a polícia e a imagem da violência.....	73
1.5. O DOCUMENTÁRIO E SEUS DESDOBRAMENTOS.....	80
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>A IMAGEM DE SI: OS SEM-TERRA NOS DOCUMENTÁRIOS DO MST.....</b>	<b>86</b>
2.1. A FORMAÇÃO DO MST E A COMUNICAÇÃO NO MOVIMENTO.....	87
2.1.1. A formação do MST.....	87

2.1.2. Organização e comunicação no MST.....	97
2.2. IMAGENS-CONCEITOS NOS VÍDEOSDOCUMENTÁRIOS.....	106
2.2.1. A concepção de história do Movimento: a expectativa do futuro.....	108
2.2.2. A mística no MST e o agenciamento do passado.....	115
2.2.3. O uso da categoria povo.....	121
2.2.4. A significação da terra.....	133
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>A ALTERIDADE EM CENA: DOCUMENTÁRIOS SOBRE OS SEM TERRA.....</b>	<b>148</b>
3.1. HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO.....	149
3.1.1. Narrativa, ficção e realidade.....	149
3.1.2. Documentários: modos de representação.....	154
3.1.3 Filmar o outro.....	161
3.2. A CONSTRUÇÃO DO PERTENCIMENTO.....	169
3.3. MOVIMENTO DE MASSA E A IMAGEM DA COLETIVIDADE.....	183
3.3.1. A imagem da ocupação.....	187
3.3.2. O MST em movimento: a imagem das marchas.....	193
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>206</b>
<b>CORPUS.....</b>	<b>213</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>216</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>231</b>

## INTRODUÇÃO

No Brasil, durante a ditadura militar (1964/1985), houve um intenso processo de concentração fundiária, devido à acentuação de latifúndios agropecuários, sob a ótica de um projeto de modernização do campo. A rarefação das terras cultiváveis em determinadas regiões e a concorrência estimulada pela produção capitalista resultaram na multiplicação de trabalhadores agrícolas desapropriados. A alternativa concedida pelo estado a esses trabalhadores seria migrar para as cidades ou para as áreas de colonização promovidas pela ditadura (CAUME, 2006).

Os Sem Terra são a parcela dos trabalhadores rurais que, expropriados de suas terras ou submetidos a um processo de empobrecimento de suas condições sociais, adotaram a estratégia da mobilização social na tentativa de conquistar a terra. Essa alternativa fugia, até então, à lógica de gestão dos trabalhadores rurais do estado ditatorial, que possibilitava ao desapropriado apenas a migração para o seu reajustamento à ordem social de acordo com a conveniência do modelo de modernização agrícola e que não lhe atribuía a capacidade de questionar nem de rejeitar esse modelo de modernização. Assim, através da luta em torno dessa desapropriação, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, se constituiu um novo sujeito social e político no cenário brasileiro, os Sem Terra, que fundam o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).<sup>1</sup>

O presente trabalho analisa um elemento específico do processo de subjetivação dos Sem Terra: a fabricação da visibilidade dos Sem Terra e do MST como sujeito histórico no documentário brasileiro (1987/2008). Como fonte de pesquisa, este trabalho analisa um conjunto de sete documentários produzidos tanto por cineastas quanto pelo próprio MST: *Terra para Rose* (1987) e *O sonho de Rose: 10 anos depois* (1997), dirigidos por Tetê Moraes, *A luz de um vaga-lume: Assentamento Milton Santos* (2008), produzido por André Aly e Cíntia Lins, *Raiz Forte* (2000), dirigido por Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça,

---

<sup>1</sup> É importante ressaltar que o MST não é o único movimento social de Sem Terra no Brasil e, desse modo, não há necessariamente uma identificação entre o nome Sem Terra e a militância no Movimento. No entanto, o presente trabalho, por focar a imagem e as subjetividades dos Sem Terra engendradas pelo MST e por cineastas que se debruçaram sobre este Movimento, acaba por associar o nome Sem Terra com a militância no MST.

*MST e a maior marcha do Brasil* (2007), dirigido por Gibby Zobel, *4º Congresso Nacional do MST* (2000) e *Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST* (2007), produzidos pelo Setor de Comunicação do MST.

Ao utilizar como critério de seleção de fonte documental o termo documentário, preciso reconhecer que o conceito é carregado de conteúdos díspares, movimentos estéticos, autores, etc., mas entendo que apresenta um eixo comum definidor que o distingue das demais produções do cinema e do vídeo: documentário é uma narrativa fílmica, ou seja, uma narrativa composta por imagens audiovisuais, que pretende fornecer asserções sobre o mundo histórico. Por mais que seja intrínseca à construção do documentário uma função diegética, isto é, a função criadora e instituidora presente desde a tomada da filmagem até a montagem final, o documentário consegue estabelecer essa enunciação verídica na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como uma asseveração sobre a realidade. (RAMOS, 2008, p. 22)

O objetivo principal desta pesquisa consiste em compreender como ocorre a ocularização pelas lentes dos referidos documentários de determinado conjunto de práticas e de discursos pelos quais os Sem Terra se constituem sujeito histórico: as formas de socialização e de organização, as estratégias de luta, o sentimento de pertencimento, a significação da terra, etc. A pesquisa busca compreender como tais práticas e discursos são representados nos videodocumentários, analisando como as narrativas fílmicas operam as relações entre o saber e o audiovisual e considerando, além desses elementos constitutivos, os contextos de produção e de circulação dos documentários.

A relação entre o MST e sua visualidade despertou meu interesse desde a realização de minha dissertação de mestrado, na qual analisei a construção da imagem fotográfica dos Sem Terra, no interior do Movimento, publicada e divulgada pelo *Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (JST)*. Desse modo, na escrita da tese de doutorado, dou continuidade ao meu estudo sobre o MST e a produção de sua visibilidade. No entanto, não mais investigando a imagem somente no interior do Movimento, mas também um conjunto de discursos visuais exteriores ao MST e que, ao tomar os Sem Terra como objeto, o instituem como sujeito histórico.

O estudo da imagem fotográfica durante minha pesquisa de mestrado também despertou o desejo de desdobrar os conceitos de imagem e visibilidade, levando-me a tomar o audiovisual como fonte de pesquisa no meu doutorado. Por isso, passei a pesquisar filmes e videodocumentários que abordam os Sem Terra, o MST e a questão agrária no Brasil. Assim,



essa pesquisa problematiza como os Sem Terra foram instituídos como sujeito histórico a partir do discurso audiovisual do documentário brasileiro, tendo como fonte de pesquisa filmes e vídeos produzidos tanto pelo próprio MST quanto por cineastas que se dispuseram a filmar os Sem Terra.

O MST tornou-se a principal forma de organização social de luta pela reforma agrária em quase todo o Brasil. O Movimento tem atuado nas mais diversas regiões do país, intensificando os conflitos fundiários e destacando a questão da reforma agrária no cenário político nacional. Devido a sua importância, é imprescindível que as ciências humanas, entre elas a história, continuem se debruçando sobre tal objeto, a partir de novas problematizações e de novos referenciais, investigando os diferentes sujeitos desse movimento, as relações estabelecidas entre eles e deles com outros agentes, as diversas representações construídas pelo e sobre o Movimento. Desse modo, a presente pesquisa contribui, mesmo de forma modesta, para melhor compreensão da dinâmica social e cultural do MST e dos Sem Terra na história brasileira contemporânea.

Além da grande relevância social e política do objeto em estudo dentro da história recente do Brasil, deve ser destacada também a relevância da fonte que este trabalho emprega: filmes e videodocumentários sobre o MST e os Sem Terra. Nas sociedades contemporâneas, marcadas pela intensa produção e reprodução mecânica de vídeos e imagens, cuja circulação foi intensificada em proporção extensa pelas mídias virtuais, a importância do elemento audiovisual como agenciador de verdades históricas perpassa por todos os segmentos do tecido social. A imagem, tanto a estática quanto a em movimento, faz parte de um conjunto de discursos que, tal como a escrita, é parte da engrenagem do regime de verdade contemporâneo.

Foucault (1976, p. 14) emprega o conceito de regime de verdade na tentativa de compreender que “a verdade está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem”. Assim, a importância da imagem dá-se pela sua inserção estratégica num regime no qual verdades são instituídas e modeladas. No caso desta pesquisa, a grande quantidade e variedade de produção de imagens fotográficas e audiovisuais sobre os Sem Terra é elemento importante na construção de verdades a respeito da história da luta pela terra no Brasil e sobre o modelo de produção agrícola vigente, legitimando políticas de manutenção ou de mudança da ordem social no campo brasileiro.

Mesmo existindo uma bibliografia bastante extensa sobre tal movimento, nos mais diversos campos de estudo, devido, sobretudo, à grande repercussão da atuação do Movimento no cenário sociopolítico brasileiro, esse trabalho enfoca um aspecto ainda pouco trabalhado nos estudos sobre o MST e movimentos sociais agrários de um modo geral: a questão da construção de sua visibilidade, principalmente através da imagem audiovisual. Assim, este trabalho reforça a consolidação do estudo de movimentos sociais no campo do estudo da imagem e visibilidade.

Investigar e historizar a construção da visibilidade que justamente institui os Sem Terra como sujeito histórico, portadores legítimos de discursos e ações políticas, demanda refletir, principalmente, sobre o conceito de sujeito e de qual concepção eu me aproprio. Guattari (1992) enfatiza o processo de construção de sujeitos, contudo não utiliza o conceito de sujeito, mas sim o de subjetividades, reforçando o caráter provisório inerente à ideia de construção e de emergência, em oposição à ideia de um objeto previamente dado e imutável. O autor conceitua subjetividade como agenciamentos coletivos de enunciação, isto é, “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva.” (GUATTARI, 1992, p. 19) Todavia, o autor enfatiza que esse conceito não é acabado nem essencialista, mas apenas uma forma provisória de delinear seu objeto de estudo.

Superando visões dualistas que contrapõem “indivíduo e coletivo”, “subjetivo e objetivo”, o autor analisa a multiplicidade de fatores e de seus engendramentos que atuam na produção de subjetividades. Assim, em certos contextos sociais, a subjetividade pode ser individualizada: uma pessoa pode se posicionar em meio a relações de alteridade regidas por tradições, costumes e leis. Em outras condições, a subjetividade se faz coletivamente, o que não a torna exclusivamente social. “Com efeito, o termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, assim como aquém da pessoa, derivando de uma lógica de afetos mais do que uma lógica de conjuntos bem circunscritos.” (GUATTARI, 1992, p. 20)

Além de enfatizar o papel da coletividade na construção do indivíduo em seu processo de subjetivação, Guattari também ressalta o desejo e a afetividade como elementos importantes na construção do sujeito. O desejo também é compreendido como uma instância coletiva, já que o indivíduo orienta seus afetos em relação a determinado objeto a partir de demarcações construídas e fornecidas pela sociedade.

De uma maneira mais geral, dever-se-á admitir que cada indivíduo, cada grupo social vincula seu próprio sistema de modelização da subjetividade, quer dizer, uma certa cartografia feita de demarcações cognitivas, mas também místicas rituais, sintomatológica, a partir da qual ele se posiciona em relação aos seus afetos, suas angústias e tenta gerir suas inibições e suas pulsões. (GUATTARI, 1992, p. 21 e 22)

Em seu estudo sobre a produção de subjetividades, além de focar a importância da dimensão afetiva, o autor também focaliza a constituição e utilização de novas formas de tecnologias, como o cinema, a televisão e a internet, e como essa maquinaria atua nos processos contemporâneos de subjetivação. Assim, a utilização do conceito de subjetividade está em concordância com a seleção do corpus documental o qual essa pesquisa se dispõe a analisar.

Nas pesquisas sobre as novas formas de arte, como nas de Deleuze sobre o cinema, veremos, por exemplo, imagens-movimento ou imagens-tempo se constituírem igualmente em germes de produção de subjetividade. Não se trata de uma imagem passivamente representativa, mas de um vetor de subjetivação. (GUATTARI, 1992, p. 38)

O conceito de subjetividade já foi utilizado no estudo sobre o MST. Silva (2004) investigou a instituição de processos de subjetivações e a formação de determinadas subjetividades dentro do MST analisando como fonte documental um conjunto de cadernos e de cartilhas produzidos por diversos setores da Coordenação do Movimento. A autora compreende essas publicações como um investimento do MST na produção de novas formas de condutas, sociabilidades e afetividades, ou seja, de subjetividades, ligadas à instituição de novos referenciais de valor e de discursividades através da circulação de tais publicações entre os Sem Terra.

A leitura de Félix Guattari oferece possibilidades importantes para que as diferentes e diversas publicações do MST sejam pensadas também como investimento na produção de subjetividades. Ao invés de ideologia, esse autor prefere falar em subjetivação, ou seja, em processos pelos quais os sentidos são produzidos e que implicam no funcionamento de máquinas de expressão, sejam eles econômicos, sociais, de mídia, ou ainda, em sistemas de percepção, de representação, de imagens, de valor, entre outros. (SILVA, 2004, p. 9 e 10)

A autora busca discutir a produção dessas subjetividades no interior do MST como uma política de afrontamento ao capitalismo, a partir de uma perspectiva psicológica que enfoca o indivíduo e suas reelaborações.

Para esse pensador, os afrontamentos sociais não estariam apenas restritos a uma ordem econômica ou política. Eles se dão também entre as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos entendem viver sua existência, trazendo, assim, inúmeras possibilidades de desvios e reapropriação. E, ainda, que o que caracteriza os novos movimentos sociais, não é somente uma resistência contra um processo de serialização da subjetividade capitalista, mas também a tentativa de produzir modos de subjetividade originais e singulares, processos de singularização subjetiva. (SILVA, 2004, p. 10)

Nessa perspectiva, a luta pela terra e pela reforma agrária, fundamentada na crítica ao modelo capitalista de empreendimento agropecuário, ocorre através não somente de confrontos sociais, de negociações políticas e de reivindicação de reformas econômicas. Essa luta ocorre concomitantemente a nível microscópico, com políticas coletivas de produção de novas formas de subjetividades, incluindo seu aspecto relativo ao desejo e à afetividade, que lutem por um modelo cooperativo de produção e que se adéquem às formas de existência decorrentes desse modelo.

Guattari enfatiza que a subjetividade é múltipla, produzida tanto por instâncias institucionais quanto coletivas e individuais.

Os diferentes registros semióticos que concorrem com o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente. (...) A subjetividade é, de fato, plural, polifônica, para retomar uma expressão de Mikhail Bakhtin. E ela não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca. (GUATTARI, 1992, p. 11.)

Segundo Guattari, as subjetividades são polifônicas, retomando uma expressão do filósofo Mikhail Bakhtin. Ou seja, não há um fator originário que desencadeia a sua construção, o que possibilitaria a escrita de uma história linear. Nesse sentido, é possível mapear alguns de seus elementos, aproximando-se da concepção cartográfica de escrita da história. Por escrita cartográfica da história compreendo a descrição de elementos diversos que tangem determinado objeto ou problematização, estabelecendo entre esses elementos relações transversais, não hierárquicas nem necessariamente lineares. Ao contrário do que

ocorre na escrita da narrativa de um processo único e sequencial, na cartografia o objeto ramifica-se em processos múltiplos e difusos. (GUATTARI; ROLNICK, 1996, p. 322)

Filmes, seja ficcionais ou documentais, são fontes de natureza múltipla, que fornecem diversas possibilidades de análises. Por isso, é bastante limitador eleger exclusivamente um procedimento metodológico para investigá-los. A metodologia principal de análise dos documentários que adoto consiste em três procedimentos:

- Identificar sequências nas narrativas fílmicas, isto é, determinada composição de cenas e planos que formam uma unidade de sentido (JULLIER; MARIE, 2009).
- Analisar os elementos típicos da linguagem cinematográfica, como o enquadramento, o tipo de plano, os ângulos da filmagem, a cenografia de cada cena, a movimentação da câmera, a montagem, etc. Os elementos abordados em cada seqüência são relacionados com a fala dos personagens em cena e/ou da voz narradora, analisando, assim, a construção do sentido da respectiva seqüência.
- Realizar, simultaneamente, dois tipos de análises: uma interna a cada vídeo, investigando o seu processo de produção e analisando o significado do vídeo como um todo (a combinação de suas seqüências). Outra, externa, comparado séries de seqüências fílmicas presentes nos filmes e vídeos distintos. Esse último nível de análise busca identificar a emergência de discursos audiovisuais semelhantes e também discursos díspares entre os diversos documentários.

Optei por priorizar esses procedimentos metodológicos em concordância com a abordagem proposta por Jullier e Marie (2009):

As análises, enfim, são feitas sobre seqüências e não sobre filmes inteiros: falar do filme em sua globalidade é certamente o exercício mais habitual de interpretação (nas conversas do cotidiano ou nos jornais), mas esse exercício supõe ir mais longe da mecânica íntima da narração fílmica e dos detalhes da cenografia – o que justamente faz o encanto da leitura fina do cinema. Aliás, as análises são construídas prioritariamente sobre o que o leitor pode ver diretamente por intermédio dos fotogramas reproduzidos – por exemplo, o enquadramento, a posição da câmera. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 17)

Outro procedimento metodológico que norteia minha análise de modo mais específico em relação aos vídeos produzidos pelo MST é a identificação de seqüências áudios-visuais que instituem o que pode ser denominado conceito-imagem. Cabrera (2006) define o termo conceito-imagem como uma concepção da realidade que não é dita nem

articulada logicamente, mas apresentada sensivelmente, por meio de uma compreensão logopática, isto é, uma compreensão que se fundamenta no racional e no afetivo simultaneamente. Julguei essa concepção oportuna para analisar os vídeos produzidos pelo MST, por me possibilitar trabalhar, por meio das imagens, a forma pela qual o Movimento se apropria de determinadas concepções em suas práticas discursivas.

Trabalhar com os documentários recortando-os e agrupando os recortes em séries de sequências fez com que a minha escrita não seguisse necessariamente o encadeamento temporal de produção de cada vídeo. Ou seja, não analiso os filmes um por um, de acordo com a ordem cronológica em que foram produzidos. Todavia, por se tratar de um trabalho historiográfico, não posso desconsiderar na minha análise a preocupação com a ordem cronológica dos documentários e a reflexão sobre a temporalidade, com o objetivo de identificar mudanças e permanências nos discursos fílmicos e em suas práticas de produção. Essa preocupação me levou a iniciar o primeiro capítulo justamente com a análise do documentário mais antigo do *corpus* documental, *Terra para Rose* (1987). Contudo, a elaboração de séries de sequências fílmicas permite estabelecer relações não somente lineares em relação à cronologia dos vídeos, mas também simultâneas, estabelecendo relações sincrônicas e diacrônicas e compreendendo a transversalidade desses dois eixos.

Inicialmente, por eu ter, no mestrado, pesquisado um conjunto documental formado exclusivamente por fotografias, comecei a trabalhar com os documentários da presente pesquisa somente com a problemática da imagem e da visualidade em meu horizonte referencial. Porém, ao longo do trabalho com essas fontes, automaticamente fui transcrevendo e analisando as falas de diversos entrevistados e, quando há no documentário, a fala do narrador. Os próprios documentários me conduziram a examinar a oralidade presente neles. Por isso, devo reconhecer que trabalhar com vídeos implica em analisar não só seus elementos visuais, mas também, e em igual medida, seus elementos áudios, analisando a oralidade dos personagens focalizados. Assim, ao longo do texto, por diversas vezes são transcritas falas e depoimentos dos Sem Terra, buscando compreender como essas falas são operacionalizadas e significadas no interior dos documentários, seja em suas relações com a imagem da cena, seja em sua relação com outras falas.

Como ressalta Meihy (1996, p. 195), há uma mudança inevitável a ser operada na passagem do estado da língua oral para a escrita. Mesmo ciente da intervenção inerente a esse processo de passagem, durante a transcrição, para o uso no meu trabalho, dos depoimentos das pessoas entrevistadas nos documentários, decidi não editá-los, isto é, não corrigir o que

poderia ser considerado erro gramatical. Assim, as falas são transcritas tal como são ditas pelos Sem Terra, na linguagem coloquial que caracteriza a comunicação oral. Não me proponho a corrigi-las para a norma culta porque julgo que isso seria uma interferência desnecessária.

Um argumento comum favorável à edição dos textos é que o autor não deve expor um narrador com eventuais incorreções gramaticais ou vícios de linguagem, que caracterizam a comunicação oral, essencialmente coloquial, independente do grau de instrução daquele que concede a fala ou o depoimento. Contudo, acredito que não há razão para considerar essa não adequação à norma culta como um erro ou equívoco dos entrevistados, o que justificaria corrigi-los. O que poderia ser considerado erro na comparação com a norma culta da língua é sim a particularidade da linguagem oral, em toda a sua capacidade de expressão. Assim, não se estaria expondo os entrevistados, porque não há falha em suas falas. Eles se expressam como podem e como acham melhor se expressar de acordo com a circunstância na qual eles estão se manifestando. Não há razão para o leitor, ciente dessa propriedade, perceber as falas de maneira pejorativa por não estarem adequadas à norma culta da língua portuguesa.

Além disso, optei por transcrever preferencialmente toda a fala da entrevista enquadrada em determinada cena, sem cortá-la ou extrair dela apenas a frase ou fragmento que me importa para analisar. Faço isso para apresentar o pensamento do entrevistado na forma pela qual já foi recortada, manejada e incorporada no vídeo. Essa opção pôde ser realizada com facilidade, pois as tomadas das entrevistas eram geralmente curtas. Isso porque os documentários analisados adotam uma narrativa rápida, com a montagem de cenas curtas, uma marca da linguagem cinematográfica que prevalece em nossos tempos.

Ao usar como fonte uma determinada forma de registro, o historiador deve pensar o próprio ato de registrar, as funções atribuídas às práticas desse registro e seus modos de circulação. Assim, a utilização de vídeos como fonte histórica deve levar em conta tanto as determinações decorrentes da técnica com que eles foram produzidos quanto à função para a qual eles foram produzidos e os usos que deles foram feitos.

Por isso, para a realização dessa pesquisa, primeiramente, foi imprescindível identificar o conjunto de vídeos produzidos pelo MST e por diversas entidades, organizações ou documentaristas que tomam o MST e os Sem Terra como tema de seus vídeos, analisando cada um deles como uma obra, levando em consideração suas especificidades e sua totalidade. Ao analisar cada vídeo e estabelecer uma teia analítica de relações entre eles, busquei formar um panorama da representação dos Sem Terra na produção audiovisual brasileira.

Além disso, esta pesquisa delinea parte da trajetória do cinema documental no Brasil, inserindo a produção sobre trabalhadores rurais e sobre a questão agrária dentro da tradição de produção videodocumental brasileira. Delineando essa trajetória, destaca seus principais agentes e marcos referenciais, assim como ressaltou em que medida os documentários aqui examinados realizam apropriações e rupturas com determinadas tradições e tendências dos filmes e vídeos documentais.

Complementando esse objetivo, julgo necessário examinar as especificidades do gênero documental, analisando seus modos de representação que o distingue de outros gêneros cinematográficos. Por se tratar de uma pesquisa historiográfica, torna-se extremamente pertinente refletir sobre o uso de cinema, documentário e vídeos como fontes de pesquisa em história. Todavia, devo ponderar sobre as possibilidades e os limites das relações entre a produção de obras audiovisuais e a produção da verdade histórica.

Os documentários que constituem o *corpus* documental desta pesquisa encontram-se inteiramente disponibilizados em um arquivo virtual que pertence ao projeto denominado Armazém da Memória.<sup>2</sup> Os vídeos analisados encontram-se, no interior do arquivo, na Videoteca Virtual Gregório Bezerra, organizada pelo MST em parceria com o projeto Armazém Memória. Nessa videoteca, foi disponibilizada mais de uma centena de vídeos, que em sua maioria aborda a história da luta pela terra no Brasil (como a história das Ligas Camponesas e entrevistas com personalidades que se engajaram em defesa de trabalhadores rurais, como o bispo católico e teólogo Dom Tomás Balduino) e a questão agrária em seus mais diversos aspectos (como a atuação do agronegócio e as condições de vida de bóias-frias e cortadores de cana no campo brasileiro).

Dentre esses diversos vídeos de natureza distinta, selecionei, devido à problematização proposta, aqueles que abordam o MST e os Sem Terra vinculados ao Movimento. Usando esse critério objetivo, poderiam ser utilizados como fonte de pesquisa cerca de cinquenta vídeos presentes no catálogo que abordam diretamente o MST. Todavia, dispor-me a trabalhar com todos esses documentários seria uma tarefa inviável para uma tese de doutoramento, pois impossibilitaria o aprofundamento na análise de especificidades e particularidades de cada documentário. Do mesmo modo, buscar estabelecer um critério puramente objetivo para selecionar poucos documentários de um catálogo tão extenso seria uma tentativa ilusória. Assim, não há como negar o papel da minha subjetividade neste recorte documental.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.armazemmemoria.com.br>> Acesso em: 30 nov. 2012.



Bernardet (2003), ao pesquisar documentários brasileiros produzidos nos anos 1960/1970, destaca sua própria subjetividade na relação com suas fontes documentais. Ao refletir sobre os critérios de seleção e de ordenamento dos documentários por ele analisados, conclui que tais critérios explicitam não uma qualidade intrínseca aos filmes, mas antes uma qualidade da relação que o próprio autor estabeleceu com os documentos (BERNARDET, 2003, p. 211).

A subjetividade presente na relação entre o autor e suas fontes não deslegitima o trabalho científico, mas deve ser pensada e explicitada ao longo do trabalho de pesquisa e de escrita. Tendo isso em vista, posso afirmar que, dentre os filmes disponíveis no catálogo da videoteca, escolhi os documentários que, de alguma forma, mais me despertaram a atenção. Documentários que julguei serem mais robustos, em seus aspectos tanto artísticos quanto documentais. Mas, ciente da minha relação de empatia com os documentários, busco estabelecer com eles não uma relação de apologia, mas uma relação crítica, que tenta compreender seus mecanismos de composição, refletindo sobre suas estratégias de fabricação do real e identificando suas ambiguidades e contradições.

Esse critério subjetivo de seleção das fontes estabelece uma marcação também subjetiva do recorte temporal da pesquisa. Neste trabalho, é estabelecido como recorte temporal o período 1987/2008 por serem as datas, respectivamente, do vídeo mais antigo, *Terra para Rose* (1987), e do mais recente, *A luz de um vaga-lume: Assentamento Milton Santos* (2008), selecionados por mim. De fato, *Terra para Rose* é o vídeo mais antigo disponível em todo o catálogo da videoteca, o que evidencia este documentário como um marco do início da construção da visibilidade dos conflitos sociais no meio rural possibilitada pela abertura política na ditadura militar<sup>3</sup>.

Assim, o referencial temporal inicial pode ser relacionado a um marco histórico, todavia o mesmo não se pode afirmar do referencial temporal final. O vídeo mais recente trabalhado nesta pesquisa, *Assentamento Milton Santos*, data de 2008, porém há disponíveis na videoteca documentários ainda mais recentes. Isso exige que se leve em conta a inserção desta pesquisa no campo da chamada “história do tempo presente” e sobre as problemáticas de tal campo.

---

<sup>3</sup> No capítulo “A construção dos Sem Terra como sujeito histórico em *Terra para Rose* e *O sonho de Rose*”, na seção 1.4.2., será discutido como a produção de *Terra para Rose* (1987), juntamente com a finalização do documentário *Cabra marcado para Morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, marca uma ruptura com a invisibilidade dos conflitos agrários no documentário brasileiro, possibilitada pela abertura política no final da ditadura militar.

(...) tal campo implica em tomar esta História na qual os acontecimentos estão ainda a se desenvolver. Trata-se de uma história ainda não acabada, em que o historiador não cumpre o seu papel de reconstruir um processo já acabado, de que se conhece o fim e as consequências. Não se trata, pois, da construção *ex-post* de algo que ocorreu por fora da experiência do vivido, pois o historiador é contemporâneo e, de certa forma, testemunha ocular de um processo que ainda se desdobra e do que não se conhece o término. (PESAVENTO, 2008, p. 93)

Pesavento (2008) ressalta que a escrita da história na qual o historiador é espectador comporta riscos e complicações devido à ausência do distanciamento histórico intrínseco à maioria dos campos historiográficos. Tal situação se agrava especialmente no que diz respeito à marcação do recorte temporal final de uma pesquisa, afinal é problemático estabelecer um marco temporal final em relação a um processo ainda em curso. Isso me obriga a reconhecer, de maneira franca, o aspecto aleatório de minha marcação temporal final e também o caráter provisório dessa pesquisa.

Mas Pesavento não ressalta apenas os aspectos problemáticos que a história do tempo presente comporta. A autora reconhece que esse campo traz questões importantes que demais campos da historiografia não poderiam trabalhar de forma tão intensa. Uma dessas questões é justamente a força das imagens, um elemento típico dos atuais processos sociais em curso.

Questões relativas à força das imagens e dos discursos na composição de um imaginário mobilizador são fundamentais para os pesquisadores que se voltem para tais processos em curso. Estes correspondem a uma espécie de laboratórios, ao vivo, da construção e da aplicabilidade das representações sociais que se apresentam aos olhos do historiador. A título de exemplificação, o Movimento dos Sem Terra é um desses objetos que se apresentam à pesquisa. Movimento social que se encontra em curso, que não está acabado, nem dele se prevê o desfecho, o MST possui uma riqueza simbólica e uma capacidade de mobilização política apreciável, tornando-se um objeto da História Cultural. (PESAVENTO, 2008, p. 94)

Assim, partindo das reflexões de Pesavento, pode-se afirmar que a presente pesquisa compartilha da chamada “história do tempo presente”, suas problemáticas teórico-metodológicas, como a difícil marcação do recorte temporal, além de seus aspectos mais pertinentes, como a análise da cultura visual marcada pela intensa força das imagens. Essa potência típica do tempo presente é possibilitada pela reprodução técnica de imagens e sua constante circulação nas diferentes plataformas midiáticas, como a produção de

documentários e sua divulgação na internet. A autora cita, inclusive, o MST como exemplo de capacidade de mobilização imagética e simbólica que o torna um objeto relevante para a história cultural.

A escrita da tese está dividida em três capítulos. No primeiro, são analisados dois filmes-documentários que obtiveram grande repercussão em circuitos de exibição: *Terra para Rose* (1987) e *O sonho de Rose: 10 anos depois* (1997), ambos dirigidos por Tetê Moraes. O primeiro longa-metragem documenta a ocupação da Fazenda Annoni, ocorrida no interior do estado do Rio Grande do Sul e considerada um marco na história do MST. O segundo mostra o assentamento rural decorrente dessa ocupação e a cooperativa agrícola nele estabelecida.

Inicialmente, apresento a história da ocupação, inserindo-a no contexto de luta pela terra no Rio Grande do Sul. É abordado também o processo de construção desse evento como um marco historiográfico, no MST e na literatura especializada e o papel do próprio documentário *Terra para Rose* na construção desse marco. Na sequência, são analisados os modos de representação pelos quais a cineasta focaliza os Sem Terra em cada um dos filmes. Além disso, analiso as práticas de luta dos acampados focalizadas em *Terra para Rose* e as formas de organização e socialização dos assentados focalizadas em *O sonho de Rose*, examinando como cada narrativa fílmica representa tais práticas.

No segundo capítulo, analiso dois videodocumentários de média-metragem produzidos pelo próprio MST. Os vídeos documentam a realização de congressos nacionais do Movimento, conforme já se conta em seus títulos: *4º Congresso Nacional do MST* (2000) e *Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST* (2007). Inicialmente, é abordada a história de formação do MST, analisando a consolidação do capitalismo no campo brasileiro, a articulação de diversos movimentos de luta pela terra que atuavam regionalmente em vários estados brasileiros e a formação do I Encontro Nacional dos Sem Terra, em 1984, na cidade de Cascavel (PR), onde foi oficialmente fundado o MST. Em seguida, examino a própria institucionalização do Movimento, com as suas formas de organização.

Nesse momento, busco aprofundar a abordagem na formação do Setor de Comunicação do MST, responsável pela produção dos videodocumentários examinados neste capítulo, e a relação dos movimentos sociais contemporâneos, em especial o MST, com os diversos meios de comunicação e com as novas tecnologias midiáticas, como a internet. Posteriormente, utilizando o referencial de conceito-imagem, analiso as concepções de história, mística, povo e terra apropriadas pelo MST e investigo como essas concepções são articuladas de forma audiovisual nas narrativas fílmicas.

Por fim, no terceiro capítulo, analiso dois videodocumentários produzidos por cineastas sobre os Sem Terra: *Raiz Forte* (2000), dirigido pelas documentaristas Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça, e *MST e a maior marcha do Brasil* (2007), dirigido pelo jornalista inglês Gibby Zobel. Com isso, problematizo o processo de construção do outro que decorre da produção desses vídeos.

Primeiramente, estudo algumas formas de relação entre cinema e história, abordando a narratividade nos filmes e na escrita da história, investigando o uso de documentários como fontes para a historiografia e examinando os diferentes modos de representação pelos quais as narrativas fílmicas se dão. Em seguida, analiso três sequências retiradas dos documentários: primeira, a construção do sentimento de pertencimento ao MST, que focaliza o ingresso de militantes ao Movimento e a atuação das chamadas Frente de Massa; segunda, a realização de uma ocupação de terra, que foca o momento de rompimento da cerca e o estabelecimento dos Sem Terra na fazenda, e terceira, a realização das marchas do MST, que documenta a rotina dos marchantes durante os dias do evento.

A separação dos videodocumentários por capítulos não obedece ao critério de distinção entre vídeos produzidos pelo MST e vídeos produzidos por outros cineastas de maneira única e restrita. Por exemplo, o vídeo-documentário *A luz de um vaga-lume: Assentamento Milton Santos* (2008), mesmo não sendo produzido pelo MST, é analisado no segundo capítulo com o objetivo de, a partir dele, analisar a construção do conceito-imagem de *terra*. De fato, o que considero importante destacar, e que o presente trabalho busca evidenciar ao longo dos capítulos, é a articulação de determinada especificidade referente aos Sem Terra e ao MST com as estratégias de construção fílmica que a representa e com o local de fala do agente produtor do vídeo.

De modo geral, posso afirmar que minha tese evidencia a recorrência, dentro do conjunto de documentários selecionados, de enunciações que colocam o Sem Terra como um sujeito histórico. Ao contrário de ratificar um caráter supostamente essencialista dos Sem Terra, a análise de tal recorrência permite buscar compreender o processo através do qual os Sem Terra puderam emergir, se constituindo e sendo constituídos como sujeito histórico. Dentro dos estudos que examinam a “invenção” de um determinado sujeito, como uma região ou um grupo social, os documentos são tratados como monumentos que, longe de divulgar ou ocultar a verdade sobre o objeto, constroem tal verdade. A recorrência de discursos, sejam escritos, imagéticos ou audiovisuais, que focalizam os Sem Terra como sujeito histórico,

longe de apenas mostrar a um processo já em pleno funcionamento, é uma peça constitutiva da engrenagem de subjetivação dos Sem Terra, isso é, um monumento de sua construção.

**CAPÍTULO 1**  
**OS SEM TERRA COMO SUJEITO HISTÓRICO EM**  
***TERRA PARA ROSE E O SONHO DE ROSE***

Neste capítulo, discuto dois documentários de longa-metragem, *Terra para Rose* (1987) e *O sonho de Rose* (1997), que abordam a história dos Sem Terra, a formação do MST e a questão agrária no Brasil. O documentário *Terra* focaliza aquela que é considerada a primeira grande ocupação do MST, o acampamento da Fazenda Annoni. Já *O sonho* documenta o assentamento que se originou dessa ocupação.

Início este capítulo com a história da ocupação da Fazenda Annoni, inserida na história da luta pela terra no estado do Rio Grande do Sul. Problematizo a produção documental vinculada a tal ocupação e que possibilitou a escrita de uma história na qual esse episódio é significado como um marco. Posteriormente, examino alguns mecanismos de composição desses documentários: como ocorre a utilização da voz narradora e sua interação com imagens no processo de construção de significações, como são fabricadas as sequências de diálogos e debates. Finalmente, analiso as estratégias de luta dos acampados da fazenda Annoni e as formas de organização dos assentados, e examino como essas práticas foram representadas nos referidos documentários.

Ambos documentários foram dirigidos por Tetê Moraes<sup>1</sup>. A documentarista nasceu no Rio de Janeiro em 1943 e formou-se em Direito pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1966. Entre 1967 e 1970, trabalhou como diagramadora no jornal *O Sol*, publicação de oposição à ditadura militar, e também trabalhou no Ministério das Relações Exteriores. Após a promulgação do Ato Institucional Número 5 (AI-5), em 1968, passou a viver no exílio. Durante esse período, morou no Chile, nos Estados Unidos, na França e em Portugal, trabalhando como jornalista, professora e pesquisadora. No exílio, estreou como

---

<sup>1</sup> As informações sobre a biografia da cineasta Tetê Moraes foram retiradas de dois portais sobre cinema brasileiro disponíveis na internet. A farta disponibilidade de informações sobre a cineasta e sua obra evidencia uma carreira notória e bem-sucedida no cinema brasileiro. Disponível em: <<http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com/tetemoraes.htm>> Acesso em: 29 out. 2012. Disponível em: <[http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ\\_profissional.php?get\\_cd\\_profissional=PE465](http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE465)> Acesso em: 29 out. 2012.

cineasta produzindo o média-metragem *Aulas e Azeitonas* (1976), realizado em Portugal, sobre o cotidiano na região do Alentejo após a Revolução dos Cravos (1974), a luta por reforma agrária nessa área e a integração entre escola e comunidade, co-dirigido com Aída Ferreira. Em 1979, após a Lei de Anistia (1978), voltou ao Brasil e passou a trabalhar como professora do departamento de comunicação da PUC-RJ.

Dirigiu vários documentários sobre o Brasil em parceria com canais de televisão estrangeiros. Para a rede *BBC*, da Inglaterra, produziu a série *Brazil, Brazil* (1985), e para o Canal *Plus*, da França, produziu *Pai de gigantes* (1994). Em 2006, lançou no Festival do Rio o documentário *O sol: Caminhando contra o vento*, co-dirigido por Martha Alencar, sobre o nascimento do jornal de resistência à ditadura militar na década de 1960 no qual a própria Moraes trabalhava. O documentário traz depoimentos de várias personalidades, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Fernando Gabeira, Arnaldo Jabor, Carlos Heitor Cony e Ziraldo. Entre diversos documentários de sua autoria, podemos destacar ainda o curta-metragem *Quando a rua vira casa* (1981), sobre a reforma urbana ocorrida no bairro carioca do Catumbi e seu impacto na vida dos moradores, e *O ar nosso de cada dia* (1992), produzido na ocasião da Conferência ECO 92 (Rio de Janeiro, 1992), que aborda a qualidade do ar na cidade de Rio de Janeiro e os problemas enfrentados pelos moradores dos bairros mais poluídos. Seu posicionamento político contra os regimes ditatoriais e a favor das organizações populares, o seu engajamento em questões sociais e seu olhar atento às condições de vida de grupos desfavorecidos marcam definitivamente sua trajetória cinematográfica.

Nesta vasta produção cinematográfica, os documentários que mais repercutiram em sua carreira foram *Terra para Rose* e *O sonho de Rose*, projetando o nome da cineasta em todo o país. *Terra* ganhou o prêmio de Melhor Filme no *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro* e *O sonho* foi prestigiado no *Festival do Rio*, tradicional festival de cinema realizado na cidade de Rio de Janeiro, com o prêmio de Melhor Documentário eleito pelo público. Assim, ambos os documentários se destacam pela grande repercussão que obtiveram em festivais e nos meios de comunicação, especialmente se comparados aos demais documentários presentes no *corpus* documental desta pesquisa, que tiveram suas exibições bastante restritas a circuitos não comerciais.

*Terra para Rose* aborda a vida de Rose, uma Sem Terra, e a sua militância na ocupação da Fazenda Annoni, realizada em 1985 no estado do Rio Grande do Sul. Pasquetti analisou o filme, investigando a figura de Rose:

Rose Celeste Nunes da Silva, ou Rose, como é chamada pelos companheiros, chegou grávida na ocupação Annoni. Mesmo assim, seus companheiros relatam que ela sempre esteve disposta a assumir tarefas e a enfrentar a polícia. Dois dias depois de sua chegada, em primeiro de novembro, deu à luz a primeira criança nascida no acampamento. (...) Rose virou personagem de filme quando a diretora Tetê Moraes, a encontrou no meio das mil famílias do acampamento. Ela tornou-se um símbolo da luta pela Reforma Agrária ao morrer, no dia três de março de 1987, aos 26 anos. Rose estava numa rodovia próxima à fazenda Annoni, quando um caminhão em alta velocidade não aceitou a ordem da polícia para parar. Arremeteu-se sobre a multidão, atropelando-a junto com outros dois companheiros. O motorista alegou que o freio do caminhão falhou, mas muitos acreditam que o acidente foi proposital. (PASQUETTI, 2007, p. 97).

O filme foi lançado em 1987 e enfocou, através de entrevistas e imagens do lugar, o cotidiano das famílias acampadas e suas estratégias de luta, principalmente a caminhada de cerca de 450 km realizada pelos trabalhadores rurais Sem Terra do acampamento em direção a Porto Alegre. Além disso, focaliza também o confronto com a polícia e a morte de Rose, que, por conta dessa tragédia, acabou sendo homenageada pela diretora e dando nome ao filme.

Após a repercussão da ocupação e do lançamento do documentário, a Fazenda Annoni passou a ser considerada um marco para a formação e o crescimento do MST em todo o Brasil. Dez anos depois, Tetê Moraes decidiu voltar ao local e mostrar a situação dos assentados e das famílias que participaram do acampamento. Assim, *O Sonho de Rose*, filmado em 1996, retoma a saga das famílias de acampados de Annoni. O documentário representa, novamente através de entrevistas e imagens do lugar, a nova vida dos assentados, reforçando a imagem da produção em cooperativas de assentamentos da reforma agrária como um modelo de produção bem-sucedido.

A escrita de um capítulo destinado à análise somente desses documentários se deve, primeiramente, à relação que há entre os dois filmes: como já indicado, *O sonho de Rose* se constitui uma espécie de continuidade em relação à *Terra para Rose*, o que gera a necessidade de serem compreendidos em sequência e em mútua referência. Contudo, ao relacionar e comparar os dois documentários, enfatizo a análise justamente no que eles representam de descontinuidade, destacando como os diferentes contextos de produção de cada um resultam em distintos modos de representação dos sujeitos enfocados.

Além disso, os dois filmes produziram efeitos significativos na própria história do MST, especialmente na produção da memória do Movimento, assim, como nas concepções e nas relações no interior do MST, possibilitando que os filmes sejam compreendidos não



simplesmente como produtos audiovisuais, mas como atuantes no agenciamento da realidade e que produzem efeitos nas práticas sociais dos sujeitos envolvidos.

Ambos documentários apresentam esse grupo social, primeiramente Sem Terra e posteriormente assentados, mas ainda ligados ao MST, como sujeitos na transformação social e na luta por mudanças no campo brasileiro. Ou seja, os documentários instituem os Sem Terra como protagonistas da história do país e de suas próprias histórias. Por isso, enfoco a construção da visibilidade do protagonismo dos Sem Terra nos documentários. Assim, analiso esses dois documentários compreendendo-os como elementos de um dispositivo de subjetivação, ou seja, de produção dos Sem Terra como sujeitos históricos.

## 1.1. A OCUPAÇÃO E A PRODUÇÃO DE SEUS MONUMENTOS

### 1.1.1. A ocupação da Fazenda Annoni

A ocupação da fazenda Annoni se insere numa sequência de episódios que marcou a história da luta pela terra no estado do Rio Grande do Sul: primeiramente, a ocupação da fazenda Sarandi e, posteriormente, a formação da Encruzilhada Natalino, e, finalmente, a ocupação da fazenda Annoni. Esses eventos são constantemente entrecruzados na escrita da história do acampamento da fazenda Annoni, em um encadeamento cronológico da narrativa.

Durante a década de 1970, cerca de mil famílias de pequenos agricultores ocupavam de forma irregular a reserva indígena Nonoai, pertencente ao povo Kaingang, no noroeste do estado. “Desde 1968, essas famílias vinham arrendando as terras da Reserva Indígena dos índios Kaingang de Nonoai, por intermédio da Fundação Nacional do Índio (FUNAI).” (FERNANDES, 1999, p. 75.) Em maio de 1978, após confronto direto, essas famílias foram expulsas do território pelos indígenas.

Assim, essas famílias se viram obrigadas a viver em acampamentos em beira de estradas ou em abrigos improvisados. Contudo, resistentes a migrar para os centros urbanos, optaram por manter-se nos acampamentos e abrigos, mesmo “desprovidos, naquele momento, de uma entidade capaz de articulá-los politicamente.” (CAUME, 2006, p. 117)

Em junho de 1978, uma parte dessas famílias ocupou a fazenda Sarandi, a qual pertencia a um latifundiário uruguaio. A fazenda era formada pelas glebas Macali e Brilhante, no município de Ronda Alta, na região chamada de Alto Uruguai. (PASQUETTI, 2007, p. 33) Dos 24 mil hectares que constituíam a fazenda, cerca de 20 mil hectares já haviam sido desapropriados, em 1962, pelo governo estadual de Leonel Brizola, que demonstrava esforço político na realização da reforma agrária no estado em correspondência à política de reformas de base promovida a nível federal pelo governo Goulart (1961/1964). Contudo, após o golpe militar em 1964, o processo de desapropriação da fazenda é interrompido.

Após negociações, algumas famílias acampadas na Fazenda Sarandi se submeteram à estratégia promovida pelo governo militar de deslocar o contingente de trabalhadores rurais para as áreas de colonização na região centro-oeste. Tal política tinha o claro objetivo de resolver os conflitos de luta pela terra no sul do país sem promover a reforma agrária na região. Com essa política, cerca de 650 famílias migraram para o estado de Mato Grosso sob a coordenação do INCRA (CAUME, 2006, p. 117).

Todavia, as famílias que não se submeteram à política de colonização do governo continuavam reivindicando a formação de assentamentos. Em junho de 1979, um ano após o início da ocupação da fazenda Sarandi, cerca de 280 famílias continuavam ocupando as glebas Macali e Brilhante, quando, no início de 1980, o governo do estado criou aquele que foi “o primeiro assentamento de reforma agrária do Rio Grande do Sul” (CAUME, 2006, p. 118). Entretanto, como as glebas, por seu tamanho, comportavam um número limitado de assentados, diversas famílias não foram contempladas, as quais decidiram criar outro acampamento, no cruzamento das estradas que ligavam os municípios de Ronda Alta, Passo Fundo e Sarandi (CAUME, 2006, p. 118). Esse acampamento, devido a sua localização, foi denominado de Encruzilhada Natalino. A formação do novo acampamento também mobilizou um grande contingente de famílias de trabalhadores rurais que não haviam participado da ocupação da fazenda Sarandi, mas que provavelmente se inspiraram na conquista do assentamento na referida fazenda.

Porém, se na ocupação da fazenda Sarandi o governo do estado demonstrou alguma disposição para as negociações, cedendo à criação do assentamento após dois anos de luta dos acampados, na ocupação Encruzilhada Natalino, o governo federal interveio de forma agressiva. O acampamento, que abrigou cerca de 600 famílias ao longo de dois quilômetros de extensão às margens das estradas, foi declarado “área de segurança nacional” e sofreu a intervenção do Exército. As tentativas de desocupação dessa área foram conduzidas de forma

violenta pelo coronel Sebastião de Moura Rodrigues, conhecido como Coronel Curió e famoso por ter comandado diversos episódios de repressão a trabalhadores rurais nas regiões Norte e Nordeste. Da mesma forma que a repressão ao episódio conhecido como Guerrilha do Araguaia, ocorrida no então norte de Goiás e que, atualmente, faz parte de Tocantins, na qual foram mortos e torturados, sob o seu comando, militantes comunistas e trabalhadores rurais da região. Assim, a Encruzilhada se tornou um exemplo claro do processo de militarização da questão agrária pela ditadura militar, tal como analisado por José de Sousa Martins (1985).

Devido à forte repressão do Exército e às precárias condições de vida típica de acampamentos em beira de estrada, 137 famílias aceitaram migrar para o estado do Mato Grosso, dentro do projeto de colonização das chamadas fronteiras agrícolas. Contudo, a maioria permaneceu no acampamento e conseguiu obter apoio cada vez maior de entidades civis, como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), e de ONGs como o Movimento de Justiça e Direitos Humanos, além de entidades religiosas, como a CPT, já atuante desde a ocupação da fazenda Sarandi, a Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e a Igreja Luterana. Devido à forte pressão dos Sem Terra e das entidades que os apoiavam, o governo estadual, em setembro de 1983, autorizou a compra das terras para o assentamento das famílias acampadas. Formaram-se, então, diversos assentamentos rurais, inclusive onde havia o acampamento, transformando-se no Assentamento Nova Ronda Alta.

Concomitantemente a essas ocupações, é articulada a formação do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra a nível nacional, com o auxílio da CPT. Entre os dias 23 e 26 de setembro de 1982, foi realizado, na sede da CPT em Goiânia (GO), um encontro de representantes de movimentos de trabalhadores rurais Sem Terra de diversas regiões do Brasil, juntamente com diversos agentes da Pastoral da Terra. Uma das resoluções desse encontro foi a formação de uma Coordenação Provisória dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, cuja principal função seria a de preparar o encontro nacional específico dos trabalhadores sem terra. (CAUME, 2006, p. 125. FERNANDES, 1999, p. 78)

A partir dessa experiência da realização do encontro em Goiânia, os Sem Terra passaram a refletir sobre as possibilidades de uma articulação nacional que superasse o isolamento dos movimentos regionais. Assim, representantes dos trabalhadores rurais Sem Terra dos estados do Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Mato Grosso do Sul, juntamente com agentes pastorais desses estados, após encontro ocorrido em Chapecó (SC), em fevereiro de 1983, constituíram o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra –

Regional Sul. A articulação prévia desse movimento possibilitou uma participação planejada e conjunta desses estados no 1º Encontro Nacional dos Trabalhadores Sem Terra, em janeiro de 1984, realizado na cidade de Cascavel (PR), no qual foi oficialmente fundado o MST.<sup>2</sup> O encontro contou com a participação de quase uma centena de pessoas, entre Sem Terra, sindicalistas, agentes de pastoral e apoiadores. Estiveram presentes representantes Sem Terra dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Bahia, Pará, Goiás, Rondônia, Acre e Roraima.

Na região do estado do Rio Grande do Sul estava se formando um novo e grande acampamento de famílias Sem Terra. Este grupo se constituía de pessoas provenientes das famílias não assentadas das ocupações anteriores, novos militantes influenciados pela formação de assentamentos agrários na região e famílias desalojadas por barragem. Devido à construção da barragem da Usina Hidrelétrica de Passo Real, localizada no município de Salto do Jacuí, em torno de 600 famílias de pequenos agricultores tiveram suas terras inundadas e possuíam o direito de serem reassentadas pelo governo.

Em 1969, inicia-se o processo de desapropriação da área da Fazenda Annoni para o assentamento das famílias despejadas devido à barragem. (OLIVEIRA & MENDES, 2009, p. 2) A esse grupo, juntaram-se as famílias que haviam sido despejadas da reserva indígena de Nonoai e que não haviam sido inseridas nos assentamentos provenientes da ocupação da fazenda Sarandi nem da Encruzilhada Natalino.

Na madrugada do dia 29 de janeiro de 1985, cerca de 1500 famílias provenientes de entorno 32 municípios das regiões de Alto Uruguai e Missões, ocuparam a fazenda Annoni, uma área de 8005 há localizada no município de Sarandi, muito próxima à emblemática Encruzilhada Natalino, dedicada em grande parte à criação extensiva de gado e sob litígio judicial desde 1972, quando foi desapropriada para fins de reforma agrária visando ao assentamento de agricultores em virtude da construção da barragem hidroelétrica do Passo Real, na região de Cruz Alta. (CAUME, 2006, p. 128)

Contudo, após a primeira decisão de desapropriação, emitida em 1972, o proprietário recorreu à justiça, o que gerou um longo processo judicial. Foi durante a tramitação desse processo que, em 1985, as famílias de Sem Terra ocuparam a área para pressionar o poder público em busca da desapropriação. Esse processo se estendeu até 1987,

---

<sup>2</sup> A conjuntura social e política presente no meio rural brasileiro, a influência da CPT e a realização do I Encontro Nacional dos Trabalhadores Sem Terra serão analisadas mais profundamente no próximo capítulo, buscando uma narrativa sobre a formação do MST que não se fundamenta no referencial de origem.

quando a fazenda Annoni foi definitivamente desapropriada. O INCRA/RS recebeu a emissão da posse da fazenda a seu favor e, em acordo com os acampados, iniciou o assentamento, contemplando cerca de 460 famílias.

Ao longo de dois anos de acampamento, os acampados na Fazenda Annoni recorreram a diversas estratégias de luta: realizaram grandes comícios, fizeram greves de fome, promoveram duas longas caminhadas e Romarias da Terra, incluindo uma de 450 km e 27 dias, do acampamento até Porto Alegre, impuseram bloqueios de estradas, realizaram ocupações de edifícios públicos, como a ocupação da sede do INCRA em Porto Alegre e a ocupações da Assembleia do Estado. Dez vidas humanas foram perdidas nesse conflito, incluindo sete crianças que morreram devido às precárias condições do acampamento, além de três adultos que morreram em decorrência desses conflitos: dois Sem Terra, incluindo Rose, e um oficial da polícia morto em um conflito em Porto Alegre (CARTER, 2006, p. 127). *Terra para Rose* focaliza, sobretudo, justamente essas estratégias de luta.

Pasquetti (2007), entrevistando pessoas que participaram diretamente desses episódios de ocupação, principalmente da Encruzilhada Natalino, como os próprios acampados, assim como padres e agentes pastorais, buscou compreender quais os significados que essas pessoas atribuíram a esse desenrolar de eventos. Parte significativa dos entrevistados participou ou acompanhou a sequência de ocupações ocorridas no estado, estabelecendo significação semelhante aos episódios: o marco na origem e consolidação do MST. Problematizando inicialmente o próprio conceito de “origem”, Pasquetti ressalta que os inícios podem ser múltiplos, pois dependeria da interpretação do historiador eleger um ou outro episódio como o início da formação do MST.

Faço um pequeno parêntese para questionar o conceito de “origem”. Na historiografia, cada pesquisador ou sujeito reconstrói o passado conforme suas interpretações, o que demonstra não haver um momento, um fato, ou “início” como uma data no tempo vago e abstrato, por isso, minha preocupação não é precisar a origem dessa luta ou do próprio Movimento. Quero, sim, sinalizar os múltiplos inícios que contribuíram para a sua formação.

Portanto, o início da formação do MST pode ser considerado tanto o Acampamento da Encruzilhada Natalino como a ocupação da Fazenda Macali, em 7 de setembro de 1979, conforme afirma MORISSAWA (2001), ou a primeira ocupação organizada pelo MST, na Fazenda Annoni em 1985.

Nesta pesquisa não procurei comprovações, no sentido de encontrar a verdade dos fatos. Mas priorizei a atribuição de sentido a estes fatos e eventos. (PASQUETTI, 2007, p. 65)

Para os envolvidos diretamente nos episódios de ocupação ocorridos no Rio Grande do Sul, e para os que se debruçaram sobre o estudo desses eventos, a construção de significação para essa trama se fundamenta no entendimento desses episódios como o marco inicial do MST ou como o principal marco de consolidação do Movimento. Contudo, Pasquetti ressalta que, dependendo da interpretação do historiador, o marco de origem do MST poderia ser tanto a ocupação da Fazenda Sarandi, o Acampamento da Encruzilhada Natalino, quanto a ocupação da Fazenda Annoni. Ou ainda, todos esses episódios, devido à natureza múltipla dos processos históricos.

Porém, o que este trabalho questiona não é a seleção de um ou outro desses três episódios, mas a seleção desse determinado encadeamento de episódios de luta pela terra em detrimento de outros focos de luta pela terra que ocorriam concomitantemente em diversas regiões do país. Se no I Encontro Nacional em que foi oficialmente fundado o MST houve a participação e atuação de representantes e líderes Sem Terra de doze estados do país, parece lógico deduzir que nesses doze estados também ocorriam movimentos locais de luta pela terra. Então, por que a procedência do MST passou a ser remetida aos episódios de luta pela terra que ocorreram no Rio Grande do Sul em detrimento dos demais episódios de luta pela terra que ocorriam simultaneamente em outras regiões do Brasil?

Um dos elementos que contribuíram para essa primazia foi, como visto sobre a preparação do I Encontro Nacional, a formação de uma Regional Sul que possibilitou a atuação preponderante desses estados no Encontro Nacional. Esse processo possibilitou a produção e a constante apropriação de fontes que passaram a fundamentar uma escrita da história que significa os episódios ocorridos no Rio Grande do Sul como marco fundador do MST. Esse conjunto documental específico compõe-se de fontes orais, como entrevistas com líderes sulistas; escritas, como o jornal do Movimento e audiovisuais, como o documentário *Terra para Rose*. A construção dessa significação específica fundamentada nesse determinado arcabouço documental é analisada a seguir.

### **1.1.2. A construção da origem: o documentário como monumento**

Como visto, no âmbito do MST, a gênese do movimento é fortemente remetida ao desencadeamento de ocupações ocorridas no Rio Grande do Sul, no final da década de 1970 e início da década de 1980, desde a ocupação da Fazenda Sarandi, passando pela formação da

Encruzilhada Natalino e chegando à ocupação da Fazenda Annoni. Assim, dentro do MST houve a produção de uma memória que remete a formação do movimento a um marco de origem. Tal narrativa que significa os episódios ocorridos no Rio Grande do Sul como a origem do MST encontrou eco em grande parte da produção acadêmica acerca dos Sem Terra. Nos livros sobre o MST e a sua história que utilizam como fontes históricas relatos de militantes do Movimento, é comum esse marco fundador ser ressaltado.

Esse discurso repercute em toda produção científica acerca do MST, na qual há uma espécie de citação obrigatória aos episódios do Rio Grande do Sul. Em Fernandes (1999), encontra-se uma explicação sobre a formação do MST nesse molde discursivo. O autor, no capítulo intitulado *A gênese do MST nas novas formas de luta pela terra*, ao discorrer sobre os conflitos no campo brasileiro, afirma que “no final de década de setenta, em diferentes pontos do país as ocupações de terras se intensificaram, surgiram inúmeros movimentos sociais no campo com diversas denominações.” (FERNANDES, 1999, p. 56) O autor usa dados da Associação Brasileira de Reforma Agrária (ABRA) para afirmar que nos dois primeiros anos da década de oitenta foram registrados 1363 conflitos por terra em todo o território brasileiro. Contudo, mais adiante, quando trata especificamente sobre a gênese do MST, o autor afirma que “uma luta de grande relevância, desse período, é a organização dos trabalhadores rurais nos municípios de Ronda Alta e Sarandi- *Os colonos de Nonoai* (grifo do autor)” (FERNANDES, 1999, p. 75). Fernandes passa então a narrar o episódio:

A gênese do MST aconteceu no interior dessas lutas de resistência dos trabalhadores contra a expropriação, a expulsão e o trabalho assalariado. O Movimento começou a ser formado no Centro-Sul, desde 7 de setembro de 1979, quando aconteceu a ocupação da gleba Macali, em Ronda Alta no Rio Grande do Sul. Essa foi uma das ações que resultaram na gestão do MST. Muitas outras ações dos trabalhadores rurais Sem Terra, que aconteceram nos Estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Mato grosso do Sul, fazem parte da gênese e contribuíram para a formação do Movimento (FERNANDES, 1999, p. 20).

Fernandes, entre todas as lutas pela terra em curso no campo brasileiro no início da década de 1980, destaca o conflito em Ronda Alta como o que teve prevalência. Para o autor, essa superioridade deve-se às conquistas e à influência que tal episódio teve sobre os demais movimentos de luta pela terra existentes em outras regiões do Brasil. Assim, o episódio da ocupação no município de Ronda Alta é firmado como um grande marco pela bibliografia acerca do MST. Desde os livros que o colocam como o marco fundador do movimento, como em Branford & Rocha (2004), até os livros que o colocam como um marco

importante, reconhecendo a existência de vários movimentos de luta pela terra em diversas regiões do Brasil, mas que não deixam de destacar a “prevalência” dos colonos de Nonoai, como nas palavras de Fernandes.

Essa narrativa que remete os episódios de ocupações no Rio Grande do Sul à concepção de marco inicial do MST cria a percepção de um fenômeno movido por uma força centrífuga, que se irradiou a partir de um centro, no caso, o Rio Grande do Sul, para todo o país. Essa perspectiva é escrita de forma explícita por Fernandes (2007) ao aplicar o método de análise do discurso nas práticas discursivas do MST. Ao discorrer sobre a história do MST, o linguista afirma que “a luta foi mais intensa no Rio Grande do Sul na década de 60 e alastrou-se por todo o país. Atingiu, inicialmente, Santa Catarina, Paraná e São Paulo, e ganhou dimensão nacional contando com a participação ativa de membros da igreja e membros de partidos políticos na organização dos grupos”. (FERNANDES, 2007, p. 45) Utilizando o verbo “alastrar” para se referir ao processo de consolidação das lutas por terra no Brasil na segunda metade do século XX, o autor reforça a produção do marco de origem do Movimento.

Nas produções acadêmicas acerca do MST, grande parte dos autores utiliza relatos de militantes da direção, que muitas vezes são dos estados do Sul e que reproduzem essa memória do movimento. Podemos relacionar essa tendência com o grande investimento na formação de lideranças que ocorreu durante a ocupação da fazenda Annoni, como indicado por Caume:

O acampamento da fazenda Annoni, pelo menos até meados de 1987, a principal prioridade do MST no Rio Grande do Sul, na medida em que envolvia um grande número de famílias e a entidade tinha dificuldade de organizar a acompanhar novos acampamentos. Nele se concentravam todos os esforços da organização, tanto em termos de negociação e mobilização social para que as famílias fossem assentadas quanto no trabalho de formação política e produção dos militantes responsáveis pela estruturação e expansão do movimento no estado. Na segunda metade da década de 1980, as principais lideranças estaduais do MST provinham, em boa medida, daquele acampamento e, quando se falava do MST gaúcho, havia uma nítida identificação com os acampados da fazenda Annoni. (CAUME, 2006, p. 128)

Essas lideranças, cuja identificação é atrelada ao acampamento da Fazenda Annoni, se constituíram como as principais lideranças do Movimento no estado e contribuíram para a atuação significativa dos líderes sulistas na direção do MST. Essa primazia é evidenciada por Chaves (2000), em cujo estudo sobre a Marcha Nacional dos Sem



Terra, realizada em 1997, a antropóloga destaca o “desigual peso político entre os estados dentro do MST”:

A desigual representação dos estados na “direção política” da Marcha Nacional foi notada com desgosto pelos Sem Terra da Coluna Sudeste. A ela atribuíam a tomada de decisões que os contrariavam, como, por exemplo, a nova definição do horário de saída da Marcha. Por sua vez, ela denotava uma desigualdade de peso político entre os estados dentro do MST, sendo os estados do Sul e o de São Paulo detentores de maior poder e prestígio- o que é geralmente imputado à sua maior “capacidade organizativa (CHAVES, 2000, p. 318).”

Destaco que, na fala dos militantes, o maior poder da representação dos estados do Sul e de São Paulo na direção política da Marcha, assim como dentro da direção do MST, é atribuído a uma presumida “capacidade organizativa” dos representantes desses estados. De acordo com esse discurso, a suposta precedência do MST nos estados do Sul e em São Paulo também é explicada como resultado da maior capacidade organizativa da população dessas regiões. Há, portanto, uma conotação discriminatória, ao atribuir uma capacidade de um grupo ou a falta dessa capacidade ao espaço geográfico do qual esse grupo procede.

Todavia, não posso deixar de destacar que, na contramão de discursos discriminatórios que possam existir entre os Sem Terra, há a mobilização de estratégias do MST visando à descentralização de decisões e maior participação política de Sem Terra oriundos de todas as regiões do Brasil. Na marcha, por exemplo, os Sem Terra realizavam um revezamento de estados à frente da manifestação e, na Comissão de Negociação, instância presente no funcionamento da marcha, exigiam a presença de um homem e de uma mulher de cada estado. Essas estratégias buscavam instituir maior igualdade de representatividade dos estados da federação na direção e nas atividades.

A política de formação de lideranças que ocorreu de forma acentuada no Rio Grande do Sul foi decisiva para a preponderância da região Sul na direção política dentro do MST e também para a produção de uma historiografia que privilegia justamente a memória desses líderes. Assim, a primazia de influência e prestígio de dirigentes do Sul no MST ocorre também na escrita da história do Movimento. Além disso, a escrita historiográfica que ressalta e ratifica a memória de lideranças está relacionada a uma concepção de história tradicional, tal como definida por Burke (1992): a história compreendida como a narrativa da ação e dos feitos dos líderes. Nas palavras do historiador, “a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens,

estadistas, gerais ou ocasionalmente eclesiásticos. Ao resto da humanidade foi destinado um papel secundário no drama da história.” (BURKE, 1992, p. 12)

Contudo, deve-se ponderar que a escrita da história do MST baseada na memória de seus militantes já é por si mesma uma história não tradicional, pois confronta a lógica de uma história baseada em documentos oficiais e que privilegia os grupos dominantes. Portanto é possível questionar a busca pelo depoimento dos dirigentes, e o uso dessa fala sem problematizá-la como o discurso de uma liderança, como um recurso tradicional, mesmo sendo utilizado na escrita de uma historiografia renovada.

Exemplo dessa questão é a obra de Branford & Rocha (2004), em que as autoras escrevem uma história do Movimento focada na memória e na figura de João Pedro Stédile. O livro, no capítulo intitulado *A fundação do MST*, inicia narrando um episódio da trajetória de Stédile, quando ele, em 1982, cruza de balsa o Rio Iguaçu para chegar a uma reunião. As autoras presumem que os balseiros não podiam imaginar que, em poucos anos, “aquele jovem de barba, João Pedro Stédile, iria se tornar célebre e a organização a surgir da reunião semiclandestina da qual o grupo acabava de participar passaria à condição de maior movimento social da história do Brasil, conhecido como MST (BRANFORD & ROCHA, 2004, p. 23).” A atual função de Stédile dentro do Movimento, como um dirigente voltado para a mídia e para as relações externas do MST, um porta-voz do Movimento, fez com que sua figura se tornasse altamente exposta na mídia e apropriada muitas vezes de maneira ofensiva por determinados veículos de comunicação. Somente a análise retroativa, influenciada pelo status que Stédile possui hoje no Movimento e a exposição de sua figura na mídia em geral, possibilita a escrita de uma história que coloca a fundação do MST circunscrita à sua pessoa, em detrimento até do destaque da figura de outros líderes. Essa escrita, ao mesmo tempo, justifica e legitima tal status do dirigente ao conferir a ele uma figura central na fundação do MST.

A busca da origem é algo habitual na historiografia. Tal como analisada por Foucault (1987), essa busca deve-se a uma concepção de uma história evolutiva, em que se procura seguir os acontecimentos encadeados numa linha contínua. A busca e a produção de uma origem resultam em desdobramentos problemáticos para a compreensão da história do MST: cria-se a ideia de uma herança que é e deve continuar sendo preservada e projeta-se no passado aquilo que é próprio do presente. Desse modo, é possível problematizar a construção do episódio da fazenda Annoni e dos episódios que a antecederam como um marco no MST, compreendendo a primazia do estado do Rio Grande do Sul e de seus dirigentes na

configuração de poder e prestígio no interior do MST, assim como a memória dessa liderança constituiu de maneira preponderante a memória do próprio Movimento.

Contudo, a construção de um movimento social e de sua memória deve ser compreendida como um processo múltiplo e multifatorial, indo para além da concepção de uma derivada das relações de poder no interior do MST. Além disso, a análise dos documentários *Terra para Rose* e *O sonho de Rose* como fonte documental dessa pesquisa possibilita entender a construção de significado e as condições para a significação do episódio do acampamento da fazenda Annoni para além do interior do Movimento.

Como já dito, na vasta bibliografia existente sobre o MST, o episódio da ocupação da fazenda Annoni e da formação do acampamento dos Sem Terra é recorrentemente citado como a primeira grande ocupação promovida pelo Movimento. Contudo, ao assistir *Terra para Rose*, filmado no decorrer do episódio, observa-se que não há qualquer citação ou referência sobre a formação de um movimento Sem Terra a nível nacional. Essa constatação permite refletir sobre a percepção do episódio como um marco do MST como uma construção posterior ao evento. Nessa perspectiva, a própria produção do documentário *Terra para Rose*, assim como a produção de outros conjuntos documentais, tanto orais, das lideranças sulistas, como já visto, e fontes escritas, como o jornal (como será visto a seguir), contribuiu para a construção desse episódio como o marco na história do MST.

Em relação às fontes escritas, uma das principais fontes de pesquisa sobre a história do MST é o *Jornal do MST*<sup>3</sup>, desde a considerada sua primeira edição. Em 1981, iniciou-se a produção do *Boletim Informativo da Campanha de Solidariedade aos Agricultores Sem Terra*, organizado por representantes da Comissão Pastoral da Terra (CPT-RS) em apoio aos acampados da Encruzilhada Natalino. Em 1983, o *Boletim* deixa de estar sob a direção da CPT e passa a ser produzido pelo então formado Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra da Região Sul. Em 1984, quando ocorreu, em Cascavel (Paraná), o Encontro Nacional de Trabalhadores Sem Terra, no qual foi oficialmente fundado o MST, o *Informativo* se transformou em *Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*, sob a direção do então fundado MST. Ao invés de criar uma publicação nova a partir de uma primeira edição, foi decidido que o *Jornal Sem Terra* assumiria a herança das edições do

---

<sup>3</sup> Em minha pesquisa realizada durante o mestrado, utilizei como fonte histórica justamente o *Jornal do MST* para a elaboração da dissertação *Subjetivação e disciplinarização dos Sem Terra: fabricação, uso e controle da imagem dos Sem Terra no Jornal do MST*.

Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra da Região Sul, que por sua vez havia assumido a herança das edições do Boletim Informativo.

Fernandes (1999), analisando a formação e a história do Movimento Sem Terra no estado de São Paulo, destaca que em 1983, o movimento social rural local, denominado Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra do Oeste do Estado de São Paulo, publicou um artigo em que manifesta seu apoio à luta dos acampados da Encruzilhada Natalino, em Ronda Alta:

Na realidade, todas as lutas eclodiram em diversos lugares ao mesmo tempo. A divulgação das lutas pela Igreja e, em pequena parte, pela imprensa fez com que surgissem a necessidade e o interesse de se trocar experiências. Das em curso, houve certa prevalência das lutas do Sul do país (uma que virou exemplo foi a de Ronda Alta) pelo rápido crescimento do número de famílias envolvidas, pelo enfrentamento e as formas de resistências construídas no cotidiano da luta popular, pelas primeiras conquistas e pela ampla divulgação entre os trabalhadores rurais sem terra, como pode ser observado neste trecho do artigo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra do Oeste do Estado de São Paulo, publicado pela Associação Brasileira de Reforma Agrária: “A divulgação da luta continuava, alguns trabalhadores saíam à procura de terra nas beiras de rodovias incentivados pela experiência de Ronda Alta. Inclusive diversas vezes foram enviadas para o Sul manifestações de apoio e solidariedade” (FERNANDES, 1999, p. 77)

O artigo escrito pelo movimento de trabalhadores rurais de São Paulo em apoio ao movimento de Sem Terra gaúcho foi publicado pela Associação Brasileira de Reforma Agrária, o que se leva a supor que o movimento paulista não possuía seu próprio meio de comunicação de massa, como um jornal. Além disso, o envio de apoio de outros movimentos sociais aos Sem Terra do estado do Rio Grande do Sul revela a capacidade de mobilização e de repercussão que o movimento gaúcho conseguiu atingir em outras regiões do país. Repercussão esta que a produção do jornal provavelmente contribuiu para gerar.

É plausível que os demais conflitos de luta pela terra e os movimentos Sem Terra locais que enviaram seus representantes para o Encontro não tiveram sua história tão fartamente registrada e divulgada como o Movimento Sem Terra do Rio Grande do Sul. Como afirma Lefebvre, “não há notícia histórica sem documento. (...) Pois, se dos fatos históricos não foram registrados documentos, ou gravados ou escritos, aqueles fatos perderam-se” (apud LE GOFF, 2003, p. 530). Certamente, houve a produção de conjuntos documentais, seja escritos, materiais e orais, decorrentes dos conflitos de luta pela terra em outras regiões do Brasil e decorrentes da formação de movimentos Sem Terra regionais. Contudo, essa produção não ocorreu de forma tão efetiva quanto a que ocorreu no Rio Grande

do Sul por meio da consolidação de um corpus documental que atingiu ressonância tão grande, transformada em referência.

Um dos principais elementos que compõem esse conjunto documental referente a luta pela terra no Rio Grande do Sul é justamente o documentário *Terra para Rose*. Em entrevista concedida a um *site* especializado em cinema para a divulgação do documentário *O sonho de Rose*, Tetê Moraes explica o que a levou a produzir, dez anos antes, seu documentário sobre os Sem Terra. Ao responder sobre o que a moveu a realizar *Terra para Rose*, a diretora explica:

Terra para Rose não se chamava assim quando fui fazer. Queria fazer um filme sobre a questão da terra no Brasil relacionando mulher e terra, porque acho que há uma relação forte: ambas dão a vida e a alimentação. Tive essa idéia quando, em 1984/1985, fiz uma série de quatro documentários sobre o Brasil para a *BBC* de Londres, com um produtor inglês, Peter Riding. Viajamos e filmamos em nove estados brasileiros. A série tratava de cultura, economia, política, e quase sempre eu esbarrava com o problema da terra. Então vi, concretamente, a enorme importância dos conflitos pela posse da terra, realidade distante do nosso cotidiano urbano. Também me chamava a atenção a força das mulheres. Vi coisas incríveis acontecendo no Nordeste, no Norte, no Centro. Só não tinha visto ainda no Sul. Ninguém imaginava que pudesse haver esse tipo de problema naquela região, a mais rica e desenvolvida do país. Tive então vontade de fazer um documentário sobre a questão da terra no Brasil naquele momento de transição da sociedade brasileira pós-ditadura militar. Achei que o filme ia ser feito no Norte ou no Nordeste e fiz um projeto chamado Mulheres da Terra, que foi aprovado pela Embrafilme. Aí vi nos jornais as fotos do acampamento da Fazenda Annoni, que foi a primeira ocupação feita pelo MST de um latifúndio improdutivo, tão improdutivo, que estava há 14 anos em processo de desapropriação na justiça. Eram 1.500 famílias, outubro de 1985. (...) Fiquei curiosa porque era uma imagem diferente, aqueles barracos de lona, e me perguntei: o que é isso? Peguei os contatos e fui até o acampamento da Fazenda Annoni, distante umas cinco horas de Porto Alegre, noroeste do Rio Grande do Sul, e fiquei impressionada. (...) Pela primeira vez estava vendo uma cidade de umas 1.500 famílias, cerca de 3, 4 mil pessoas, muitas crianças, cachorro, periquito, papagaio, naquelas tendas de lona espalhadas numa extensão enorme, e fui conversando com aquela gente, super pacífica e absolutamente organizada. Vi que a presença das mulheres era forte. Havia grupo de higiene, grupo de educação, grupo de limpeza, setores diversos. E pensei: é aqui, essa é a história que ninguém conhece que quero contar. (MORAES, s.d, s.p)

Em sua fala, concedida em entrevista realizada na ocasião da divulgação do filme *O sonho de Rose*, ou seja, no mínimo dez anos após a realização do primeiro documentário, a diretora já caracteriza o que filmou em *Terra para Rose* como “a primeira ocupação feita pelo MST”. Contudo, essa é uma análise retroativa, que só foi possível ser feita após a consolidação dessa memória do MST. E, de fato, assistindo ao documentário, pode-se observar, como já ressaltado, que nele não há qualquer referência à formação de um movimento a nível nacional. Assim, pode-se analisar que a produção do documentário e a sua

repercussão, assim como a produção de todo um conjunto documental que inclui a produção em série de um boletim de apoio e a circulação desse *corpus*, foi fundamental para a representação da ocupação da fazenda Annoni, tanto para os Sem Terra que participaram da ocupação, os membros que posteriormente constituíram o MST, quanto para os estudiosos que se debruçaram sobre a história do Movimento, como o marco inicial do MST.

Da fala da diretora pode-se depreender que, num primeiro momento, o objetivo era filmar diferentes focos de luta pela terra no Brasil, enfocando a perspectiva da participação de mulheres nesses conflitos. Contudo, ao se deparar com a ocupação da fazenda Annoni, a diretora ficou de tal modo impressionada que decidiu realizar um documentário apenas sobre aquela ocupação. Há, na fala da diretora, a explicitação de sua intencionalidade em tornar o evento notório, histórico e memorável, através justamente da produção do documentário. Essa intencionalidade de se fundar uma memória através da produção de documento pode ser relacionada à concepção historiográfica de monumento.

A discussão sobre monumento/documento foi sistematizada por Le Goff (2003):

De fato, o que sobrevive não é um conjunto daquilo que já existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Esses materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os *monumentos* (grifo do autor), herança do passado, e os *documentos*, escolha do historiador. (LE GOFF, 2003, p. 525)

A utilização do conceito de monumento busca desnaturalizar aquilo que é herdado do passado, percebendo o documento como produto de um movimento de força canalizada para a perpetuação de um legado na memória coletiva. O monumento é o resultado do esforço de uma sociedade ou grupo para impor ao futuro, voluntária ou involuntariamente, determinada imagem de si. Valendo-se da terminologia empregada por Paul Zumthor, o monumento responde a uma intenção de edificação (apud LE GOFF, 2003, p. 535).

Ou seja, não existiria um documento inócuo nem objetivo. Nas palavras de Foucault, “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória; a história é, para uma sociedade, uma determinada maneira de dar status e elaboração à massa documental de que ela não se separa.” (FOUCAULT, 2007, p. 8)

Le Goff aponta que Zumthor conseguiu expor o que torna um documento em monumento: a sua utilização pelo poder. O documento não seria o que sobrou do passado,

mas sim um produto da sociedade que o fabricou, de acordo com as relações de força desta. Essa concepção de monumento ligada a sua utilização pelo poder se mostra bastante oportuna ao ser aplicada à análise de filmes. Como destacado por Morettin (2012), desde sua consolidação como meio de comunicação de massa, nas primeiras décadas do século XX, o cinema passou a ser apropriado pelas sociedades no seu esforço em construir uma memória de si pela mobilização de imagens:

Como pavilhões nacionais (...), o novo grande espetáculo visual apoiado em alta tecnologia se projetou nas telas para assumir a dimensão de monumento, espécie de alegoria nacional antes mesmo de se considerar o conteúdo da experiência humana focada em suas representações. Filmes como *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, *O nascimento de uma nação* (1915), e *Intolerância* (1916), ambos de David Griffith, *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, *Napoleão* (1927), de Abel Gance, e *Outubro* (1927), de Sergei Eisentein, são verdadeiras obras-monumentos nacionais em todos os seus sentidos, cercadas pela exaltação da vocação do cinema para absorver mitologias, pelas referências aos prodígios técnicos e a todo conjunto de invenções. (MORETTIN, 2012, p. 29)

Na concepção de Morettin, determinados filmes, como os citados por ele, são concebidos como verdadeiros pavilhões nacionais, ou seja, como espetáculo visual cujo objetivo é cristalizar certa memória da nação baseada na celebração de seus mitos. E, nesse sentido, são ainda mais eficientes na propagação dessa memória do que a construção de museus e pavilhões, pois essa propagação é intensificada pela reprodução e consumo em massa desse espetáculo, possibilitada pelas tecnologias de reprodução desses discursos audiovisuais, usando aqui a concepção de Benjamin (1994).

Integrante de uma corrente cujo elo reside na vontade de ampliar as fronteiras de circulação do saber histórico, atribuído novos papéis ao fazer do historiador, o cinema incorpora-se a um circuito de produção e perpetuação de memória cristalizada nos museus e monumentos destinados à visitação pública. Expressando a vontade de “parar o tempo”, (...) bloquear o trabalho de esquecimento, fixar um estado de coisas, (...) o cinema é lugar de memória, é a *machine mémorielle* do século XX.

O cinema, nessa perspectiva, espelha a vontade de justificar ações do presente à luz das projeções iluminadoras do passado e de garantir para as gerações futuras, por meio de constante exibição em diferentes espaços e para muitos espectadores, a efetividade da construção simbólica que faz do tema e a permanência de sua imagem. Por isso, essas obras constituem um esforço de monumentalização do passado, e de como monumentos devem ser analisados. (MORETTIN, 2012, p. 31)

Essa monumentalização do passado, vinculado a produções fílmicas ficcionais, se torna ainda mais evidente ao se observar a produção de documentário nas décadas iniciais do século XX. É explícito o caráter monumental de documentários vinculados a regimes autoritários, como os documentários *Triunfo da Vontade* (1934) e *Oyimpia* (1936), produzidos por Leni Riefenstahl sob os auspícios do regime nazista.

Sobre a produção brasileira de cinema documental desse período (1910/30), Moretti, mesmo ressaltando a precariedade da produção nacional, cita alguns documentários, realizados por encomenda de órgãos estatais, que prestavam reverência ao poder estabelecido, focando solenidades políticas e festividades oficiais: *Barão do Rio Branco: a nação em luto* (1912) e *O novo palácio da Câmara dos Deputados* (1926), ambos de Alberto Botelho, *Exposição nacional do centenário da independência no Brasil* (1922), de Macedo e Oliveira, *Ipiranga* (1922), de Armando Pamplona, e *Funerais de Rui Barbosa* (1923), realizado pela Brasília Filme. Como visível já nos títulos dos documentários, tais películas se atrelavam a uma concepção tradicional de história que concedia protagonismo somente aos grandes líderes políticos (como Barão de Rio Branco e Rui Barbosa) e que celebrava a realização de grandes feitos do poder estabelecido (como registro da construção do museu no Parque do Ipiranga, em São Paulo, e da construção de nova sede do poder legislativo, no Rio de Janeiro).

Contudo, não se pode vincular um documentário como *Terra para Rose*, mesmo considerando seu aspecto monumental, à ideia de um poder estabelecido. De fato, a produção e a circulação nacional de um documentário como esse, explicitamente em apoio aos Sem Terra, está relacionada à canalização de uma força a contrapelo e à consolidação de uma história vista de baixo, usando a concepção de Thompson (apud. SHARPE, 1992, p. 40). Isso se tornou possível a partir da segunda metade do século XX, com o relativo barateamento da produção audiovisual e de suas tecnologias, principalmente a câmera digital, permitindo a produção de documentários mesmo sem volumosos patrocínios de grupos abastados ou de órgãos estatais.

Além disso, esses documentários se inserem noutra concepção de história, que se consolidou com as renovações historiográficas do século XX e suas contestações à história positivista, ocorridas a partir da Escola dos *Annales* e do marxismo. Afinal, como bem destaca Rosenstone, “o documentário histórico se insere inevitavelmente no discurso histórico mais amplo, aquele campo de dados e debates que circundam seu tema.” (ROSENSTONE, 2010, p. 115)



Nesse contexto, a produção de documentários como *Terra para Rose* se constitui como um esforço na construção de uma memória que se contraponha à história oficial e à sua específica monumentalização do passado, um esforço em produzir monumentos que escapem da gerência do poder estabelecido, possibilitando a edificação de outra memória, diferente das versões oficiais.

Assim, nesta parte do texto, analisei como o documentário *Terra para Rose* insere-se na produção de um conjunto documental que funda determinada memória do MST. Em nenhum momento se afirma que o documentário por si determinou a construção do episódio como o marco fundador do MST. O que se compreende é que o documentário, no interior de um conjunto documental amplo produzido em decorrência da ocupação (o que inclui até um jornal próprio), com o objetivo de materializá-lo para o reconhecimento a posteriori (daí a compreensão desse conjunto como monumento), foi decisivo para a construção de tal episódio como o marco de origem do Movimento em detrimento a outros episódios de ocupação de terra.

## 1.2. A VOZ NARRADORA

Um dos principais recursos utilizados na produção de filmes documentários na segunda metade do século XX é a voz narradora presente somente na faixa sonora, ou seja, de alguém que se encontra fora da imagem enquadrada pela câmera. Na bibliografia sobre cinema e documentários, são empregados vários termos que designam a utilização de tal recurso: voz narradora, voz *off*, voz *over* e voz de deus. A recorrente utilização dessa voz e o seu papel decisivo na construção de significações ao longo de todo o documentário tornaram a análise dessa ferramenta fortemente presente nos estudos sobre documentários.

A voz narradora está presente tanto no filme *Terra para Rose* quanto no *O sonho de Rose*. Nesta parte do trabalho, problematizo a interação entre narração e imagem, compreendendo a construção de significados implícitos que ocorre a partir da conjunção entre esses dois elementos. Também abordo a utilização do recuo histórico na articulação do saber operacionalizada no interior do documentário. Por fim, analiso como a voz narradora canaliza a subjetividade dos Sem Terra nos documentários e como ela lida com a sua própria subjetividade.

### 1.2.1 Imagem, narração e saber

A primeira sequência do documentário *Terra para Rose* é a de uma romaria da terra<sup>4</sup>, destacando, entre os Sem Terra, o rosto de Rose. Essa é a sequência que acompanha os letreiros iniciais. Logo após há um brusco corte para a imagem da bandeira do Brasil, hasteada e balançando ao vento. Neste momento, se inicia a fala em *off*, com um tom enfático dizendo “Brasil”. A primeira fala da narração busca fornecer ao telespectador um panorama da questão fundiária no Brasil. A voz em *off* é acompanhada de uma sequência de imagens da fachada do Supremo Tribunal Federal (STF), com destaque para a estátua da Justiça que ornamenta a frente do edifício.

Brasil, 8 milhões e meio de quilômetros quadrados, cento e quarenta milhões de habitantes, oitava economia do mundo capitalista, quinto exportador de armas, estrutura fundiária arcaica. Dos quatro milhões e meio de proprietários rurais, apenas 170 mil são donos de quase metade da área agrícola do país e contribuem só com 16 % da produção agropecuária do Brasil. Há pelo menos 12 milhões de famílias de trabalhadores rurais sem terra. Foram assassinados mais de mil camponeses nos últimos 20 anos. Entre 1970 e 80, 24 milhões de brasileiros migraram do campo para a cidade. Esse quadro é de tal forma absurdo que, hoje em dia, ninguém se diz contra a reforma agrária, mas cada um quer a sua, e ela não acontece. (Voz narradora, *Terra para Rose*, 1987)

A narração inicia com a abordagem panorâmica da questão fundiária no Brasil, informando dados numéricos sobre a concentração de terra no país. Contudo, essas informações são acompanhadas de imagens da fachada do STF. Nesse momento inicial do documentário, já é possível analisar a narração em um dos seus aspectos: a interação entre a voz que narra e as imagens que se vê. A interação voz *off* e imagens produz uma mensagem implícita, diferente do que a voz ou a imagem produziriam isoladamente. O discurso em *off* é claramente denunciador, destacando a concentração fundiária, a quantidade de trabalhadores assassinados no campo e o volume de brasileiros que imigraram do campo para a cidade, classificando esse quadro como absurdo. Essa acusação, ao ser acompanhada de imagens estáticas das fachadas do STF e do Congresso Nacional, passa a denunciar não somente o quadro fundiário em si, mas a conivência do poder público diante dessa situação, a passividade desses poderes diante desse quadro adjetivado pela voz como absurdo.

---

<sup>4</sup> A invenção das chamadas Romarias da Terra e como a romaria em questão é representada no documentário serão analisadas na seção 1.4.1.

Após essa introdução, há um recuo temporal. Sobreposta a imagens do presidente Sarney subindo a rampa do Palácio do Planalto na cerimônia de posse de seu governo, a voz diz: “Março de 1985, nova república, primeiro governo civil depois de 20 anos de regime militar. Transição para a democracia. Esperanças, promessas. Uma delas: fazer a reforma agrária.” Após essa sequência, as imagens captadas pela diretora dão lugar a imagens de arquivo de telejornais, noticiando a criação do Ministério do Desenvolvimento e Reforma Agrária e transmitindo trecho do pronunciamento do então Ministro Nelson Ribeiro no qual afirma que o governo toma o compromisso de promover a reforma agrária. Na mesma sequência, é exibido o presidente Sarney afirmando em pronunciamento: “As origens do problema não são contemporâneas”. Essa fala é tomada fora de seu contexto, usada apenas como uma “deixa” para o documentário passar a explicar ele mesmo as causas desse problema.

A partir dessa “deixa”, a voz narradora retrocede o tempo cronológico até o governo de João Goulart, explicando que a reforma agrária foi uma das principais metas de seu governo (1961/1964). A voz narradora é substituída por outra voz, agora masculina, que passa a explicar os objetivos do Governo Goulart. Essa explicação é acompanhada de imagens de uma pequena cidade do interior, mulheres carregando baldes de água e pessoas em cima de uma locomotiva. São imagens em preto e branco, com aspecto de antigas. Nem a voz, tampouco a imagem, é identificada pelo filme, levando o telespectador a presumir que são da época representada. É como se estivesse passando outro documentário dentro do documentário. Mas dessa vez, um documentário de apologia ao governo, que coloca Goulart como um presidente comprometido em transformar o Brasil e preocupado em acabar com a fome e miséria. Segundo a voz, esse processo de transformação social promovido pelo Governo Goulart despertou “os trabalhadores rurais contra a secular miséria no campo”. O documentário dentro do documentário também mostra cenas do comício de Goulart na Central do Brasil, destacando a assinatura da lei de desapropriação das terras improdutivas. A sequência do comício da Central do Brasil é cortada e substituída por uma sequência de tropas se locomovendo pelas ruas. A voz então anuncia a premeditação do golpe.

Após a exibição do documentário dentro do documentário, a voz narradora de *Terra para Rose* segue para a apresentação do acampamento, situando-o como um dos dois mil focos de conflitos pela terra no Brasil. Desse modo, a narração, que primeiramente realizou um percurso do presente para o passado, agora realiza o percurso do geral para o específico.

Um dos dois mil conflitos de terra no Brasil é a fazenda Annoni. O processo de desapropriação começou em 1982, quando foi classificada como latifúndio improdutivo. O governo naquela época prometeu assentar até mil famílias de agricultores sem terra. Passaram-se 14 anos. Nada foi resolvido. Os proprietários apelavam na justiça e pressionavam. Papéis, promessas e negociações. Cansaço, desespero, indignação. Em outubro de 1985, mil e quinhentas famílias de pequenos agricultores sem terra ocuparam a fazenda Annoni. (Voz narradora, *Terra para Rose*, 1987)

Ao narrar sobre o específico, as informações sobre dados numéricos passam a ser mescladas com impressões e expressões que tentam identificar as condições subjetivas dos acampados por meio de frases como “Cansaço, desespero, indignação.” Assim, ao aproximar-se cada vez mais do específico, a narrativa vai adquirindo um tom intimista. A voz, nacionalmente reconhecida e devidamente creditada nos letreiros iniciais, é da atriz Lucélia Santos, que emprega à narração entonações dramáticas para além de uma simples narração informativa.

Depois de meses de negociações com o governo, sem resultados concretos, os acampados da Fazenda Annoni decidiram fazer mais pressão. Em primeiro de maio de 86, cinquenta famílias dos Sem Terra da Annoni acamparam em Porto Alegre em pleno estacionamento do INCRA.

A vida também começa cedo para Luci, seu irmão Zé e sua cunhada Serli. Como tantos outros Sem Terra, eles não querem migrar para a cidade. (Voz narradora, *Terra para Rose*, 1987)



Figuras 1 e 2

Fotogramas de *Terra para Rose*.

A voz em *off* explica que, como as negociações com o governo não provocaram resultados, os Sem Terra resolveram realizar um acampamento urbano em frente ao INCRA,

em Porto Alegre (Figura 1). Contudo, o espectador é informado sobre um fato decisivo para o entendimento da formação do acampamento pela fala da Sem Terra identificada no filme como Serli. É pela fala de Serli, transcrita a seguir, que o espectador é informado de que o governo havia se comprometido em desapropriar 32 mil hectares de terra para assentar os acampados, mas que não havia cumprido o acordo (Figura 2):

Eu acho que a gente ta aqui porque é uma forma mais forte de fazer pressão, né? Pra eles resolver mais rápido o nosso problema, porque os dirigente do INCRA, eles tinha assinado um papel que ia dar desapropriar 32 mil hectares de terra até dia 1º e como eles não cumpriram, nos viemos acampar aqui. A gente vive assim, NE? Com barulhão, a gente não é acostumado com isso, a gente sofre muito aqui. As crianças não têm onde brincar. Tem que estar sempre atrás deles cuidando porque eles não são acostumados com esse movimento. Tem hora que parece que a gente vai desanimar de tanto sofrimento que a gente passa, mas depois a gente pensa que é só através dessa luta, desse sofrimento que a gente vai conseguir alguma coisa. (Acampada Serli, *Terra para Rose*, 1987)

A sequência de imagens retoma o acampamento rural. Nesse momento, a voz em *off* recupera a situação apresentada por Serli, reforçando a informação de que o prazo estabelecido pelo governo para assentar as famílias havia se esgotado. Desse modo, há a construção de um diálogo entre narradora e a fala dos entrevistados na apresentação do saber para o espectador. As falas dos assentados não são apresentadas somente para reforçar ou comprovar as informações fornecidas previamente pela voz em *off*. O documentário é editado de tal forma que informações importantes são fornecidas com alternância entre entrevistados e voz narradora. A voz em *off* inclusive remete e reforça a informação fornecida anteriormente por Serli:

Os Sem Terra da Fazenda Annoni continuam lá. A pressão em frente ao INCRA em Porto Alegre não resolveu a questão. Esgotou-se o prazo pedido pelo governo para assentar as 1500 famílias em 32 mil hectares de terra que seriam desapropriadas. Os acampados decidem fazer mais pressão. (Voz narradora, *Terra para Rose*, 1987)

A sequência continua com a imagem da realização de uma assembleia no acampamento, na qual os Sem Terra decidem realizar uma Romaria da Terra, caminhando de Ronda Alta até Porto Alegre. “Na cruz de quem fica e na cruz dos que seguem na marcha, o verde da esperança, o lado, junto com a esperança, fitas pretas lembram os que já morreram no acampamento”, diz a voz narradora.

Bernardet (2003), investigando um conjunto de documentários produzidos no Brasil entre 1960 e 1980, analisou como esses documentários construíram imagens do que é chamado, de forma tradicionalmente genérica, de “povo”. Ao interpretar tais documentários, o autor enfatiza a presença de uma voz em *off* e o que essa fala significa nos filmes:

O que informa o espectador sobre o “real” é o locutor, pois dos entrevistados só obtemos uma história individual e fragmentada (pelo menos quando se concebe o real como uma construção abstrata e abrangente). Estabelece-se então uma relação entre os entrevistados e o locutor: eles são a experiência sobre a qual fornecem informações imediatas; o sentido geral, social, profundo da experiência, a isso eles não têm acesso (no filme); o locutor elabora, de fora da experiência, a partir dos dados da superfície da experiência, e nos fornece o significado profundo. Essa elaboração não se processa durante o filme, nem nos é indicado o aparelho conceitual que a rege, nem donde vem esse locutor do qual só sabemos que está ausente na imagem. De modo que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam com uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real (BERNARDET, 2003, p. 17 e 18).

O autor apresenta o que denomina como método ou modelo sociológico, que consiste, basicamente, na utilização da voz *off* de um narrador ou locutor para explicar, por cima das imagens, as ideias centrais da produção, intercalada por depoimentos de pessoas que dão crédito a ela. Tal procedimento é bastante usual em documentários, mas podemos observá-lo no telejornalismo diário. O conjunto de entrevistados é considerado como a voz da experiência. Os entrevistados não generalizam nem formulam conclusões, tarefas estas que cabem à voz narradora. A voz *off*, numa tonalidade homogênea e regular, sempre segue a norma culta e possui um dono que não se identifica. Assim, se institui como uma voz supostamente neutra, que nunca fala de si (SILVA, s.d., s.p.).

Lins & Mesquina (2008) apontam para o final da década de 1990 como um período marcante para a história da produção de cinema documental no Brasil. Foi o início da produção do que as autoras denominam como “documentários contemporâneos”, em contraposição aos “documentários modernos”, realizados entre as décadas de 1950 e 1980, categoria esta na qual *Terra para Rose* poderia se enquadrado. Lins & Mesquita destacam três filmes como o marco desse início: *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, de Marcelo Masagão, *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, e *Notícias de uma guerra particular*, de João Moreira Salles, todos lançados em 1999.

As autoras afirmam que os chamados “documentários modernos” se caracterizavam justamente pelo uso do modelo sociológico apontado por Bernardet e que os

“documentários contemporâneos” conseguiram romper total e definitivamente com esse modo de representação. Uma característica facilmente identificável nessa ruptura é o abandono da narração *off*. Contudo, o abandono do uso da voz *off* pode ser compreendida como resultado de uma transformação mais subterrânea, no próprio enfoque dos documentários e como os saberes passam a ser agenciados nos filmes. Os documentários contemporâneos, isto é, produzidos a partir do final da década de 1990, apresentam uma tendência à particularização do enfoque:

Os documentários buscam seus temas através do recorte mínimo, abordando experiências e expressões estritamente individuais. As composições são variadas, mas há, de todo modo, uma valorização da subjetividade do homem comum. Muitos filmes se relacionam com experiências socialmente demarcadas, evitando o ensaio que poderia, a partir de características transversais ou generalizações, relacionar tais experiências àquelas de outros indivíduos ou grupos, pela via da interpretação ou diagnóstico. (LISN & MESQUITA, 2008, p. 49 e 50.)

Com essa transformação no enfoque, os documentaristas passaram a optar por abandonar a narração *off* que tinha por objetivo justamente estabelecer relações transversais e apresentar interpretações a partir de generalizações ou diagnósticos. Não há mais o movimento do geral para o específico, como demonstrado que ocorre em *Terra para Rose*. O saber se concentra no próprio específico e particular, sem extrapolar significações para além do que esse singular fornece, não formulando contextualização nem generalizações. Com isso, eles compartilham da perspectiva da micro-história, valorizando os saberes e as experiências locais por meio da redução da escala de observação. Assim, percebe-se que a produção de filmes e documentários frequentemente dialoga com as concepções de conhecimento e os novos enfoques que são instituídos nas ciências humanas.

Além disso, a opção por não mais utilizar a voz narradora evidencia outro deslocamento operado na concepção e na produção dos documentários a partir da década de 1980: a valorização das possibilidades de interpretação dos espectadores em contato com as evidências apresentadas no filme, em detrimento de uma locução explicativa que se imputava como objetiva e unívoca.

## 1.2.2 A subjetividade do documentário

Se por um lado o uso da narração *off* e a constituição de interpretações que atribuem sentido geral, caracterizadas pelo uso do recuo histórico e a condução do documentário do genérico ao particular, enquadram *Terra para Rose* como um documentário moderno, que utiliza-se do modelo sociológico, por outro lado podemos perceber no filme de Tetê Moraes alguns aspectos que já se afastavam do modelo sociológico, mesmo não rompendo totalmente com ele.

Contrapondo o uso que o documentário *Terra para Rose* faz da narração em *off* com o uso feito desse recurso pelos documentários analisados por Bernardet, percebe-se nítidas transformações. A diretora manteve tal recurso, mas buscou minimizar esse dualismo entre uma suposta voz do saber e a amostragem comprobatória do que foi narrado. Primeiramente, a voz do filme não é desconhecida. Como já dito, a narração é realizada pela atriz Lucélia Santos, que notoriamente se envolveu no apoio ao movimento dos Sem Terra, tendo participado de passeatas e manifestações. Assim, a credibilidade atribuída à fala da narração não se fundamenta na suposta neutralidade e no distanciamento do narrador, mas, pelo contrário, na sua experiência e na sua proximidade em relação ao narrado.

Ao mesmo tempo, o uso que o documentário faz da fala de Serli não pode ser entendido como apenas uma amostragem comprobatória daquilo que a voz em *off* explica. Há, como já dito, a construção de diálogo, entremeando o que é dito pela entrevistada e o que é fornecido pela voz. A inserção de Serli no Movimento a torna apta a falar de uma experiência coletiva, não somente de sua experiência individual, o que é materializado verbalmente com o uso de “a gente” ao invés de “eu”. A sua experiência não é apresentada de forma fragmentada, tal como ocorria no modelo sociológico que conduz a utilização de entrevistas nos documentários analisados por Bernardet. O significado atribuído pelo locutor busca ser concomitante e equivalente aos significados que os próprios Sem Terra atribuem para a sua experiência coletiva ao longo do filme.

Em alguns momentos, é mantida a pergunta feita ao entrevistado pela diretora, como quando ela pergunta ao proprietário da fazenda Annoni: “Como o senhor se sente agora depois da desapropriação de sua fazenda Annoni?” Da mesma forma, para Rose, encarregada de organizar as refeições no acampamento juntamente com outra militante, a cineasta pergunta: “Como vocês conseguem a comida?” Em resposta, Rose passa a falar sobre o apoio



e o volume de doações que o acampamento recebe. Desse modo, Tetê Moraes minimiza a noção de documentário como uma apreensão do real, típica do modelo sociológico. Passa a ser explicitado em alguns momentos do documentário o papel do documentarista em produzir e conduzir as falas. Essa tendência é mais assumida pela diretora em *O sonho de Rose*, em que há presença ainda maior de suas perguntas na condução das entrevistas com os assentados.

Se no documentário *Terra para Rose* já é exposta a subjetividade da cineasta na produção do documentário, mesmo que de maneira tímida, essa subjetividade passa a ser totalmente evidenciada em *O sonho de Rose*, o que demonstra o gradativo aprofundamento dessa perspectiva fílmica no documentário brasileiro. Numa das sequências iniciais do filme, a própria cineasta, em voz *off*, conta, na primeira pessoa do singular, o que a levou a produzir esse segundo filme: “Dez anos depois, resolvi ir ao encontro do passado, ao encontro daquela história, daquela gente, daqueles sonhos.” Há ainda a inserção de algumas cenas em que a cineasta é mostrada reencontrando com abraços os antigos Sem Terra. Assim, a própria cineasta destaca seu vínculo pessoal com o documentário e com objeto documentado.

Nichols (2005) aponta que o tratamento da subjetividade do próprio cineasta em seu documentário, assim como a explicitação do processo de filmagem na própria narrativa fílmica, significa uma ruptura com determinada concepção tradicional que se tinha acerca da natureza dos documentários:

Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos (...) destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende. (NICHOLS, 2005, p. 51)

A exposição da subjetividade do próprio documentário iniciou-se de maneira marginal no cinema brasileiro na década de 1970, como indicam Lins & Mesquita (2008). Em 1972, no seu texto-manifesto *O antidocumentário, provisoriamente*, o documentarista Arthur Omar já contestava o pressuposto da exterioridade que validaria o documentário moderno, afirmando a presença intrínseca da mediação do cineasta na construção do saber documental. As autoras sublinham que na década de 1970 já haviam sido produzidos documentários experimentais, como *Congo* (1972), do próprio Arthur Omar, e *Di/Glauber* (1977), em que Glauber Rocha documenta o velório e enterro do pintor Di Cavalcanti, destacando a si mesmo e a manifestação de suas emoções no documentário. Contudo, esses documentários ficaram

restritos a circuitos alternativos ou acadêmicos, permanecendo à margem dos grandes circuitos de exibição.<sup>5</sup>

Essa tendência, que se trata da ruptura com a pretensão de exterioridade apregoadada pelo chamado modelo sociológico, se fortaleceu nos anos 1980, como visto em *Terra para Rose*, e se consolidou de maneira definitiva na década de 1990, influenciando decisivamente a edição de *O sonho de Rose*. Bernardet compreende essa tendência como um deslocamento da abordagem, tanto no enfoque dos objetos documentados quanto do papel do documentarista. Segundo Bernardet, o abandono definitivo do modelo sociológico corresponde ao abandono da produção material como critério único ou predominante na imagem que se constrói da sociedade e do indivíduo (BERNARDET, 2006, p. 216). Da mesma forma que passa a ser pensada a subjetividade dos sujeitos documentados, passa também a ser pensada a própria subjetividade do sujeito que documenta, rompendo com a pretensão de exterioridade do cineasta.

### 1.3. O SUJEITO DA FALA: A FABRICAÇÃO DOS OPOSITORES

#### 1.3.1. A oposição entre os Sem Terra e o proprietário

Em *Terra para Rose* há uma sequência em que são intercaladas as falas de Rose e as falas de Bolívar Annoni, proprietário da Fazenda Annoni, possibilitando a análise da fala dos Sem Terra e como essa fala é objetivada no documentário. As falas são intercaladas de modo que se estabelece um diálogo entre os personagens, mostrando cada entrevistado defendendo o seu ponto de vista a respeito da ocupação da fazenda e da reforma agrária. As opiniões contrárias são editadas de tal forma que produzem um debate acirrado entre os dois personagens.

Na sequência fílmica, primeiramente aparece o proprietário da fazenda (Figura 3) e ouve-se uma voz feminina fazendo uma pergunta inicial. Pressupõe-se que seja a voz da diretora do filme, Tetê Moraes: “Como o senhor se sente agora com a desapropriação de sua

---

<sup>5</sup> *Di/Glauber* foi inclusive proibido de ser exibido no Brasil devido a processo jurídico movido pela família do pintor. (LINS & MESQUITA, 2008, p. 24 e 25)

fazenda Annoni?” E o fazendeiro responde: “Olha, é que não ouvi.” E, em vez de mostrar a diretora fazendo novamente a pergunta e possibilitando nova chance de resposta para o fazendeiro, corta-se imediatamente para a imagem de Rose (Figura 4) e nesse plano, não se ouve a pergunta da diretora. A fala é concedida, na edição, diretamente à Sem Terra: “Bom, a nossa situação era precária onde a gente morava. A gente morava de agregada, tinha que dar a maior parte do que a gente colhia pro patrão, no fim da safra a gente não tinha nada”.



Figuras 3 e 4

Fotogramas de *Terra para Rose*.

No documentário, o fazendeiro aparece como um interlocutor fraco, desnorteado e abobalhado. São reforçados, na edição do filme, os momentos em que ele esquece o que iria dizer, pede pausa ou se atrapalha na fala. Enquanto isso, Rose é destacada como uma interlocutora com bastante esclarecimento e desenvoltura, evidenciando sua voz segura e suas frases firmes. Ao editar as cenas, intercalando as falas de Rose com as de Bolívar, a diretora enfatiza a imagem de cada entrevistado, de tal modo que a imagem dos Sem Terra, representada pela figura de Rose, é reforçada como um sujeito político, um interlocutor legítimo portador de falas, de críticas e de reivindicações.

Bernardet (2006) destaca a possibilidade de haver, em um documentário, a fabricação de uma instância um pouco implícita, mas difusa ao longo do filme, feita justamente na construção de planos de sequência: a fabricação da simpatia. Ao analisar o documentário *Viramundo*, de Geraldo Sarno, produzido em 1965, que trata sobre os imigrantes nordestinos que se deslocavam para São Paulo na década de 1960, Bernardet percebe a simpatia com a qual determinados personagens são representados no filme em detrimento de outros.

Em *Viramundo* há uma montagem paralela da sequência de dois operários: um operário bem sucedido, dono de casa própria, e outro operário, subalterno, ameaçado de despejo (a questão da casa própria é o referencial fornecido por Bernardet em seu livro para realizar a distinção econômica entre os dois operários). Os fragmentos são acoplados de modo que cada operário trate do mesmo tema sucessivamente, de forma a induzir à comparação entre as duas séries montadas, à comparação entre os dois operários. O bem-sucedido reclama que o sindicato é excessivamente politizado e que estaria a serviço da Rússia ou de Cuba, enquanto o outro reivindica que os delegados sindicais atuem mais nas fábricas. Um defende que a atividade do sindicato é meramente assistencialista, o outro sustenta que a organização é um direito dos trabalhadores. Ou seja, sobre as mesmas questões, o documentarista apresenta sucessivas posições antagônicas.

E para além do antagonismo construído nas falas, é construído um antagonismo visual. O operário bem-sucedido é filmado dentro da casa, num plano apertado contra a parede que serve como pano de fundo, estático e rígido, fazendo o movimento mínimo necessário para falar. Por outro lado, o operário mal sucedido é filmado se movimentando em seu barracão, aparece mais a vontade, sorri em alguns momentos. É focalizado realizando gestos supérfluos, como ao colocar uma gaiola para fora de sua casa, com o objetivo de conferir à cena um tom espontâneo. Assim, é construído um antagonismo entre os dois operários pela composição dos quadros: tensão/à vontade, rigidez/mobilidade, fechado/aberto, etc.

(...) a dureza do tratamento do primeiro operário, suas declarações tidas como uma fala pequeno-burguesa nos torna o homem antipático e até alvo de risos por parte de certas plateias, visto que se atinge quase o plano da caricatura. Ao passo que o outro, sua infelicidade, seu sorriso, sua soltura, a soltura maior da filmagem expressam a simpatia do diretor do filme e canalizam a do espectador. (...) O sistema comparativo os põe lado a lado os, para que tomemos conhecimento dos dois tipos de operários, mas por cima instala-se outro sentimento: a simpatia e antipatia” (BERNARDET, 2003, p. 36)

De acordo com Bernardet, o filme direciona o telespectador a dispensar o que não é comparável, o que é irrelevante para a comparação e, portanto, para a construção dos tipos. Estratagem bastante semelhante foi utilizado em *Terra para Rose*, onde Rose é representada numa perspectiva simpática em oposição à antipatia induzida ao proprietário da fazenda. Enquanto o plano que foca o fazendeiro é ampliado de modo que o espectador veja Bolívar Annoni confortavelmente sentado no sofá, fumando seu cigarro, o plano que enquadra Rose

enfoca apenas seu rosto e seu olhar cabisbaixo. O enquadramento em *close* imprime um ar intimista ao plano e dá a impressão de um desabafo entre a personagem e o público, estabelecendo uma relação direta entre ambos. Desse modo, para além do debate ideológico que a montagem fabrica (debate este pouco desenvolvido, pois, como já dito, o filme apresenta uma série de imagens do fazendeiro com dificuldades para se comunicar), a edição produz um antagonismo emocional, através dos recursos estéticos pelos quais cada personagem é representado.

O fazendeiro aparece num único plano, revelando a ocorrência de somente um contato entre ele e a direção do filme, ao passo que Rose é acompanhada em vários momentos de sua trajetória, concedendo-lhe várias entrevistas. Assim, a imagem evidencia uma diferenciação emocional da própria diretora, Tetê Moraes, ao entrevistar cada um dos personagens. Foi estabelecida uma relação mais próxima e intimista com um e mais distante e formal com outro e esta diferenciação foi reproduzida no filme através da edição dos planos.

Esse antagonismo opõe, tradicionalmente, dois tipos, como em *Viramundo*, em que se opõem o tipo “operário apolítico” versus o “operário politizado”. Sobre ambos, o documentário fornece a mesma quantidade escassa de informações pessoais. Contudo, na sequência de oposição entre Bolívar e Rose, contrapõe-se um tipo a uma pessoa. Rose é identificada ao longo do documentário de forma bastante personificada. Ao telespectador são apresentados dados sobre sua trajetória pessoal e sobre sua família. Assim, a simpatia é canalizada de forma personalista para a figura de Rose, enquanto a antipatia em relação a Bolívar é canalizada de forma genérica a um estereótipo de fazendeiro. A simpatia que perpassa toda a representação de Rose é importante para além dessa sequência específica, visto que essa simpatia canalizada para a personagem da *Sem Terra* é essencial para a construção do clímax do filme, quando é revelada sua morte trágica no acampamento ao final do filme.

Contudo, Bernardet ressalta que o sistema simpatia/antipatia somente funciona no documentário se houver uma predisposição do público para que isso ocorra. O autor classifica o público-alvo do documentário *Viramundo* como um público progressista, que já teria previamente simpatia pelo movimento sindical operário.

O sistema de simpatia/antipatia que percorre o filme em filigrana não vai sem outra contradição: ele não pode prescindir da cumplicidade do telespectador. Por estar em filigrana e por ter uma função expletiva na estruturação do filme, a simpatia só passará para o expectador se ele tiver uma predisposição emocional ou ideológica

para isso. (...) Quem se encontrar num processo de ascensão social, ou sonhar com isso, só poderá projetar sua simpatia sobre o operário que conseguir casa própria, e considerar o outro como uma ameaça. (BERNARDET, 2003, p. 39)

Assim, o sistema simpatia/antipatia, formulado pelo autor, não diz respeito a uma sensibilidade individual, que seria a maior ou menor disposição de uma pessoa em sentir afeição, mas sim a um componente ideológico. Pode até ser possível, mas pouco plausível que um grande proprietário rural, que se identifica com a condição de Bolívar Annoni, ou alguém ideologicamente contrário à reforma agrária e ao movimento Sem Terra, estabeleça de fato uma relação de simpatia por Rose devido à estratégia fílmica. Todavia, esse não é provavelmente o interlocutor para o qual o documentário se dirige. *Terra para Rose* é geralmente exibido em festivais não comerciais de cinema, tendo sido premiado no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e no VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana (Cuba), ambos em 1987, além de congressos e encontros sociais e políticos <sup>6</sup>, e essa identificação com o público-alvo é essencial para que o documentário possa ser visto por esse público como discurso do saber.

### **1.3.2. A divergência entre os Sem Terra**

No segundo filme analisado nessa pesquisa, *O sonho de Rose*, o assentamento é representado como um espaço de convivência entre pessoas que possuem diferentes formas de pensar, de sentir e de ver o mundo, mas que experimentam como ponto em comum a identificação de um passado como Sem Terra e de um presente como assentados da reforma agrária. A imagem de conciliação e harmonia é enfatizada em uma sequência de cenas em que os assentados conversam e se entendem tranquilamente acerca da divisão do uso das máquinas agrícolas de uso comum, evidenciando o sistema de cooperativa e os laços de colaboração entre os assentados. Contudo, a cineasta tomou o cuidado de analisar que a formação do assentamento não significou a ausência de conflitos, de desavenças e de negociações árduas.

---

<sup>6</sup> Eu, particularmente, embora já tivesse conhecimento acerca do documentário, assisti “Terra para Rose” pela primeira vez na íntegra durante uma apresentação pública de cinema no III Fórum Social Mundial (2003), em Porto Alegre (RS), encontro de movimentos sociais e políticos de esquerda, além de militantes e simpatizantes dessa tendência.

Em uma sequência de cenas, cuja estrutura de edição se assemelha à sequência de Rose e o fazendeiro, Alceu Campigotto (Figura 5), um assentado que rompeu com a cooperativa do assentamento em que vive e com o MST, explica as razões que o levaram a fazer isso. Suas falas são intercaladas com as falas da assentada identificada no filme como Mariluce (Figura 6), uma assentada ainda ligada ao MST e participante da cooperativa, que apresenta a versão bastante distinta dos cooperados para a saída de Alceu.



Figuras 5 e 6

Fotogramas de *O sonho de Rose: 10 anos depois*.

A montagem cria uma discussão entre os acampados, contrapondo as duas versões e evidenciando conflitos de opiniões. Tal sequência é de grande importância no documentário porque, através dela, a diretora apresenta os Sem Terra e os acampados não como um sujeito unitário e homogêneo, mas sim como sujeitos conflituosos e heterogêneos.

A voz narradora introduz a questão: “A oposição entre trabalho coletivo e individual foi resolvida de forma harmônica na Fazenda Annoni, mas aqui, em Trindade do Sul, o mesmo não aconteceu.” Logo após, a voz em *off* da diretora pergunta para o entrevistado: “Alceu, como foi essa experiência de vocês na cooperativa? Por que vocês saíram? Quê que aconteceu?” Em sua fala, Dirceu explica sua desavença com a cooperativa:

Nós saímos da cooperativa porque quando nós começamos a discutir a questão das crianças, nunca foi uma questão levada a sério. Mas eu me preocupo, porque eu quero dar uma assistência pra ele, na questão de estudo, na questão de ter um pedaço de terra, de garantir uma vida ao menos um pouco mais digna pro meu piá, além do que nós sofremos no acampamento, desde 85 até 92, quando fomos assentados aqui em Trindade do Sul. E aí nos levamos essa discussão para dentro da cooperativa, mas os próprios dirigentes não aceitaram isso e foram levando aos trancos. Trabalhamos dois anos, vimos que não tinha resultado pras famílias, era tão pouco

que era dividido entre 37 famílias que nós achamos melhor optar por trabalhar individual. (Alceu Campigotto, *O sonho de Rose*, 1997)

Após a fala de Dirceu, o documentário mostra a fala de Mariluce. Nesse momento, ao contrário do que ocorreu na cena de Dirceu, não é mostrada a pergunta que originou essa fala. Mariluce diz: “Ela assim, ela falava que queria o lote dela individual, que achava que sobrava mais. Mas ela não tinha aquela clareza que o que nós ganhávamos nós investia. Nós temos capital hoje.” Pela fala da entrevistada, pode-se observar, por um detalhe que facilmente poderia passar despercebido, que ela não está se referindo diretamente a Dirceu, pois utiliza o pronome “ela”. É possível que Mariluce esteja se referindo à esposa de Dirceu, porém a edição, intercalando as duas falas, produz a sensação de que Mariluce está se referindo a Dirceu, contando a sua versão para o que ele acabou de dizer.

Pasquetti (2007), entrevistando trabalhadores assentados, analisa a reconstrução de suas identidades, enfocando a reelaboração de suas expressões culturais e suas relações sociais a partir da vivência no assentamento. Parte das famílias entrevistadas por Pasquetti foram assentadas no Assentamento 29 de Outubro, criado em 1986 para assentar 70 famílias. Destas, 28 decidiram morar em lotes individuais e 42, em sistema coletivo. As 42 famílias criaram uma associação de produção e serviços e, em 1990, fundaram a Cooperativa de Produção Agropecuária Cascata LTDA (COOPTAR). (PASQUETTI, 2007, p. 103)

As próprias famílias decidiam o que plantar, quais tipos de produtos beneficiar, a forma de gestão, como distribuir as sobras e os resultados da produção. A criação da associação e da cooperativa recebeu orientação e acompanhamento da Comissão Nacional dos Assentados. Em 1989, o MST cria o Setor Nacional de Produção, Cooperação e Meio Ambiente, que deu sequência ao acompanhamento, influenciando a sua organização. (PASQUETTI, 2007, p. 103)

Contudo, apesar da aparente democratização das decisões e da produção, em 2004, das 42 famílias que decidiram trabalhar em conjunto, somente 13 ainda continuavam vinculadas à cooperativa. Esse dado levou o autor a examinar as causas de tão grande evasão de acampados da cooperativa. Nas entrevistas, quando o assentado explica a razão que o levou a abandonar a cooperativa, o autor se deparou com afirmações como “Eu não sirvo para ser mandado”, “E eu perco a liberdade, ali não tem liberdade”, o que revela uma incompatibilidade entre os valores morais de parte dos entrevistados e os novos códigos de conduta e sociabilidade estabelecidos nas cooperativas.



De fato, como depreendido nas falas dos entrevistados por Pasquetti, no sistema coletivo de produção, o indivíduo não tem autonomia para decidir sobre diversos aspectos de seu trabalho, como a respeito de quando e onde produzir. É uma produção que exige árdua disciplina quanto ao planejamento e obediência às decisões coletivas. Pasquetti aponta que vários entrevistados nunca tiveram experiência anterior com essa forma de organização. A única referência que eles haviam tido ao longo de suas vidas era a agricultura individual e familiar. Por isso, na concepção do autor, haveria grande dificuldade de assimilar essa nova forma de organização preconizada pelo Movimento e operacionalizada nas cooperativas. Haveria entre os pequenos agricultores uma tradição bastante enraizada que remete ao indivíduo e sua família. A pequena agricultura familiar consolida a família como o núcleo de decisão e instância prevalente na socialização e na produção.

Esse valor moral é preponderante na fala de Dirceu, que se refere à sua vontade de dar melhores condições de vida ao seu filho para justificar seu desentendimento com a direção da cooperativa. Esse valor também é preponderante no próprio documentário ao representar Dirceu. Antes de diminuir o enquadramento para o rosto de Dirceu, a filmagem mostra o assentado à mesa com seus familiares, sua esposa, seu pai e seu filho, numa típica refeição familiar, ligando-o ao núcleo familiar na própria imagem fílmica. Imagem essa que não foi fabricada para os demais personagens do documentário, que sempre são representados fora de seu convívio familiar.

Na vida em acampamento, a busca por sobrevivência em condições tão precárias e a perspectiva de luta social por reforma agrária leva à formação de coordenações, núcleos e assembleias que reelaboram o papel da família como instância de decisão e socialização. Assim, o acampamento é lembrado por muitos assentados como um espaço de aprendizado para a formação de laços de solidariedade. Contudo, ao se estabelecerem nos assentamentos, as famílias possuem o desejo de voltar à agricultura familiar e individual, que marcou a sua experiência de vida anterior, gerando grande parte dos conflitos internos que indicam a consolidação de cooperativas agrícolas.

#### 1.4. O SUJEITO DO CONFLITO: AS PRÁTICAS DE LUTA DOS ACAMPADOS

O principal foco do documentário *Terra para Rose* é a abordagem das estratégias de luta dos acampados. São filmadas cenas de reuniões entre representantes dos Sem Terra e dirigentes do governo, cenas de ocupações de espaços públicos e cenas de caminhadas e de confronto direto com a polícia. Os Sem Terra se constituem como sujeito político, portador de críticas e reivindicações não só na medida em que questionam e rompem com a ordem social vigente, mas também enquanto é construída a visibilidade e o arcabouço discursivo que os apresenta como tal. Nesta parte, analiso as estratégias de luta utilizadas pelos acampados da fazenda Annoni e como essas estratégias são representadas no documentário.

##### 1.4.1. A Romaria da Terra

Em *Terra para Rose*, no final da sequência do acampamento em frente ao INCRA (Figuras 1 e 2), a voz narradora encerra o significado atribuído àquele evento: “A pressão em frente ao INCRA em Porto Alegre não resolveu a questão”. Essa fala introduz o significado estabelecido para a próxima sequência apresentada no documentário: “Esgotou-se o prazo pedido pelo governo para assentar as 1500 famílias em 32 mil hectares de terra que seriam desapropriadas. Os acampados decidem fazer mais pressão.” A voz costura a continuidade de sentido de uma sequência para a outra, através de um fio condutor narrativo: *fazer pressão e fazer mais pressão*,

Após ter introduzido o sentido da sequência seguinte, através da fala narradora, inicia-se o enfoque na preparação e na realização da Romaria da Terra. O enquadramento exhibe então os Sem Terra na Fazenda Annoni em uma assembleia na qual foi legitimada coletivamente a decisão de se realizar uma caminhada. Assim, na narrativa fílmica, a decisão de fazer mais pressão em decorrência da inoperância do governo em assentar as famílias no prazo prometido levou à realização da romaria pela terra. Na assembleia, no acampamento ao ar livre, um Sem Terra não identificado aparece no alto de um palanque improvisado. Com microfone em mãos, ele fala para uma multidão que o ouve:

Depois de sete meses de acampamento, estamos aqui reunidos na Fazenda Annoni e até hoje fomos enganados e até agora não saiu o assentamento para nós. Por isso,

essa discussão que foi feito nos núcleos com todo o pessoal aí, de todas as propostas, a mais cogitada foi nós sair por esse Rio Grande afora e todas as cidades, fazer uma caminhada para com isso sensibilizar o governo para que se acelere as desapropriações das terras e se inicie o processo de reforma agrária. Então agora, em essa assembleia (*corte na cena*). Então agora vamos decidir se vocês aprovam ou não aprovam. Que vocês acham? Fizemos essa caminhada ou não fizemos? (Sem Terra não identificado, Terra para Rose, 1987)

A câmera, até então voltada para o militante com o microfone em mãos (Figura 7), se volta para o público para filmar a resposta dada por todos: com os braços levantados, a multidão grita “Fizemos!” (Figura 8). O documentário não mostra as discussões realizadas nesses núcleos, nem a tentativa de se encaminhar outras propostas, tal como foi citada na fala do Sem Terra.



Figuras 7 e 8



Figuras 9 e 10

Fotogramas de *Terra para Rose*.



Figuras 11 e 12

Fotogramas de *Terra para Rose*.

A sequência mostra um grupo de Sem Terra rezando em conjunto antes de saírem em Romaria, reforçando a religiosidade e a unidade entre os acampados (Figuras 9 e 10). A imagem também dá enfoque à cruz (Figuras 11 e 12), mostrando o momento em que é pendurada uma faixa verde num dos cruzeiros e cenas de Sem Terra carregando a grande cruz. As cenas da cruz, representadas de maneira bastante próxima pelo documentário, através de enquadramentos de baixo para cima, e intercalada com cenas de reza, constroem uma imagem ligada à devoção e à emotividade dos acampados. Contudo, a utilização do cruzeiro é compreendida de maneira mais pragmática por Caume:

A cruz de madeira carregada pelos colonos ao longo do trajeto procurava, igualmente, não apenas produzir uma imagética que reforçasse entre os agricultores um sentimento de pertencimento a uma coletividade em luta, com objetivos comuns, mas também forjar uma determinada imagem dos Sem Terra que sensibilizasse a sociedade, associando a sua caminhada ao sofrimento de Cristo. (CAUME, 2006, p. 1663)

O documentário representa a decisão de se realizar a caminhada como uma decisão unânime entre os Sem Terra, assim como o caráter religioso agregado a essa caminhada como algo espontâneo e consensual entre todos os acampados. Contudo, ao confrontar a representação construída para a romaria pelo documentário com a bibliografia sobre a formação e realização da romaria, apreende-se que o documentário deixou de lado o dissenso e o conflito interno que perpassou a discussão e realização da caminhada.

De acordo com Caume, o acampamento da Encruzilhada Natalino era marcado pela produção de significações e símbolos de matriz religiosa, como a cruz, os lenços brancos, as celebrações e as procissões, e pela presença cotidiana de agentes religiosos na sua

condução e organização. Todavia, no interior do Acampamento Annoni, essa prevalência passa a ser questionada pelos militantes que buscavam o alinhamento mais próximo à pauta ideológica proposta pelo MST:

No interior do acampamento da Annoni cristalizou-se um processo que já delinea seus primeiros desdobramentos durante o I Congresso Nacional dos Trabalhadores Rurais Sem Terra: a gradativa autonomização material, política e ideológica do movimento em relação à CPT. No acampamento, esse fenômeno se deu marcado por fortes dissidências entre novas lideranças, orientadas por uma ação de caráter político-ideológico de matriz marxista-leninista, com agentes religiosos que tinham trabalhado ativamente na organização das ocupações de Macali e Brilhante, do acampamento da Encruzilhada Natalino e mesmo da própria ocupação da Annoni. (CAUME, 2006, p. 129)

A CPT exercia certo monopólio sobre a fabricação de símbolos e significados na ocupação de Sarandi e na Encruzilhada Natalino. Todavia, a ocupação da Annoni, realizada após a institucionalização do MST, se tornou lócus para uma disputa pela representatividade e pela matriz discursiva que prevaleceria no acampamento. Mas esse dissenso não repercutiu no documentário, que busca construir a imagem dos acampados como um grupo coeso, harmônico e homogêneo. Essa é a decisão da cineasta, que optou por reproduzir somente cenas e falas que estivessem em coerência com o significado construído pelo documentário para essa caminhada.

Desse modo, Moraes enquadrou seu objeto numa teorização, explicando-o a partir de uma generalização típica do modelo sociológico que caracteriza do documentário moderno. A cineasta agenciou o que tornar visível e dizível no documentário selecionando apenas os elementos de seu objeto que ratificavam a explicação teórica apresentada pela voz narradora e pela fala selecionada do personagem Sem Terra. Por meio desse procedimento, ela também excluiu o dissenso e a discrepância no interior do objeto, os Sem Terra, apresentando-o como um sujeito harmônico e homogêneo.

De todos os acampados, que contabilizavam cerca de 1500 famílias de acordo com Caume (2006, p. 128), apenas 250 pessoas fizeram parte da romaria (CAUME, 2006, p. 162). Porém, as cenas da romaria são intercaladas com entrevistas de mulheres Sem Terra alegando que só não acompanharam a romaria por ter que cuidar de seus filhos pequenos. Um Sem Terra que não acompanhou a romaria por algum outro motivo não é interessante para a cineasta, que opta por filmar o depoimento dessas mulheres como símbolo da abnegação das mães Sem Terra. Somente o amor de mãe, de acordo com o discurso do documentário,

justificaria o fato de alguém não acompanhar a romaria. Essa visão a respeito do amor materno, que concebe tal sentimento como natural ao sexo feminino e idealiza-o como mais forte do que qualquer outro comprometimento, já foi bastante questionada em inúmeros trabalhos no campo dos estudos de gênero.

Da mesma forma, um militante mais próximo do aparato ideológico do MST e que questione a realização de uma romaria ou algum aspecto dela não tem a sua fala gravada, enquanto que são individualizadas em entrevistas apenas das mulheres Sem Terra que apóiam de forma irrestrita a manifestação. Assim, ocorre a seleção dos aspectos da romaria que são incorporados na narrativa fílmica, assim como dos aspectos excluídos da mesma narrativa, em prol da construção de um significado idealizador para o fenômeno social focalizado.

Caume (2006), ao entrevistar agentes pastorais que organizaram e participaram da romaria, observou que, na discursividade político-religiosa, a caminhada não representava tanto o enfrentamento político, a estratégia racional que buscava, através do tensionamento, pressionar a ação estatal exigindo reforma agrária. No referencial religioso, a romaria tinha um sentido pedagógico conferido pelo sofrimento, em concordância com a tradição católica de valorização do sacrifício, tal qual prega o cristianismo ao venerar o martírio de Cristo. Para os agentes pastorais, caminhar centenas de quilômetros, passando por diversas privações, tinha o sentido de legitimar as reivindicações através do sofrimento.

Esse significado fica evidente na fala do militante com o microfone em mãos na assembleia ao dizer que a caminhada seria feita para “sensibilizar o governo”. O Sem Terra utiliza um verbo, no caso “sensibilizar”, que remete não a uma ideia de confronto, mas a uma ideia de comoção justamente pela dor e pelo sofrimento. Essa significação se distingue da construída pela voz *off*, que apresenta a romaria como uma decisão para fazer “mais pressão”. Aqui, há uma contradição da voz *off* com a própria imagem e a oralidade dos Sem Terra. Enquanto que o documentário constrói um significado para a romaria totalmente submetida à significação religiosa, a narração, escrita na discursividade política, tentou dar previamente o sentido do confronto com o poder do estado.

Mesmo não sendo enfocada pela cineasta, que privilegia nas imagens a significação religiosa, essa dualidade entre político-secular e político-religioso perpassa o documentário de forma implícita. Na sequência da romaria, mostra-se a realização de missas para os Sem Terra, nas quais o padre abençoa a caminhada e os Sem Terra são filmados demoradamente cantando hinos religiosos. Já na cena seguinte, ao focar rapidamente Rose caminhando na romaria, ouve-se ao fundo os Sem Terra fazendo grito de guerra: “Um, dois,

três, quatro, cinco mil, façam a reforma agrária ou paramos o Brasil”, propagando o enfrentamento político. De fato, as Romarias da Terra foram criadas no interstício dessa dualidade.

As Romarias da Terra foram um fenômeno comum durante as décadas de 1980 e 1990. Somente no estado do Paraná, de 1980 até o início dos anos 2000, haviam sido realizadas 16 romarias sob a coordenação da CPT (ADAM, 2002, p. 57). A criação das Romarias da Terra ocorreu sob a influência da Teologia da Libertação e da ação direta das CEBs. Chaves analisa essa transformação nas caminhadas de trabalhadores rurais Sem Terra:

Símbolos religiosos foram transformados em símbolo da luta política. (...) A velha tradição das romarias – peregrinações rumo a um santuário, centro religioso em que o sagrado se manifesta – foi sendo transformada quando transposta por acampados do MST em caminhadas em direção às cidades e aos centros de poder, as capitais. De uma peregrinação rumo ao território sagrado, elas se transformaram em marcha, caminhada em direção ao espaço público. (...) Transfigurada em luta por reforma agrária, essas novas caminhadas realizaram a passagem da esperança messiânica de uma terra que é promessa para a esperança política de uma terra que deve ser conquistada. Passagem da noção da graça divina individual que se quer receber à de direito que se deve cumprir. (CHAVES, 2000, p. 21)

As Romarias da Terra se encaminham não para algum centro religioso, o que seria típico das romarias, mas sim para as cidades e, nelas, para os centros político-administrativos, com um intuito de pressionar os agentes estatais e comover a opinião pública. A terra deixa de ser percebida como uma dádiva concedida a poucos proprietários, para ser concebida como um direito dos trabalhadores adquirido através da luta social. Isso demonstra a transformação dos Sem Terra em sujeito histórico, instituindo-se como protagonistas da luta pela terra.



Figuras 13 e 14

Fotogramas de *Terra para Rose*.

Contudo, as antigas significações religiosas permanecem e são imbricadas com as novas significações políticas: na faixa que se destaca à frente da caminhada é estampada a mensagem “Romaria conquistadora da terra prometida” (Figuras 13 e 14). O adjetivo que qualifica a romaria, “conquistadora”, denota o significado político de uma conquista social, ao mesmo tempo, o adjetivo “prometida” remete a um sentido religioso, de uma terra que, de acordo com a crença na vontade divina, deveria ser dos trabalhadores rurais.

O sentido religioso e o sentido político se mesclam e passam a coexistir. Assim, ocorreu a invenção de uma tradição a partir da combinação da estética e do sentido político/reivindicatório de uma passeata e com a estética e o sentido religioso/martírio de uma romaria (Figuras 13 e 14). A concepção de “invenção de tradições” foi formulada por Hobsbawn & Ranger (2008), em livro homônimo. Tal concepção remete à análise de um conjunto de práticas reguladas que visam introjetar determinados valores e comportamentos num grupo ou numa comunidade, através da repetição de rituais e de seus símbolos. A repetição implica na construção de um sentimento de continuidade em relação ao passado. É nesse sentido que Chaves utiliza a concepção de “invenção de tradição” entre os Sem Terra para compreender o surgimento das Romarias da Terra:

Assim, ao lado das tradicionais romarias e procissões rumo aos santuários consagrados pela religiosidade popular, e das marchas políticas promovidas pelo MST, uma nova tradição foi inventada, as das Romarias da Terra. Assumindo um caráter simultaneamente religioso e político, elas são frequentemente organizadas pelas pastorais populares da Igreja, muitas vezes sob a oposição da hierarquia clerical. Algumas delas realizam-se nos santuários das romarias tradicionais, como é o caso de Canindé (CE), Juazeiro do Norte (CE), Bom Jesus da Lapa (BA) e Trindade (GO). Outras, porém, definem-se ano a ano, por locais marcados pelos conflitos e lutas de terras- renovando o sentido do martírio- ou naqueles lugares em que a conquista da terra permite a celebração da vitória e a realização da “festa da colheita.” (CHAVES, 2000, p. 22)

Chaves ainda aponta que essas romarias tiveram, muitas vezes, a objeção da parte conservadora do clero, que se opunha à Teologia da Libertação e à ação das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Além da oposição de parte da própria Igreja, essas romarias sofreram cada vez mais oposição do MST, que buscou emancipação em relação à tradição religiosa e à CPT. Concomitantemente a essa autonomia do MST, instituída desde a realização do I Encontro Nacional, foi sendo produzida uma nova simbologia para a luta pela terra, não mais de natureza religiosa, mas de cunho sociopolítico. Os instrumentos de trabalho do campo, como a foice e a enxada, passaram a ser erguidos no lugar do cruzeiro, assim como



as bandeiras vermelhas com o símbolo do MST passaram a substituir as faixas com mensagens que remetiam à religiosidade. Desse modo, foi sendo institucionalizada a marcha, que passou a ser a manifestação de grande deslocamento privilegiada pelo MST.

Tal processo decorre do princípio pragmático do MST em se estabelecer como um movimento autônomo, político e de massa, ao invés de um movimento tutelado pela CPT. Essa última proposta havia sido cogitada no encontro em Goiânia (1982), de acordo com Stédile (FERNANDES & STÉDILE, 2005), e nesse mesmo encontro, já foi rechaçada pela maioria dos participantes. Mesmo mantendo-se momentos e significações religiosas, o Movimento optou pela celebração de cultos ecumênicos, com a presença de líderes religiosos de diversas igrejas. Por exemplo, na chegada a Brasília da Marcha Nacional por Reforma Agrária, Emprego e Justiça, realizada em 1997, foi celebrado um culto ecumênico com a presença de líderes religiosos de sete igrejas cristãs e de um rabino. (CHAVES, 200, p. 360)

Assim, durante a ocupação da fazenda Annoni, já havia a diferenciação entre as orientações da direção do MST, então recém-fundado, e a atuação dos agentes pastorais, presente entre os Sem Terra da região desde a ocupação da fazenda Sarandi. Contudo, tal dissonância não foi focalizada pelas lentes do documentário. Isso me permite afirmar que a cineasta, neste documentário, empregou determinado agenciamento do real cuja seleção do que tornar visível e dizível e a articulação desses elementos foram direcionadas pelo objetivo de constituir um objeto homogêneo e coeso, assim como coerente com a generalização através da qual o cineasta o enquadra. Esse procedimento, empregado em termos de produção historiográfica, significa narrar uma história que não leva em consideração a heterogeneidade, produzindo uma história linear, que concebe o desenrolar histórico como um desenvolvimento contínuo e que não reflete sobre a existência de diferentes temporalidades.

De fato, em *Terra para Rose*, os Sem Terra são objetivados na narrativa fílmica como um sujeito harmônico, com o objetivo de legitimá-lo socialmente, construindo e propagando uma imagem categoricamente positiva do mesmo. Todavia o mesmo agenciamento do real não ocorre no outro documentário da cineasta, *O sonho de Rose*. Nele, Moraes, em outro contexto de produção cinematográfica e orientada por outro olhar, buscou construir os assentados como um sujeito heterogêneo, conferindo visibilidade tanto aos seus acordos quanto aos seus conflitos e dissensos, como na sequência que enfoca as críticas do assentado Alceu e que coloca a fala da assentada Mariluce como uma réplica a essas críticas.

Em *O sonho*, a documentarista também vai atrás de ex-acampados que, após a ocupação da fazenda Annoni, saíram do Movimento, se mudaram para a cidade e deram

outros rumos para suas vidas. Moraes se desloca até Porto Alegre para entrevistar a ex-acampada identificada no filme como Luci, de quem havia se aproximado durante a filmagem de *Terra para Rose* (Em *O Sonho*, essa aproximação é reforçada pela repetição das cenas em que Luci aparecia no primeiro documentário). A cena já se inicia com a câmera dentro da casa de Luci, filmando o encontro dela com a cineasta e o momento em que elas se dão um afetuoso abraço. A câmera então foca Luci sentada no sofá e, em *off*, a voz da cineasta pergunta por que a ex-acampada foi morar em Porto Alegre. Luci passa a narrar que seu marido recebeu uma proposta de trabalho na cidade e por isso eles deixaram o acampamento. Ela e o esposo acreditavam que iriam morar em Porto Alegre apenas temporariamente, mas então ele começou a fazer pós-graduação e ela começou a trabalhar na padaria de seus cunhados. Com o tempo, eles acabaram se fixando definitivamente na cidade.

Nesse momento, percebo um corte na filmagem e em seguida a continuação da fala de Luci: “Claro que não era o que eu sempre sonhei, mas que a gente tá aí, se deu bem, vive bem, né?”. O corte indica uma montagem da continuidade. Assim, pode ter havido um questionamento da cineasta a respeito do sonho que Luci tinha de conquistar um pedaço de terra, mas a resposta da ex-acampada reforça a sua trajetória como bem sucedida, mesmo sem ter concretizado seu antigo sonho. A fala é sobreposta a imagens da cidade e de Luci trabalhando com satisfação na padaria.

Com a construção de tal sequência, carregada de simpatia por parte da cineasta, Moraes também torna visível a existência de escolhas e de desejos que escaparam do gerenciamento do MST e significa esses possíveis caminhos como válidos. Assim, *O sonho de Rose* foi perpassado por determinada possibilidade de agenciamento do real que incorpora a diversidade e a dissonância na representação do sujeito, uma característica incisiva dos chamados documentários contemporâneos.

#### **1.4.2. O confronto com a polícia e a imagem da violência**

Como ocorre em outras partes do documentário, a voz narradora introduz a questão que será debatida na sequência: o impedimento de os Sem Terra cultivarem a terra na Annoni para a sua sobrevivência:

Chegou o tempo do plantio e, como nada conseguiram com as pressões na cidade, os Sem Terra decidiram voltar para a Fazenda Annoni em outubro de 86 para saírem em nova caminhada, ocuparem outras fazendas também em desapropriação e cultivá-las. Fizeram várias tentativas de cultivar a Annoni e sempre foram impedidos. (Voz narradora, *Terra para Rose*, 1987)

Nesse momento, é mostrada novamente a acampada identificada no filme como Serli, que questiona a proibição do plantio: “Tá desapropriada, por que nós não podemos plantar, né?” A inserção da fala de Serli completa o significado de indignação produzido nessa sequência, se tornando o alter-ego da própria cineasta na manifestação do questionamento a esse impedimento.



Figura 15 e 16



Figuras 17 e 18

Fotogramas de *Terra para Rose*.

A voz narradora é retomada, informando a instalação de mais de dois mil homens da Brigada Militar do Rio Grande do Sul, cercando o acampamento com o objetivo de impedir a saída dos colonos que pretendiam ocupar outras propriedades rurais. A narração é sobreposta a imagens de policiais militares chegando ao acampamento, instalando-se e realizando o cerco. Nas palavras da voz *off*, “o confronto é incorporado ao dia-a-dia”. O foco,

ora nos cassetes, ora no helicóptero da polícia, ora na cavalaria, ora nas armas de fogo, enfatiza o poder bélico da brigada militar contra os acampados (Figuras 15, 16, 17 e 18). Esse enfoque inicial é importante para que, na sequência, ao intercalar essas imagens com cenas de acampados, mostrando seus machucados para a câmera (Figura 19) e de acampados afirmando que não possuíam arma alguma entre eles, o filme constrói uma mensagem que denuncia o abuso de força por parte da polícia.



Figuras 19 e 20

Fotogramas de *Terra para Rose*.

Geralmente, em confrontos entre a polícia e outros segmentos da sociedade, as câmeras filma a partir do ângulo da polícia, num possível impulso de proteger o próprio filmautor assim como a maquinaria de captação de imagem. Contudo, esse ângulo de filmagem produz determinada imagem acerca do segmento social em confronto com a polícia. As imagens produzem a impressão que tal segmento está em ataque enquanto a polícia está se defendendo.

Em *Terra para Rose*, ao documentar o confronto com a polícia, a câmera permanece, na maior parte do tempo, ao lado dos acampados, literal e metaforicamente. Literal porque a câmera está junto aos acampados filmando a polícia pelo ângulo de visão dos Sem Terra, e metaforicamente porque tal ângulo cria a impressão oposta à impressão geralmente produzida quando a câmera está capturando a imagem pelo ângulo da polícia: a de que a polícia está atacando e os Sem Terra estão se defendendo.

Na sequência, a câmera filma um Sem Terra em primeiro plano e os policiais em segundo, dispostos em fila, formando um cordão de isolamento (Figura 20). Tal enquadramento cria a sensação de aprisionamento, reforçando a ideia, defendida através da fala da narradora, de que a polícia cercou e manteve presos os Sem Terra no acampamento,

tratando-os como criminosos ao cessar seu direito de ir e vir. O filme documenta a reação não violenta dos acampados, destacando o momento em que um Sem Terra tenta dialogar com os policiais, que permanecem imóveis na formação do cordão de isolamento e alheios à fala do Sem Terra.

*Terra para Rose* se constitui um dos primeiros documentários brasileiros a abordar os conflitos no campo sob a ótica de valorização da ação dos trabalhadores rurais na busca por melhores condições de trabalho e de vida, mesmo quando essa ação busca e gera tensionamento social e confronto direto com a polícia, e numa perspectiva que denuncia a repreensão violenta por eles sofrida. Na produção cinematográfica anterior ao documentário de Moraes, a tensão social no campo era negada, representando o meio rural como um espaço harmonioso entre as diferentes classes sociais. Ou ainda, quando visualizada, a tensão social era minimizada por um discurso paternalista, que apresentava os trabalhadores rurais somente como vítimas da miséria no campo sem, contudo, identificar neles um sujeito apto a lutar e promover transformações sociais no campo.

Tolentino analisou a construção de imagens sobre o rural em um conjunto de filmes ficcionais que representavam o campesinato produzido entre as décadas de 1950 e 1960. Ao discorrer sobre o filme *Chamas no cafezal* (1954), a socióloga identifica como as relações entre o fazendeiro e os trabalhadores rurais de sua fazenda foram representadas:

A retórica em relação aos trabalhadores é típica, incluindo a crença da lealdade dos colonos ao bom patrão e a preocupação destes com a vida privada dos donos da terra ao ponto de se mostrarem atentos a ela até nas horas de seu descanso. Para esse que retrata segundo a ideologia atualizada da relação patriarcal do favor, é legítima a preocupação dos subalternos com o seu bom senhor. Na leitura não há o menor sinal de antagonismo. Tanto que, no dia da chegada do patrão e de sua esposa, os trabalhadores organizam um “baile na tulha” para homenageá-los. (...) O violeiro canta: “Me dá licença pra dançar em sua casa, me dá licença. Me dá licença pra bebê da sua pinga, me dá licença.” Uma linguagem de que o trabalhador é profundamente agradecido aos patrões e não deseja muito além de cantar, dançar e beber umas pingas. Ademais, é normal que se sintam devedores pela oportunidade de emprego, moradia e “consideração”. Ao longo do filme, a relação ente trabalhadores e proprietário será mostrada em uma profunda harmonia. (TOLENTINO, 2001, p. 55 e 56)

A autora ressalta que a relação entre patrões e trabalhadores rurais era representada de forma harmoniosa. No discurso desses filmes, os trabalhadores rurais sentiriam um profundo agradecimento pelo patrão, o dono da fazenda. Tolentino questiona que, desde o início dos anos 1950, várias greves já eram registradas nas fazendas de café,

algodão e amendoim, como informavam os jornais *Novos Rumos* e *Terra Livre*, sobretudo nas regiões da Paulista e Sorocabana, em São Paulo, onde a história do filme se passa. “Entretanto, não está em questão, nessa imagem que se faz da fazenda, reconhecer o trabalhador como algo a mais do que um apêndice necessário à propriedade que lhes dá emprego e condições de sobrevivência.” (TOLENTINO, 2001, p. 56)

A tradição audiovisual de representar os trabalhadores rurais como pessoas passivas destacada nos filmes de ficção por Tolentino está presente também nos documentários da época. Ao analisar o documentário *Maioria Absoluta* (1964-66), de Leon Hirszman, que focaliza as condições dos trabalhadores rurais no Brasil, Bernardet constata que o documentário constrói “a imagem de um povo sofredor, passivo, injustiçado, que não consegue agir em seu interesse e aguarda soluções de outras áreas da sociedade.” (BERNARDET, 2003, p. 46)

Se por um lado o documentário prega que o camponês precisa ser redimido da injusta situação de miséria e exploração em que se encontra, por outro o documentário dá a entender que não cabe a esse trabalhador tomar as rédeas da situação e lutar nas ligas ou sindicatos, o que geraria, inevitavelmente, tensões e confrontos. Na visão do cineasta, tal como demonstrado por Bernardet, a solução estaria nas mãos dos representantes políticos que esses trabalhadores deveriam ajudar a eleger de acordo com o modelo de funcionamento da democracia representativa.

Essa produção audiovisual, seja no cinema ficcional, seja no cinema documental, coincide com a própria produção historiográfica sobre o campo e as relações sociais no meio rural. Na historiografia tradicional brasileira, os escravos e os trabalhadores livres e pobres eram apreendidos apenas como mão-de-obra dos sucessivos modos de produção ou como o povo sujeitado pelas relações de dominação e coadjuvante nos processos de transformação política.

Com o objetivo de criticar a construção de uma imagem de passividade para os trabalhadores rurais, Bernardet aponta o mesmo questionamento realizado por Tolentino: a invisibilidade da atuação das Ligas Camponesas. Assim, a invisibilidade da atuação das Ligas Camponesas está presente tanto nos filmes ambientados no campo quanto nos documentários sobre os trabalhadores rurais com o intuito de forjar uma imagem dos camponeses não como um sujeito político, mas como um grupo social passivo. Como destaca o autor, “o filme foi feito numa época em que atuavam as Ligas Camponesas e também estava em desenvolvimento um projeto de sindicalização rural promovido pelo governo.”

(BERNARDET, 2003, p. 46) Porém, toda tensão social presente no campo estava longe de ser visualizada na produção audiovisual brasileira da época, que privilegiava, na produção de cinema documental, o discurso de denúncia da miséria do campo, reivindicando do Estado seu papel na transformação dessa realidade. Esse discurso, mesmo reivindicatório e contestatório em determinada medida, se alinhava à concepção nacional desenvolvimentista que caracterizava os governos brasileiros da época, em especial os governos Kubitschek (1956/1961) e Goulart (1961/1964).

E, durante a ditadura militar (1964/1984), com a forte atuação dos órgãos censores, seria pouco viável produzir e divulgar um documentário que representasse os conflitos no campo. Isso não significa afirmar que durante a ditadura militar foi encerrada a produção de documentários no Brasil, contudo os cineastas tiveram que criar novas estratégias e modos de representação para burlar a censura da época. Por exemplo, Leon Hirszman, cujo documentário *Maioria absoluta* havia sido proibido pela censura, passou a produzir, após o AI-5, documentários sobre arte e cultura, como *Nelson Cavaquinho* (1969), que foca a vida e a arte desse consagrado músico brasileiro, e *Partido Alto* (1976/1982), que homenageia grandes nomes do samba (AUTRAN, 2004). Permanece nesses filmes o olhar engajado do cineasta, mas de um modo implícito, como forma de se adaptar e de resistir aos tempos ditatoriais. Somente após a Lei da Anistia (1979), o cineasta teve condições de voltar a abordar em seus filmes, de maneira crítica e explícita, temas referentes a conflitos sociais, como em *ABC da greve* (1979/1990), sobre o movimento grevista dos metalúrgicos paulistas do período.

Assim, a noção de agenciamento do real, utilizada nesta pesquisa para compreender os mecanismos de significação da experiência histórica empregados pelos documentaristas, também pode ser empregada para entender a ação de outros agentes na construção de representações acerca da questão agrária. A atuação do estado ditatorial, por meio da censura e do controle dos meios de comunicação, buscou edificar e propagar determinado discurso, inclusive imagético e audiovisual, sobre a questão agrária, construindo visibilidades permitidas e invisibilidades impostas.

*Terra para Rose* foi produzido durante o governo Sarney (1985/1990), governo este que representa uma ruptura com a ditadura militar, por meio da posse de um presidente civil, mas, ao mesmo tempo, é a concretização da distensão “lenta, gradual e segura”, preconizada pelo general Geisel, com a posse de um antigo aliado da ditadura eleito ainda de forma indireta através do Colégio Eleitoral, na chapa com Tancredo Neves. A produção do

documentário, em 1987, se dá num momento em que o país ainda não se configura como uma democracia constitucional. Nesse contexto de luta pela consolidação da democracia e dos direitos civis, o modo específico pelo qual ocorre o agenciamento do real no documentário, buscando constituir um sujeito homogêneo e não dando visibilidade a dissensos e contradições no interior do objeto, não deve ser entendido como uma mera manipulação da verdade. Longe disso, deve sim ser compreendido como um engajamento na construção de um discurso até então inviável, um discurso de resistência e de combatividade. Assim, o documentário apara as arestas de seu objeto, os Sem Terra, buscando instituir um sujeito coeso e coerente e buscando também constituir a si próprio como uma enunciação eloquente. O propósito disso é produzir um discurso persuasivo, que compele a sociedade a reconhecer e a apoiar a emergência do movimento Sem Terra.

Em relação à tradição representativa de enquadrar os trabalhadores rurais como pessoas passivas, a quebra com esse tipo de visualidade ocorre justamente com a emergência da visibilidade das Ligas Camponesas no audiovisual brasileiro, com a produção do documentário *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho. O filme aborda o assassinato do João Pedro Teixeira, líder das Ligas Camponesas na região de Sapé (PB). Iniciado em 1964, sua produção é interrompida pelo Golpe Militar, sendo retomada somente em 1984, com a abertura política propiciada pela Lei de Anistia (1979) e o início do desmantelamento gradual do aparato ditatorial. A partir de entrevistas com a viúva e com outros ex-militantes, um dos temas abordados no filme é a violenta repreensão contra os membros das Ligas, inclusive com depoimentos sobre as torturas sofridas.

Outro viés abordado no filme e presente na memória dos camponeses e nas imagens produzidas é a indignação dos trabalhadores rurais contra a exploração à qual eles eram submetidos e contra o mandonismo dos proprietários de terra, o que levou os camponeses a organizar as Ligas. Assim, o filme *Cabra*, por meio das falas dos próprios trabalhadores, refuta o suposto sentimento de agradecimento que é esperado dos trabalhadores rurais na ótica coronelista.

*Terra para Rose*, realizado três anos após o lançamento de *Cabra marcado para morrer*, se alinha à perspectiva do filme de Coutinho, deslocando um olhar semelhante para a representação dos Sem Terra. O documentário focaliza o campo como um espaço de conflito social e representa os Sem Terra como um sujeito legítimo da luta por reforma agrária, construindo um discurso que critica a militarização da questão agrária e se contrapõe à criminalização do movimento social.



No ano seguinte à produção de *Terra* e quatro anos após a conclusão e lançamento de *Cabra*, outro documentário consolida definitivamente esse modo de representação dos trabalhadores rurais. O documentário *Uma questão de terra* (1988), de Manfredo Caldas, aborda o assassinato, ocorrido em 1983, da líder camponesa Margarida Maria Alves, trabalhadora rural e presidente do Sindicato de Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande (PB). Utilizando depoimentos de camponeses ligados a sindicatos rurais e de pessoas que conviveram com Margarida Maria Alves, o filme critica a concentração fundiária no país, especificamente no estado da Paraíba, e denuncia as várias formas de violência no campo decorrente dos conflitos de terra. O documentário finaliza sua narrativa com registros da votação, na Assembleia Nacional Constituinte (1988), da lei sobre reforma agrária, num discurso que transmite a esperança do cineasta na transformação social no campo.

Assim, três documentários, lançados entre 1984 e 1988, optaram por destacar como questão chave na construção de suas narrativas fílmicas diferentes assassinatos de trabalhadores rurais decorrentes das lutas desses trabalhadores contra a exploração e exclusão social no campo brasileiro: João Pedro Teixeira, em *Cabra marcado para morrer*, Rose, em *Terra para Rose*, e Margarida Alves, em *Uma questão de terra*. Abordando esses assassinatos e a lutas desses grupos de trabalhadores, tais documentários romperam definitivamente com a imagem de camponeses como passivos, tanto em relação à representação dos camponeses como agradecidos aos seus patrões, quanto à representação dos camponeses como vítimas à espera de assistência do governo. Tais documentários, compreendidos como monumentos, buscaram instituir nova memória social acerca dos trabalhadores rurais e trabalhadores Sem Terra como sujeitos combativos e que, por conta disso, chegaram a perder suas vidas na luta por terra e por justiça no meio rural brasileiro.

### 1.5. O DOCUMENTÁRIO E SEUS DESDOBRAMENTOS

O documentário *O sonho de Rose* inicia-se com uma sequência que mostra cenas da história e do cotidiano dos acampados da fazenda Annoni, todas vistas anteriormente no filme *Terra para Rose*: mulheres lavando roupa no rio, a caminhada do acampamento até Porto Alegre, parte de uma entrevista com Rose, cenas do confronto com a polícia. Toda essa recapitulação é explicada pela voz narradora, a mesma do primeiro filme.



Figuras 21 e 22

Fotogramas de *O sonho de Rose: 10 anos depois*.

Após tal introdução, a sequência mostra a exibição do filme anterior, *Terra para Rose*, em uma escola de assentamento rural (Figuras 21 e 22). A professora explica para a turma: “Então hoje nós assistimos o filme Terra para Rose que contou a história dos pais de vocês.” Desse modo, o próprio documentário funda o seu antecessor como um marco na construção da memória para aquela comunidade.

Nos estudos sobre história e cinema, todo filme pode ser compreendido como um agente social na medida em que a análise se desloca do processo de produção do filme para as decorrências provocadas a partir de sua circulação e exibição. O filme como agente e transformador social fica bastante evidente no final do segundo documentário, ao tratar as condições de vida da família de Rose após sua morte. Após focalizar todas as conquistas adquiridas pelos assentados, o documentário apresenta o viúvo de Rose e seus filhos e, então, o público descobre que, após a tragédia, sua família saiu do acampamento e do Movimento, vivendo de maneira bastante modesta na periferia de Porto Alegre, sem terem conquistado a terra com a qual Rose tanto sonhava.

A produção de *O Sonho de Rose* gerou grande debate entre os assentados e dentro do MST ao dar visibilidade à situação da família da companheira morta. Esse debate está presente no documentário, quando a cineasta leva os entrevistados a se posicionarem sobre o fato da família de Rose não ter sido contemplada com uma área de terra no assentamento. Os assentados contrários à concessão da terra para a família enfatizam que, após a morte de Rose, seu companheiro desistiu do acampamento, que o movimento não poderia conceder um privilégio à família por ter perdido alguém, já que isso poderia ter ocorrido com qualquer pessoa acampada. Um assentado declara, inclusive, que o Movimento não é uma instituição

de caridade. Contudo, essas falas são intercaladas com falas de assentadas, principalmente mulheres, que conviveram com Rose durante a ocupação da Fazenda Annoni e que declaram, de maneira comovida, que os filhos de Rose deveriam ter direito a uma terra por toda a luta dela.

Vale ressaltar que há nessa sequência uma questão intermediada pelo gênero: as mulheres assentadas, nas falas selecionadas pela cineasta, defendem a concessão de terra para a família de Rose apelando para o lado sentimental, enquanto os homens assentados, nas falas expostas no documentário, se manifestam contra essa concessão utilizando argumentos racionais, como caracterizar que tal ato seria um privilégio indevido. Há dois fatores que podem explicar essa partilha de falas: primeiramente, a divisão de papéis por gênero dentro do acampamento Annoni, que propiciava maior convivência das pessoas do mesmo gênero. Rose, por exemplo, era encarregada de cozinhar no acampamento, compartilhando essa função com outras mulheres. A maior convivência possibilitou que as assentadas se recordassem de forma mais emocional de Rose, em razão do maior vínculo estabelecido entre elas.

Outro fator é a montagem da sequência intermediada pela visão da cineasta, que enfoca as mulheres por um viés que as diferencia dos homens. Como a própria cineasta destacou na entrevista analisada neste trabalho, ela queria, inicialmente, fazer um documentário específico sobre as mulheres na luta pela terra. Em suas palavras, “queria fazer um filme sobre a questão da terra no Brasil relacionando mulher e terra, porque acho que há uma relação forte: ambas dão a vida e a alimentação.” A visão da cineasta concebe as mulheres como pessoas ligadas à vida e à alimentação, ou seja, ao cuidado. É uma visão de mulheres como pessoas de emoção, que salvaguardam o familiar, como na sequência de *Terra para Rose* em que as únicas pessoas que o documentário foca justificando a sua não participação na romaria da terra são mulheres que não puderam ir por terem que cuidar de seus filhos pequenos. Assim, a concepção da cineasta resulta na diferenciação que o documentário operacionaliza entre o masculino e o feminino.

Mais uma vez, ao contrário do primeiro documentário, em que a cineasta havia construído a imagem de um sujeito homogêneo e um grupo harmonioso em prol da luta pela terra, não dando visibilidade aos conflitos internos dos acampados, como analisado no caso da sequência da romaria, no segundo documentário a cineasta representa os acampados como um grupo heterogêneo, com personagens que não se adequam à condição de tipos, que divergem, negociam e se confrontam, seja em questões materiais, como a distribuição da produção nos

assentamento mostrada na sequência de Dirceu e Mariluce, seja em questões que envolvem juízos de valores, como nas diferentes opiniões sobre a condição da família de Rose, mesmo que essa diferenciação de valores perpassasse no documentário por um enquadramento de gênero.

Os efeitos da produção do documentário na vida das pessoas representadas no filme são indicados no trabalho de Pasquetti:

Traumatizados com a tragédia, o viúvo e os três filhos mudaram-se para uma cidade vizinha ao acampamento da Fazenda Annoni, passando a viver distantes do sonho de Rose. Depois, migraram para a Grande Porto Alegre. O pai trabalhando como pintor de paredes e a filha como empregada doméstica. (...) A direção do MST-RS decidiu procurar o viúvo de Rose, José Corrêa da Silva, e consegui junto ao INCRA um lote de terra para a família. Esta conquista concretizou-se pouco antes de finalizada a nova versão de “O sonho de Rose” para o cinema. Após a primeira exibição pública do filme, em agosto de 2000, para uma emocionada plateia no Festival de Cinema de Gramado, o viúvo de Rose, sua companheira e seus filhos anunciavam que acabaram de receber um lote de terra num assentamento em Viamão, na periferia de Porto Alegre. (PASQUETTI, 2007, p. 98)

Os dois documentários provocaram grande transformação na vida da família de Rose, assim como na percepção dentro do MST acerca dos direitos das famílias de militantes que morreram na luta pela terra. A partir de então, a família de um militante do Movimento que morreu devido a um confronto agrário passa a ter automaticamente o direito de posse da terra em algum assentamento.

A reinserção da família de Rose no MST após a produção e repercussão do documentário *O sonho de Rose* provocou grandes transformações na vida do viúvo e dos filhos. Uma reportagem de Graeff JÚNIOR, publicada em jornal e disponibilizada no site do MST<sup>7</sup>, apresenta o filho de Rose aos leitores:

Seu nome é carregado de simbolismo. Foi escolhido por um grupo de colonos Sem Terra em uma reunião realizada sob lonas pretas. Marcos faz referência à palavra marco, início. Tiaraju é uma homenagem a Sepé Tiaraju, o líder dos índios guaranis morto em 1756 na defesa das terras do Rio Grande do Sul contra portugueses e espanhóis.

Marcos Tiaraju Correa da Silva, de 24 anos, foi a primeira criança nascida em um acampamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). O jovem perdeu a mãe em um conflito com ruralistas, cresceu em manifestações e hoje estuda medicina em Cuba. Quer voltar ao Brasil em um ano e meio, formado, para continuar a luta iniciada pelos pais. (...) (GRAEFF JÚNIOR, 2010, s.p.)

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.mst.org.br/node/9898>> Acesso em: 30 jul. 2012.

O jornalista narra o nascimento de Marcos, num hospital perto do acampamento, e seus primeiros meses de vida, morando em barracas, nos braços da mãe que o carregava em protestos e manifestações. Graeff Júnior afirma que a criança tornou-se um “talismã” para os acampados, destacando que seu batizado foi convertido em símbolo de vida e de esperança, da vitória fruto do sacrifício dos Sem Terra, nas palavras do padre Arlindo Fritzen, que batizou a criança. Contudo, mesmo com todo o simbolismo que perpassou o nascimento e o batismo da criança, o viúvo decidiu abandonar o Movimento após a morte de Rose, sem condições de criar os três filhos pequenos, e foi tentar se estabelecer na cidade, exercendo a profissão de pintor de paredes.

A reaproximação com o MST ocorreu em 1996, quando a documentarista preparava o segundo filme sobre Roseli. “Decidimos que o sonho de Rose, o sonho de minha mãe, deveria virar realidade. Ela não poderia ter morrido em vão. Precisávamos ter nossa terra”, conta o estudante.

Convidado por um amigo, o futuro médico morou um ano em um assentamento na região metropolitana de Porto Alegre, longe da família. Lá, aos 14 anos, reencontrou-se com o passado. Essa temporada reascendeu seus ideais adormecidos, os mesmos que moveram sua mãe. “Ganhei uma camiseta estampada com uma foto dela comigo nos braços e uma frase que ela sempre repetia: ‘Prefiro morrer lutando do que morrer de fome’. Nunca foi fácil aceitar a sua morte e acredito que nunca será. Mas sinto orgulho do que ela fez.” (GRAEFF JÚNIOR, 2010, s.p.)

É seguro afirmar que a reaproximação da família de Rose com o MST ocorreu devido à produção e à repercussão do segundo documentário entre os assentados e militantes do Movimento. E essa reaproximação trouxe mudanças para a vida de toda a família, principalmente para a do filho Marcos. Mudanças de oportunidades de vida, como a chance de fazer faculdade de medicina em Cuba, e mudanças no reconhecimento de si próprio, como símbolo da causa lutada por sua mãe.

O universitário sabe ser um símbolo da causa. Os filmes que contam a história de sua mãe são exibidos com sucesso nos acampamentos e assentamentos. Os documentários o fizeram conhecido entre os que lutam pela reforma agrária. “A história do Marcos dá uma energia positiva para jovens que passaram tantas dificuldades como ele. É uma mensagem de esperança”, afirma a documentarista Tetê Moraes, que acompanha os passos do estudante desde o nascimento e recentemente fez um curta-metragem sobre o filho de Rose. (GRAEFF JÚNIOR, 2010, s.p.)

Os dois documentários, além de transformarem a vida das pessoas envolvidas na sua realização, em especial das pessoas diretamente enfocadas neles, como a família de Rose, também transformaram em determinada medida a visão que parte da sociedade brasileira tem a respeito dos Sem Terra, contrapondo-se ao discurso ruralista e à visibilidade que tenta enquadrar os Sem Terra como arcaicos e criminosos. Os documentários, produzidos de forma pioneira por Moraes, de maneira alguma apenas mostram a história dos Sem Terra. Eles seguramente reforçaram a função dos Sem Terra como um sujeito social legitimamente reconhecido, contribuindo para a própria atuação política dos mesmos.

As imagens fílmicas presentes nos dois documentários aqui selecionados, longe de apenas evidenciar uma transformação nos trabalhadores rurais ou uma forma de representação desses Sem Terra, são uma peça do dispositivo de subjetivação que objetiva os Sem Terra como sujeito político. Dentro de tal perspectiva, ambos documentários que focalizam os Sem Terra não apenas são representações de um sujeito já dado pela realidade. *Terra para Rose* e *O Sonho de Rose* são instrumentos que constituem os Sem Terra como sujeito, através da construção de sua visibilidade. Na sociedade contemporânea, marcada por um profundo apelo visual, as tecnologias de produção de imagens são meios importantes pelos quais as verdades históricas são construídas.

Contudo, como já discutido ao longo, subjetivação, mesmo ligada a uma série de objetivações, não se esgota apenas em processos de sujeição. Nesse sentido, deve ser destacado o modo pelo qual um ser humano torna-se sujeito na ocorrência de uma quebra da objetivação a ele atribuída, através de atos de ruptura relacionados com novos modos de práticas que os indivíduos e as coletividades por eles formadas constituem para si. Assim, pode-se afirmar que a constituição de sujeitos não é somente produto de uma maquinaria de relações de poder e discursos. A constituição dos Sem Terra como sujeito político está também atrelada a uma série de atos por eles instituídos.

Nesta pesquisa, ao analisar os documentários dirigidos por Tetê Moraes, entremeio justamente esses dois aspectos da subjetivação: com a análise do conteúdo dos documentários, considero quais foram as práticas através das quais os Sem Terra se constituíram como sujeito histórico e, com a análise da forma da produção dos documentários, depreendo como foi construída uma visibilidade que os institui como tal.

## CAPÍTULO 2

### A IMAGEM DE SI: OS SEM TERRA NOS DOCUMENTÁRIOS DO MST

Neste capítulo, relato a história do MST, construindo uma narrativa que não se fundamenta na noção de origem, tal como a narrativa problematizada no capítulo anterior. A historização aqui construída parte da concepção de formação para delinear o Movimento no decorrer temporal. Esse termo foi consolidado na historiografia com a obra de Thompson (1987) sobre a formação da classe operária inglesa na segunda metade do século XVIII.

Após essa historicização inicial, analiso dois videodocumentários produzidos pelo próprio Movimento, investigando, com isso, um processo de subjetivação por meio da autorreflexibilidade e da construção da própria imagem: *4º Congresso Nacional do MST*, filmado em 2000, e *Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST*, filmado em 2007. Como já se evidencia nos títulos, os documentários abordam a realização, respectivamente, do 4º e do 5º congressos nacionais do MST, ocorridos em Brasília (DF).

É possível afirmar que os dois vídeos se inserem no processo de construção do discurso oficial do Movimento. *4º Congresso* chega a explicitar os nomes das diretoras que organizaram a produção do vídeo, mas nos letreiros iniciais já reforça que se trata de um trabalho coletivo em parceria com o MST. Esse processo está ainda mais consolidado no segundo documentário, *Lutar sempre!*, explicitando em seus letreiros iniciais que se trata de um vídeo produzido pela Secretaria de Comunicação do MST e pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina, organização internacional da qual o MST faz parte, não informando nenhum nome de indivíduos que participaram de sua produção. Assim, há um processo de constituição de um discurso audiovisual atrelado ao Movimento, e não a um autor individual filmando sobre o Movimento. Isso legitima analisar o discurso audiovisual desses documentários como um discurso oficial do Movimento e problematizar como as concepções do MST são constituídas pelas narrativas fílmicas.

Poderia, com a finalidade de realizar essa análise, comparar as mensagens dos vídeos com as cartilhas e os cadernos de formação produzidos pelo MST, fonte comumente utilizada por autores ao se referirem ao discurso oficial do Movimento, apresentando,

principalmente, o programa político e social do Movimento. Contudo, opto por partir dos documentários para analisar como articulam o saber na narrativa fílmica, e não das cartilhas para analisar como são ou não incorporadas no vídeo. Para realizar isso, preferi trabalhar com a concepção de conceitos que julguei perpassar os vídeos, seja nas falas dos entrevistados, seja nas próprias imagens. Por isso, primeiramente descrevo como os conceitos emergem na narrativa fílmica e depois historizo cada conceito, elencando diferentes sentidos e apropriações desses conceitos ao longo da história, para compreender e distinguir o modo específico como os Sem Terra se apropriam deles.

Partindo das considerações de Cabrera (2006), analiso a construção de imagens-conceitos que emergem dos documentários: história, mística, povo e terra. Por meio dessa concepção, observo as imbricações entre o saber e o visível nas narrativas. Com isso, verifico como o Movimento se apropria desses conceitos em seu discurso e em suas práticas. Além disso, analiso como essas concepções foram representadas nas narrativas fílmicas, compreendendo como foi se edificando determinado modo social de representar os Sem Terra pelo próprio MST. Contudo, ressalto desde já que, para analisar a imagem-conceito de terra, uso como fonte dois videodocumentários não produzidos pelo MST, pois o Movimento, em sua produção audiovisual, prioriza o registro de encontros e congressos, construindo, assim, a representação dos Sem Terra no meio urbano, onde são realizados esses eventos.

## 2.1. A FORMAÇÃO DO MST E A COMUNICAÇÃO NO MOVIMENTO

### 2.1.1. A formação do MST

No capítulo anterior, utilizei as considerações de Foucault para problematizar o conceito de origem e a escrita da história do MST que emprega essa concepção. Neste capítulo, utilizo as considerações de Thompson para elaborar uma escrita da história do MST que não compartilha da ideia de uma origem fundadora. Isso não significa que estou utilizando esses dois autores de forma complementar, pois, de fato, são autores que caracterizam campos teóricos bastante distintos. Por isso, utilizo cada autor com objetivos diferentes e específicos. Optei por ter como referencial o conceito de formação para melhor



apropriar e dialogar com toda uma bibliografia sobre o MST bastante consolidada no referencial marxista, mas principalmente em virtude de tal conceito escapar de uma lógica originária na escrita da história e na compreensão de seus sujeitos.

Thompson afirma que a categoria de classe não se refere a um objeto dado, mas a um fenômeno histórico que se dá na medida em que "alguns homens como resultados de experiências comuns sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem" (THOMPSON, 1987, p. 10). Pertencente à corrente marxista, o autor reconhece que a experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que as pessoas se encontram inseridas. Contudo, Thompson ressalta a própria experiência e ação coletiva dos grupos de trabalhadores como fator tão crucial na formação da classe operária quanto às condições estruturais do capitalismo industrial. Vale ressaltar que o autor não pode ser considerado um marxista ortodoxo. Thompson é crítico do marxismo economicista e sublinha o valor da cultura na formação dos sujeitos históricos. Nessa linha, vários autores se valeram da concepção de formação em seus trabalhos sobre o MST, como Fernandes (2000) e Caldart (2004):

Quando me refiro à formação do sem terra brasileiro trato, inspirada em Thompson, do processo através do qual trabalhadores e trabalhadoras rurais sem terra fizeram-se ou ainda fazem-se este novo sujeito social chamado Sem Terra, com uma identidade e uma consciência que lhes insere nos embates políticos do nosso tempo. Diz Thompson, ao explicar o sentido do fazer-se da classe operária inglesa, que se trata de compreendê-la como um processo ativo, que se deve tanto à ação humana como aos condicionamentos. (CARDART, 2004, p. 93)

A autora também busca compreender a formação dos Sem Terra tendo como referência as análises de Thompson acerca desse conceito. Ao investigar a formação do MST, a autora propõe analisar os “fatores de natureza sociocultural e política que precisam ser mencionados para a compreensão mais completa de gestação do MST” (CARDART, 2004, p. 105). Nessa direção, a autora reconhece, em suas palavras, que a formação de um grupo “se deve tanto à ação humana como aos condicionamentos.” Isto é, a análise busca compreender a confluência da estrutura econômica com a ação humana dos agentes históricos. Mas é necessário entender como essa ação humana foi pensada por Thompson.

De acordo com Thompson, entender um processo histórico é buscar apreender como os homens e as mulheres agem e pensam sob determinados condicionamentos. O autor defende que é por meio do conceito de experiência que se compreende “a resposta mental e

emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento.” (THOMPSON, 1981, p. 115) Por meio do conceito de experiência, Thompson buscou escapar do determinismo estruturalista. Através desse conceito, homens e mulheres são compreendidos:

...não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida “tratam” essa experiência em sua consciência e sua cultura (...) e em seguida (...) agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. (THOMPSON, 1981, p. 115)

A experiência é vivida e significada a partir do referencial cultural no qual o sujeito encontra-se inserido. Esse referencial cultural é constituído por um conjunto de idéias, crenças religiosas, valores sociais, valores artísticos e estéticos, sentimentos, interesses, normas e obrigações. Assim, se valer da noção de formação para buscar compreender a história de um grupo indica entrecruzar diversos fatores, destacando as mediações e significações produzidas pelos sujeitos circunscritos em sua cultura. Deve-se destacar também que essas significações são múltiplas e carregadas de antagonismos, e que são constantemente reformuladas com a experiência de novas situações. Nesse modo de historicização, um ou outro evento pode ser assinalado como um momento relevante, mas sem ser estabelecido como marco de origem, que fundaria uma identidade a ser preservada.

Nessa perspectiva, delineio, de forma sucinta, a formação do MST, entrecruzando fatores estruturais, como o processo de aceleração do capitalismo no campo brasileiro, com a experiência humana, como a atuação dos sujeitos (governo, sindicatos e trabalhadores expropriados, entre outros) e seus respectivos discursos. Início com a exposição da política agropecuária da ditadura militar, utilizando as concepções de modernização conservadora e de militarização da questão agrária empregadas por pensadores brasileiros para explicar tal política. Destaco a multiplicação de diversos focos de conflitos agrários durante o período e o posicionamento dos sindicatos rurais diante de tal panorama. Ressalto também a influência da chamada Teologia da Libertação e a atuação da CPT. Por fim, destaco a realização dos encontros em Goiânia (GO), promovido pela CPT em 1982, e em Cascavel (PR), onde foi oficializada a fundação do MST em 1984. Essa historicização encontra respaldo em parte expressiva da bibliografia sobre o MST que, mesmo sem questionar a significação de origem

atribuída às ocupações no Rio Grande do Sul, dimensionam-nas, inserido-as numa perspectiva que enfoca a conjuntura nacional em que elas se inseriam.

Segundo Fernandes (1999), a ditadura militar contava com um projeto de produção agropecuária e de gestão da estrutura fundiária que já havia sido definida pouco antes do golpe. Esse projeto foi estruturado pelo Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (Ipes) e pelo Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad). O grupo Ipes/Ibad foi fundado por empresários ligados a grandes corporações e contou também com a direção de militares, como Golbery do Couto e Silva, entre outros, compondo assim um conjunto civil-militar que buscava se contrapor à ação política do Governo Goulart, às Reformas de Base e às mobilizações de trabalhadores.

Esse projeto visava promover a aceleração do capitalismo no campo brasileiro. A promoção desse aceleramento, que manteve e acentuou a concentração fundiária, foi analisada por pensadores brasileiros através do conceito de *modernização conservadora*. De acordo com Pires & Ramos (2009), o termo modernização conservadora foi cunhado primeiramente pelo sociólogo americano Barrington Moore Junior em seu estudo sobre as revoluções burguesas ocorridas na Alemanha e no Japão, analisando a instauração de economias capitalistas e industriais nesses países. O que caracteriza o processo denominado como modernização conservadora é o desenvolvimento capitalista conduzido por elites nacionais através da implementação de regimes políticos autoritários.

Este conceito foi apropriado por autores brasileiros que buscavam classificar o processo de transformação das atividades agropecuárias e de manutenção da estrutura fundiária que aconteceu no Brasil sob a ditadura militar. Ainda segundo Pires & Ramos (2009), o trabalho inaugural que apresentou o conceito de modernização conservadora entre os pensadores nacionais é de autoria de Alberto Passos Guimarães, no final da década de 1970. O crescimento da produção agropecuária seria efetuado mediante a renovação tecnológica gerenciada por grupos empresariais e econômicos, que passaram a receber volumosos incentivos financeiros do governo autoritário para se ocuparem da agricultura e da pecuária, alavancando a produção. Em seu trabalho, o autor reforçou que essa modernização conservadora inibia radicalmente a implementação da reforma agrária no Brasil na medida em que privilegiava o latifúndio monocultor como local de produção.

Além disso, Fernandes destaca o papel do Estado na aceleração do capitalismo no campo brasileiro ao promover a acentuação da concentração fundiária no Brasil. O autor aponta vários grupos empresariais que adquiriram grandes áreas de terra nas regiões Centro-

Oeste e Norte para projetos agropecuários por meio de políticas de incentivos fiscais. Dois exemplos de grandes grupos empresariais que, beneficiados pelo governo militar, obtiveram imensas áreas de terra foram o grupo Liquifarm, que adquiriu uma área de 450 mil hectares, registrada no INCRA, na região do São Félix do Araguaia, no estado de Mato Grosso, e o grupo Volkswagen que adquiriu uma área de 140 mil hectares localizada no sul do estado do Pará, fundando a Companhia Vale do Rio Cristalino. (FERNANDES, 1999. p. 36.)

A partir dessa nova linha de debate, os trabalhos sociológicos de Martine e Garcia (Apud PIRES & RAMOS, 2009) destacaram de que modo o processo de modernização conservadora atuou como uma força de aceleração do êxodo rural no Brasil. Para os autores, o modelo de modernização conservadora da ditadura militar acentuou o processo de migração da zona rural para a urbana, causando graves impactos sociais nas cidades.

Martins (1985) cunhou o termo “militarização da questão agrária” para explicar a crescente intervenção da ditadura militar no gerenciamento das questões agrárias no país, com o objetivo de garantir a aceleração do capitalismo no campo brasileiro. Essa gerência foi iniciada com a elaboração de legislação específica sobre o tema, o Estatuto da Terra, em 1964, e consolidada com a criação e expansão de instituições de intervenção do governo federal, como o Instituto Brasileiro de Reforma Agrária (IBRA), criado pelo Estatuto, que posteriormente foi substituído com a criação do INCRA, em 1971. Esse processo culminou com a fundação do Ministério de Assuntos Fundiários, em 1982, entregue à tutela dos militares do Conselho de Segurança Nacional. (MARTINS, 1985, p. 15.) O governo também incentivava a atuação de projetos de cunho assistencialista, como o Projeto Rondon, que visava o engajamento voluntário de universitários na prestação de serviços em comunidades carentes e isoladas. Assim, militarização da questão agrária significa a criação de um conjunto de leis, instâncias e projetos de intervenção federal no campo, mas também significa o aumento do uso da força militar na repressão a movimentos contestatórios e reivindicatórios dos trabalhadores rurais. Exemplo já visto neste trabalho do uso da força militar foi a atuação da polícia militar, sob o comando do Coronel Curió, na repressão violenta aos acampados da Fazenda Annoni. Toda essa gestão da questão agrária foi submetida à lógica retórica da manutenção da ordem e da segurança, instituída na Doutrina de Segurança Nacional.

A política fundiária que marcou o período militar caracterizou-se pela não implantação da reforma agrária possibilitada pelo Estatuto. A atuação do governo foi centrada na promoção de projetos de colonização nas fronteiras Norte e Centro-Oeste, efetuadas através dos chamados projetos especiais, como o Programa de Integração Nacional (PIN), de

1970; o Proterra, de 1971, o Provale, de 1972, e o Polamazônia, de 1974, entre outros. O resultado dessa política foi que nos primeiros 15 anos de vigência do Estatuto da Terra, foram beneficiadas apenas 9.327 famílias em projetos de reforma agrária enquanto 39.948 famílias foram remanejadas em projetos de colonização. (ALVES; CARVALHO FILHO & FERREIRA, 2009).

O programa de colonização, ao mesmo tempo em que era utilizado como solução para as áreas onde ocorriam conflitos de terra, se atrelava ao projeto de ocupação e integração do território nacional fomentado pela ditadura, gerando uma ressignificação da política varguista da década de 1930. Contudo, o programa de colonização, apresentado pelo regime como uma alternativa válida à reforma agrária, sobrepunha os interesses do Estado aos dos trabalhadores, desconsiderando suas identidades, seus modos de vida característicos e seus vínculos afetivos. As famílias eram deslocadas para áreas distantes de sua naturalidade, por isso, acabavam enfrentando grande dificuldade para se adaptarem ao clima e ao manejo do solo da nova região. Além disso, o governo não provia de forma suficiente políticas de apoio à fixação e à produção, como linhas de crédito e infraestrutura. O resultado disso foi que muitas famílias acabavam abandonando o programa de colonização, voltando para sua região de procedência ou migrando para as cidades.

Martins (1985) destaca que a aceleração das transformações sociais no campo provocou um desafio para os sujeitos políticos tradicionalmente instituídos, como partidos políticos e sindicatos rurais. Apesar da repreensão e da perseguição da ditadura, o sindicalismo rural se manteve atuante durante o regime militar, tendo na Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG) a sua expressão nacional. Silva (1971) destaca que a CONTAG, fundada em 1963, assumiu uma plataforma mais reformista do que assistencialista a partir de 1968, com a mudança de direção. Esse fato, muito mais do que uma vitória da oposição nas eleições sindicais do campesinato brasileiro, representou a mudança de comando da corrente dos pequenos proprietários para o grupo de trabalhadores assalariados e Sem Terra, contingentes cada vez mais crescentes devido à política de modernização conservadora da ditadura, com a aceleração do capitalismo no campo. Com isso, a tônica de reivindicação da CONTAG, que até então consistia em questões acerca de tabelamento de preços, previdência social e outras de interesses de pequenos proprietários, passou a concentrar-se no problema fundamental da posse da terra (SILVA, 1971, p. 199). A CONTAG se manifestava, em seus encontros e documentos, contra a política de colonização do governo, afirmando que a colonização não deveria se constituir como uma alternativa à

reforma agrária e reivindicando a fixação dos trabalhadores expropriados nas regiões onde já habitavam tradicionalmente.

Na tentativa de se iniciar um movimento sindical nacional, que agregaria tanto o sindicalismo urbano quanto o rural, foi realizada a Conferência Nacional da Classe Trabalhadora (Conclat), cujo primeiro congresso ocorreu nos dias 21 a 23 de agosto de 1981, em Praia Grande (SP), tendo sido precedido de vários Encontros Estaduais da Classe Trabalhadora (ENCLATs), destinados a apresentar propostas e eleger delegados para a Conclat. Apesar da grande dimensão do congresso e do fato de os trabalhadores rurais estarem maciçamente representados (os dirigentes sindicais rurais eram 52% dos delegados), Martins aponta que o Congresso não deliberou nenhuma decisão significativa que interferisse nas complexas lutas sociais que se desenrolavam no campo. Para Martins, o apoio teria se restringido ao campo retórico, com vagas referências à reforma agrária no documento final da Conferência. Os trabalhadores rurais reforçaram as reivindicações dos trabalhadores urbanos, principalmente em relação a questões salariais.

Em várias regiões houve a formação de uma forte tensão entre os movimentos sociais Sem Terra e os sindicatos rurais, resguardando algumas exceções. “No caso da Encruzilhada Natalino, os trabalhadores praticamente não puderam contar com o apoio da Federação Sindical, que os acusaram de estarem pondo em prática um *sindicalismo paralelo*.” (MARTINS, 1985, p. 101.) Essas acusações dos sindicatos rurais já eram comuns contra movimentos de posseiros e até de trabalhadores rurais assalariados, mas se tornaram fortes nas áreas onde os Sem Terra assumiram importância e estavam se tornando organizados. O autor critica fortemente esse posicionamento dos sindicatos rurais, atrelados a partidos políticos e que buscavam manter o monopólio da orientação dos trabalhadores rurais e da representação perante as instâncias governamentais.

Diante de tal quadro de ausência de sustentação dos sindicatos rurais em algumas regiões brasileiras, formou-se um espaço disponível para a atuação e mobilização da Igreja Católica no meio rural brasileiro. De fato, não se pode compreender a formação do MST sem entender a atuação da Igreja Católica. Contudo, a Igreja deve ser percebida como uma instituição múltipla, com suas próprias correntes e divergências. Assim, é importante sublinhar que parte significativa da Igreja apoiou o golpe de 1964 e se manifestava veementemente contrária ao envolvimento da Igreja em questões sociais e de clérigos em movimentos populares, tachando isso, de forma pejorativa, como uma infiltração do marxismo e do comunismo na doutrina católica. Ao mesmo tempo, parte da Igreja Católica

defendia um pensamento de cunho humanista, preconizando a construção de uma sociedade solidária e igualitária. Norteados por esse ideal, foram fundados movimentos como a Juventude Estudantil Católica, a Ação Popular, entre outros, que hoje são considerados como precursores da Teologia da Libertação. (COMERLATTO, 2010, p. 95.)

O Papa João XXIII, na Encíclica *Mater et Magistra* (1961), buscou pontificar sobre a questão social à luz da doutrina cristã. Na Encíclica, o Papa criticou duramente a hegemonia de mercado que visa unicamente o lucro e pregou a equidade nas relações sociais, com maior participação política dos trabalhadores. Defendeu o direito à propriedade privada, mas ressaltou que esse direito deveria ser atrelado a uma função social que visasse ao bem comum. Essa visão foi consolidada no Concílio Vaticano II (1965), que marcou a perspectiva de uma Igreja voltada para questões mais amplas do que somente com a própria Eclésia.

Esta nova postura sociopolítica avançou na América Latina a partir da II Conferência Geral do Episcopato Latino-Americano em Medellín, Colômbia (1968). Vários de seus articuladores, como D. Helder Câmara, bispo Secretário geral da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) e Manuel Larraín, Bispo de Talca (Chile), buscaram introduzir na América Latina a visão sociopolítica influenciada pelo Concílio. Catão (1986) resume essa nova postura que ecoou na Igreja na América Latina, principalmente no Brasil:

Em Medellín, Colômbia, recorrendo à eclesiologia da comunidade sancionada pelo Concílio, os bispos partem sempre da constatação da realidade latino-americana, que lhes aparece como uma situação não querida por Deus, fruto, por conseguinte do pecado. Pecado daqueles que friamente exploram os pobres e os trabalhadores, vivendo de privilégios e de direitos adquiridos, tendo ainda a ousadia de se dizer cristão e de censurar os esforços evangélicos das comunidades cristãs. Medellín estabelece com vigor que os cristãos precisam se empenhar na luta contra as estruturas injustas da sociedade latino-americana e que esse empenho é essencial e básico para toda a ação pastoral. Foi nesse sentido que Medellín fundou a Teologia da Libertação: enquanto adotou, na base da orientação pastoral, a necessidade de uma reflexão teológica sobre o sentido da luta contra a injustiça. (CATÃO, 1986, p. 57.)

Medellín marcou a Igreja na América Latina por buscar a reflexão da realidade latino-americana. A conferência criticou abertamente a desigualdade social e proclamou a “opção preferencial pelos pobres”. (GOMEZ DE SOUZA apud COMERLATTO, 2010, p. 95.) Assim foi fundada a chamada Teologia da Libertação. Muitos desses religiosos iniciaram uma nova forma de evangelização, engajando-se em organizações que buscassem a transformação social. Nesse momento de ascensão da Teologia da Libertação, as CEBs ganharam força e

projeção. A CNBB, num encontro realizado em Goiânia, com relação à realidade do campo brasileiro, criou, em 1975, a Comissão Pastoral da Terra (CPT), que, trabalhando juntamente com as paróquias nas periferias das cidades e com as comunidades rurais, contribuiu para a organização e para a luta dos trabalhadores rurais.

De maneira sincrônica à formação da CPT, contingente significativo de trabalhadores rurais, diante das alternativas autorizadas pelo regime militar de migrarem para as cidades ou migrarem para as áreas de colonização, decidiu pela permanência na terra em sua região, engajando-se em movimentos contestatórios e reivindicatórios. Eram lutas localizadas, que em sua grande maioria não constituía a formação de movimentos sociais organizados ou, quando isso ocorria, formavam-se movimentos locais ou regionais que já traziam em suas siglas o alcance de sua localização e atuação. Essas frentes de lutas se originavam de diversas formas de conflitos: luta pela terra de posseiros contra a grilagem, luta contra a expropriação de famílias atingidas por barragens, luta de trabalhadores rurais assalariados por melhores condições de trabalho e luta de trabalhadores rurais expropriados pela sua permanência no campo. A Associação Brasileira de Reforma Agrária (ABRA) registrou a ocorrência de 1363 focos de conflitos por terra entre os anos de 1981 e 1982. (FERNANDES, 1999. p. 56.)

Diante da existência de inúmeros focos de conflitos e de movimentos contestatórios dispersos ao longo do território brasileiro, os trabalhadores rurais que partilham da mesma condição de expropriação passaram a se articular, inicialmente com a troca de apoio. (No primeiro capítulo, aponte o apoio do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra do Oeste do Estado de São Paulo aos acampados da Encruzilhada Natalino.) Essa ação vai ao encontro das considerações de Thompson acerca da formação de uma classe, nas quais o autor ressalta o processo em que "alguns homens como resultado de experiências comuns sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem". Esse processo de articulação da experiência diante de uma situação antagônica aos seus interesses foi destacado por Fernandes:

Foi com a troca de experiências que a articulação nacional desses movimentos começou a ser construída na perspectiva de superação do isolamento e em busca da autonomia política. Esta superação se fazia necessária em razão das dificuldades enfrentadas no desenvolvimento de lutas localizadas. As lutas acontecem no campo, porém o processo de conquista da terra não acontece só no campo, mas, sobretudo, nas cidades. Assim, só uma articulação nacional poderia permitir a construção de uma forma de organização que fortaleceria esse processo de conquista, construindo uma infraestrutura para a luta. (FERNANDES, 1999, p. 77)



A CPT, que na década de 1980 já possuía uma organização em nível nacional, começou a promover encontros regionais, como no município de Medianeira (PR), em julho de 1982, reunindo líderes das organizações que atuavam na região centro-sul, e em setembro do mesmo ano, finalmente promoveu o primeiro encontro nacional, com o objetivo de fortalecer essas organizações através da reflexão e da troca de apoio e de experiência entre eles. A CPT realizou, nos dias 23 a 26 de setembro de 1982, na cidade de Goiânia (GO), um encontro com representantes e agentes pastorais de diversos estados do país. Reuniram-se representantes de Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí, Ceará, Maranhão e Goiás (FERNANDES, 2000, p. 76). Uma das resoluções finais foi a constituição de uma coordenação provisória com a função de preparar o segundo encontro, desta vez conduzido e articulado pelos próprios trabalhadores.

Todavia, esse encaminhamento não decorreu de uma proposta unânime. Vários agentes pastorais e trabalhadores rurais defendiam que já seria suficiente e estrategicamente eficaz que a CPT constituísse uma comissão interna de luta pela terra. (FERNANDES & STÉDILE, 2005, p. 46) Porém, o que prevaleceu foi o entendimento de que os trabalhadores Sem Terra deveriam construir sua própria organização, afirmando a importância de uma organização autônoma e independente, tanto em relação à Igreja Católica quanto aos partidos políticos que se estabeleciam com a abertura da ditadura militar, como o PT. Assim, foi deliberada a constituição de uma coordenação nacional provisória dos trabalhadores Sem Terra, que representaria e engajaria os Sem Terra de todo o país na luta pela fundação de um movimento nacional próprio.

Foi formado o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra/ Regional Sul, que agregava Sem Terra dos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Mato Grosso do Sul, com o objetivo de continuar articulando as lutas na região e de organizar e realizar o novo encontro nacional. A Coordenação Provisória, juntamente com a Regional Sul, realizaram o I Encontro Nacional dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, nos dias 20 a 22 de janeiro de 1984, na cidade de Cascavel (PR), contando com a participação de quase uma centena de pessoas, entre Sem Terra, sindicalistas, agentes de pastoral e apoiadores. Além dos Sem Terra dos estados da Regional Sul, estiveram presentes Sem Terra dos estados Espírito Santo, Bahia, Pará, Goiás, Rondônia, Acre e Roraima. Nesse encontro foi definido o nome do movimento, eleita uma Coordenação Nacional e aprovada a agenda política.

### 2.1.2. Organização e comunicação no MST

No processo de institucionalização do Movimento, o MST criou uma estrutura organizativa própria, já investigada por diversos autores, como Fernandes (1999), entre outros. Essa estrutura organizativa é composta por instâncias verticais, como a Direção Nacional e as coordenações, e por instâncias que estabelecem entre si relações horizontais, com a divisão de atividades através dos chamados setores. Nesta parte do texto, primeiramente descrevo a estrutura organizativa do MST para então poder compreender a criação e atuação do Setor de Comunicação do Movimento, instância esta responsável pela produção de parte dos videodocumentários que compõem o corpus documental desta pesquisa. Analiso a atuação desse Setor como elemento importante no processo de subjetivação dos Sem Terra. Por fim, verifico a relação do MST com as plataformas virtuais, novo locus de atuação do Setor de Comunicação e locus privilegiado de divulgação dos videodocumentários examinados.

Fernandes se debruçou sobre a estrutura organizativa do MST, descrevendo as instâncias de decisão e a divisão de atividades. De maneira bastante apologética, o autor apresenta essa forma de organização como “fruto” de anos de luta pela terra, reforma agrária e democracia. (FERNANDES, 1999, p. 83) O autor ressalta que “os trabalhadores rurais foram construindo a sua organização; desde 1985 até hoje o MST foi se transformando de acordo com a realidade da luta (...)” (FERNANDES, 1999, p. 82) Ou seja, não se trata de uma estrutura rígida e cristalizada, mas que se transforma e se adapta de acordo com as especificidades de cada momento e de cada região.

De acordo com Fernandes (1999), o maior espaço de decisões do MST é o Congresso Nacional que ocorre a cada cinco anos, reunindo milhares de trabalhadores Sem Terra. O Congresso tem como objetivo a definição das linhas conjunturais e estratégicas, bem como propiciar um espaço de confraternização entre os Sem Terra de todo o país. Além do Congresso, a cada dois anos, o MST realiza seu encontro nacional, onde são avaliadas e atualizadas as definições deliberadas no Congresso. Também são realizados encontros estaduais anualmente, promovendo debates e deliberações que levem em conta as especificidades regionais.

No Congresso Nacional é definida uma Coordenação Nacional, composta por membros de cada estado e membros dos setores de atividades. É a instância responsável pelo

cumprimento das deliberações do Congresso e dos Encontros, bem como o acompanhamento das atividades realizadas nos setores. Da mesma forma, os encontros regionais definem as suas respectivas coordenações regionais. A Coordenação Nacional define também uma Direção Nacional, com função política e representativa, composta por um número mais reduzido de membros da coordenação.

Fernandes (2005) também ressalta que a participação nesses espaços se inicia pela inserção do militante no Movimento e através de seu reconhecimento pelos coletivos. Uma instância elege ou indica os membros da instância correspondente em nível superior. A porta de entrada nessa estrutura organizativa são os núcleos de base, formados pelas famílias Sem Terra nos acampamentos e nos assentamentos. Os assentamentos e acampamentos elegem suas coordenações que escolhem as coordenações regionais, que por sua vez elegem as coordenações das instâncias superiores e assim conseqüentemente. Os coordenadores indicam, entre seus membros, os componentes da direção nas suas respectivas escalas.

Com essa descrição, de uma organicidade que se firma de baixo para cima, Fernandes apresenta uma organização bastante democrática. Contudo, outros trabalhos buscam analisar essa organização com um olhar mais crítico. Peschanski (2007), investigando a rotatividade de membros na Direção Nacional, desde a sua criação em 1988 até 2006, aponta uma concentração de cargos nas mãos de um mesmo grupo de pessoas, que se mantém na Direção Nacional em sucessivas gestões.

Nos dois primeiros anos de funcionamento, mantém-se o tumulto organizacional, caracterizado pelo alto grau de abandono de mandatos (bienais). Na década de 1990, a DN se torna um espaço pouco aberto a novas lideranças, ou seja, há grande concentração de cargos, ano a ano, entre as mesmas lideranças. Isso se dá, entre outros elementos, pela relação de enfrentamento entre o MST e o governo federal. Numa situação de disputa, as lideranças fecham a instância para garantir e criar mecanismos para a tomada de decisões rápidas. É nesse período que alguns dirigentes dos Sem Terra se tornam figuras públicas. A partir da eleição de Luis Inácio Lula da Silva, a Direção se reinventa para dar conta das novas circunstâncias do cenário político. O resultado mais concreto é a abertura da instância a novas lideranças – em 2006, 70% dos dirigentes do MST nunca havia ocupado o cargo nos anos anteriores. (PESCHANSKY, 2007, p. 140)

Peschanski faz uma análise diferente da realizada por Fernandes, mostrando determinada situação em que o MST não se constitui como uma organização plenamente democrática, com a manutenção prolongada das instâncias decisórias nas mãos das mesmas lideranças. Esse fechamento das instâncias decisórias do MST pode ser compreendido

relacionando o Movimento com a conjuntura de conflito social no qual ele se encontra inserido, em especial o enfrentamento do MST com os sucessivos governos federais, de Sarney a FHC, tal como apontado pelo autor. Além disso, o MST é apreendido por parte significativa da sociedade brasileira como uma organização criminosa, e tratado como tal por órgãos policiais e movimentos ruralistas. Nesse contexto, há necessidade de sigilo acerca de seus planejamentos, pois, caso fossem divulgados, poderia comprometer sua operacionalização, principalmente em relação a estratégias que tencionam o ordenamento sociojurídico. Sigilo este que implica no afunilamento e na constância das instâncias de comando. Assim, esse fechamento, antes de ser entendido como um ato arbitrário de uma liderança que não quer abrir mão de seu poder, pode ser compreendido como uma estratégia de organização num contexto de luta e enfrentamento social.

Mas, ao mesmo tempo, Peschanski corrobora com as análises de Fernandes ao também perceber a organização do MST como mutável, que se transforma para se adaptar a novas conjunturas. Podemos depreender dessas observações que mesmo ocorrendo em alguns momentos determinados processos de afunilamento das tomadas de decisões nas mãos de alguns dirigentes, há também um propósito, consolidado principalmente a partir do segundo Governo Lula, em 2006, que busca a democratização e a renovação de lideranças, com o recente aumento da abertura para a participação política de cada vez mais militantes.

A estrutura de organização do MST também é dividida em diversos setores de acordo com o tipo de atividades. Esses setores têm caráter principalmente executivo: o Sistema Cooperativista dos Assentados abrange diferentes frentes de atividades relacionadas à produção agropecuária nos assentamentos onde há cooperativas do MST; o Setor de Formação é responsável pela sistematização das linhas políticas do Movimento e pela formação política dos militantes, principalmente através de cursos e da produção de cartilhas; o Setor de Educação fomenta a construção de escolas em acampamentos e assentamentos, elaborando uma pedagogia própria do Movimento; o Setor de Direitos Humanos é formado por advogados e atua na defesa dos trabalhadores, especialmente no campo jurídico; o Setor da Saúde atua em acampamentos, assentamentos, manifestações e encontros prestando assistência médica aos Sem Terra, orientando em questões de higiene e saneamento e defendendo, como bandeira política, a melhoria do sistema público de saúde; o Setor de Gênero tem a tarefa de promover o debate de gênero nas instâncias e setores do MST, propondo ações que contribuam para uma participação igualitária de homens e mulheres no Movimento; o Setor de Finanças, responsável pela administração financeira do MST, assim

com arrecadar e disponibilizar recursos para atividades e o Setor de Frente de Massa, responsável por preparar novas ocupações e aglutinar novos militantes ao Movimento.

Também compõe a estrutura organizativa do MST o Setor de Comunicação. Segundo Stédile (FERNANDES & STÉDILE, 2005, p. 87), a Comissão Provisória, instituída em 1982 no encontro em Goiânia, contava com uma instância composta pelas pessoas que produziam o Jornal dos Trabalhadores Sem Terra (JST). A equipe do Jornal era formada por Sem Terra ligados ao MST, por militantes de ONGs, por integrantes da CPT e por funcionários contratados pelo Jornal. No I Encontro Nacional, realizado em 1984, essa instância se transformou no Setor de Comunicação. A produção do Jornal continuou com sede em Porto Alegre, contudo, em 1986, foi transferida para São Paulo para viabilizar maior controle por parte da Secretaria Nacional da produção e da circulação do jornal, assim como do conteúdo nele vinculado. (VREESWIJK, 2008, p. 88) Nesse período inicial de consolidação do MST, de 1985 a 1990, o Setor de Comunicação, mesmo interagindo em outras atividades como formação e educação, tinha como responsabilidade principal a edição do JST. (FERNANDES, 2000, p. 183)

Contudo, ao longo dos anos 1990, o MST construiu uma estrutura de comunicação muito além da produção de um único veículo. Oliveira (2010) destaca que o MST construiu sua estrutura de comunicação a partir da relação entre uma estrutura centralizada, ao redor da qual se articulam sua assessoria de imprensa (AI), seus meios de comunicação (Jornal Sem Terra, Revista Sem Terra, Site e Rádios), seus meios de formação (escolas rurais, centros de formação, brigadas de cultura, cursos e oficinas) e sua rede de informação (dirigentes, militantes e colaboradores).

Essa teia de comunicação tem como público, ao mesmo tempo, a própria base social do Movimento e a sociedade em geral. No *site* do MST, numa reportagem anunciando a realização de uma Oficina de Assessoria de Imprensa, em Curitiba (PR), o texto explica que o MST sente a necessidade de ter mais pessoas qualificadas na área da comunicação devido à “mídia corporativa controlada pela elite burguesa há muito tempo vem massacrando a classe trabalhadora por meio da distorção e manipulação da realidade.”<sup>1</sup> Assim, a comunicação e o desenvolvimento de um setor específico para isso devem ser compreendidos num contexto de luta social, em que a produção de enunciados e visualidades tem grande efeito como estratégia de enfrentamento.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://www.mst.org.br/MST-realiza-1-Oficina-de-Assessoria-e-de-Comunicacao-Popular-no-Parana>> Acesso em 21 ago. 2012.

O vídeo *4º Congresso Nacional do MST*, filmado em 2000, foi produzido pelo Setor de Comunicação, vinculado à Secretaria Nacional do MST. Já o *Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST*, filmado em 2007, também produzido pelo Setor de Comunicação, contou com a parceria da Brigada de Audiovisual da Via Campesina.

A Via Campesina é uma organização internacional fundada na Bélgica, em 1993, composta por diversos movimentos sociais locais e regionais que se articulam na defesa da agricultura sustentável, entre outras pautas. Participam da Via Campesina, além do MST, as seguintes organizações brasileiras: o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), o Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA) e o Movimento de Mulheres Camponesas (MMC). Nas palavras da própria Via Campesina:

La Vía Campesina es el movimiento internacional que agrupa a millones de campesinos y campesinas, pequeños y medianos productores, pueblos sin tierra, indígenas, migrantes y trabajadores agrícolas de todo el mundo. Defiende la agricultura sostenible a pequeña escala como un modo de promover la justicia social y la dignidad. Se opone firmemente a los agronegocios y las multinacionales que están destruyendo los pueblos y la naturaleza.

La Vía Campesina comprende en torno a 150 organizaciones locales y nacionales en 70 países de África, Asia, Europa y América. En total, representa a alrededor de 200 millones de campesinos y campesinas. Es un movimiento autónomo, pluralista y multicultural, sin ninguna afiliación política, económica o de cualquier otro tipo. (VIA CAMPESINA, 2011, s.p.)

Em sua primeira imagem, *4º Congresso* apresenta um texto informando que as imagens do vídeo foram gravadas durante um curso para formar jovens documentaristas do MST. Podemos apreender a partir dessa informação o interesse político e o empenho do Movimento em formar documentaristas e produzir documentários. Esse propósito vai ao encontro da institucionalização, na Via Campesina, de uma instância responsável exclusivamente pela produção de material audiovisual. Isso revela, novamente, o reconhecimento pelos movimentos sociais, em especial pelo MST e da Via Campesina, do videodocumentário e dos registros audiovisuais como estratégia preeminente de agenciamento de verdades no mundo contemporâneo.

A produção do documentário *4º Congresso* é dirigida por Aline Sasahara, Jovana Cestille e Maísa Mendonça, cineastas formadas em cinema pela Escola de Comunicações e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Mas a relação que o MST estabelece com as cineastas não é de concessão, como se estivesse concedendo a responsabilidade de registrar seus encontros a um cineasta de confiança. Como exposto no início do documentário, as

imagens do vídeo foram gravadas durante um curso para se formar jovens documentaristas *do MST*, que tinha o objetivo de capacitar militantes do Movimento a produzir registros audiovisuais. Percebe-se aí um processo de apropriação da própria imagem, com a produção de instâncias próprias de enunciação. E a produção dessas instâncias demanda a qualificação de militantes que dominem as tecnologias de informação e quais as textualidades que nelas devem ser vinculadas. É essa mesma demanda que fez com que o MST produzisse Oficina de Assessoria de Imprensa, tal como divulgado no *site* do Movimento.

No segundo documentário, *Lutar sempre*, o letreiro inicial anuncia: “Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra apresenta: Lutar Sempre!” Ou seja, na cena inicial o MST já assume a autoria do vídeo, corolário de um projeto de emancipação que buscou colocar o Movimento como sujeito não apenas *nos* documentários, mas também *dos* documentários. No letreiro final, é informado que o vídeo é fruto de uma construção coletiva que se deu a partir de um curso de formação de militantes do MST e da Via Campesina nas áreas de cultura e comunicação.

Desse modo, compreendo os vídeos documentários *4º Congresso Nacional e Lutar Sempre!* como um discurso edificado pelo MST. Mesmo sendo o caso de tais vídeos terem contado com a atuação de cineastas não militantes do MST, com a provável prestação de serviços técnicos por produtoras contratadas pelo Movimento e com a parceria de outro movimento social, é inegável o acompanhamento direto do Setor de Comunicação e da Direção Nacional do MST ao longo de todo o processo de produção dos documentários: a demanda pela produção dos vídeos, a seleção das cineastas e a escolha da provável contratação de produtoras, a decisão das circunstâncias que iriam ser filmadas (no caso, os congressos do MST), além do discurso institucional que orientou a captação e a edição das cenas e das seqüências. Todo esse controle me possibilita afirmar que tais documentários, mesmo contando com a colaboração e a prestação de serviço de terceiros, se trata de um discurso institucional do MST ou, em outras palavras, de uma representação de si.

Mesmo com o reconhecimento das produções audiovisuais, em especial de documentário, como maquinaria de produção de saber e verdade, os documentários não encontram território de exibição nos grandes circuitos, subordinados a uma ótica mercadológica. Assim, o lócus de divulgação dessas produções é majoritariamente a internet. Contudo, não podemos fazer uma leitura simplista afirmando que esses documentários circulam na internet só porque não encontram espaço de exibição em cinemas. Isso se deve, sobretudo, às características e possibilidades constituídas pela internet como plataforma

mediática e sua força cada vez maior na mobilização de subjetividades e no engendramento de verdades.

O historiador, ao usar um conjunto documental, deve analisar não somente as fontes, mas também o processo histórico pelo qual tal conjunto foi produzido, preservado e disponibilizado, ou seja, a constituição do próprio arquivo no qual o *corpus* documental se encontra. Isso porque nenhum arquivo é mero resultado de um procedimento administrativo e burocrático. Todo arquivo é o efeito de uma estratégia de fundação de memória. Assim, é necessário analisar o significado da produção do determinado arquivo utilizado e de arquivos virtuais na sociedade contemporânea em geral.

O Armazém da Memória<sup>2</sup> é uma iniciativa de construção, na Internet, de um acervo digital, com o objetivo, nas palavras do *site*, de resgate da memória da luta popular, possibilitando o acesso aos documentos de diversos movimentos sociais. Para isso, o Armazém da Memória reuniu, de forma digital, coleções de periódicos, depoimentos, livros, vídeos, áudios, artigos, documentos e imagens relacionados a lutas sociais, como a luta pela terra e a luta pelo fim da ditadura militar. O conteúdo completo dos documentos reunidos é integralmente disponibilizado com o intuito de criar, nas palavras do *site*, “condições para que a memória da resistência histórica do povo brasileiro fique acessível ao cidadão para consulta e estudo não só na internet, como também nas universidades, escolas, casas de cultura, entidades civis e centros de formação populares espalhados pelo país.”

A atuação do MST na constituição da Videoteca Virtual Gregório Bezerra<sup>3</sup> permite concluir que o próprio Movimento identifica como necessária a produção de arquivos virtuais como estratégia de disseminação de uma memória coletiva sobre a história da luta pela terra no Brasil que reconhece o Movimento e os Sem Terra como sujeitos históricos legítimos.

A relação entre movimentos sociais e a internet foi objeto de estudo de Rocha (2005), que comparou o modo de utilização da internet praticado pelo MST no Brasil e pelo Movimento Zapatista no México. Como fonte de pesquisa, a autora apresenta um texto enviado a ela por Miguel Enrique Stédile, coordenador nacional do Setor de Comunicação do MST, no qual está apresentada, segundo as palavras do coordenador, a visão do MST sobre a internet:

---

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.armazemmemoria.com.br>> Acesso em: 16 jan. 2013.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://www.armazemmemoria.com.br/cdroms/videotecas/MST/index.htm>> Acesso em: 16 jan. 2013.



O Movimento Sem Terra trabalha com a internet há aproximadamente seis anos. Inicialmente, com a nossa página na internet e nos dois últimos anos com um boletim eletrônico chamado “letraviva”, distribuído para milhares de assinantes que se cadastram em nossa página.

Ambas as experiências têm demonstrado a praticidade de se utilizar a internet, pela relação custo/abrangência e pela velocidade com que conseguimos atingir um grande público com nossa mensagem. Nesse sentido a internet é uma ferramenta importante e seu uso tem sido positivo para nós. Nossa página, por exemplo, recebe em torno de 2 mil visitas diárias e está disponível em seis idiomas. (STÉDILE apud ROCHA, 2005)

De acordo com o texto do coordenador, o Movimento trabalha com a internet desde, aproximadamente, 1998/1999. Ele enfatiza a importância da página do MST e do boletim eletrônico para divulgar, de maneira rápida e abrangente, a mensagem do Movimento. Todavia, pondera sobre os limites da utilização da internet pelo movimento social:

No entanto, entendemos que a política de comunicação do MST não pode se limitar à internet. Por exemplo, para nos comunicarmos com nossa base social, a internet seria uma ferramenta inviável, já que requer, no mínimo, uma linha telefônica e energia elétrica, dois “privilégios” que os sucessivos governos federais não permitiram que a maior parte das famílias assentadas tivesse acesso. Segundo pesquisa do Ministério do Desenvolvimento Agrário e da USP, 55% dos assentamentos implementados durante o governo Fernando Henrique não possuem energia elétrica. Que se dirá computadores. (STÉDILE apud ROCHA, 2005)

De fato, no meio rural brasileiro, ainda é relativamente baixa a informatização e o uso de internet, especialmente em assentamentos agrários e mais ainda em acampamentos. Assim, o MST busca valorizar a internet e a construção de páginas digitais, a distribuição de boletins *on-line* e a contribuição na formação de arquivos digitais apenas como uma das diversas frentes de comunicação, não substituindo meios de comunicação tradicionais, como a revista e o jornal do Movimento, buscando atingir o maior número possível de pessoas, principalmente as que não têm acesso às tecnologias digitais.

A construção de espaços na rede virtual é uma estratégia pertinente principalmente como forma de construir uma enunciação coletiva oposta ao discurso difundido pela grande imprensa e por agências de notícias em diversos espaços midiáticos, que produzem e propagam uma imagem dos Sem Terra como sujeito ilegítimo, em um processo de criminalização do Movimento. Assim como é eficiente na construção de uma

rede de apoio ao Movimento, aproximando e propiciando melhor articulação entre o MST e seus apoiadores nacionais e internacionais<sup>4</sup>.

Contudo, Miguel Henrique Stédile ressalta que, na visão do Movimento, essas vantagens na utilização da internet apenas contribuem para a ação dos movimentos sociais contemporâneos na medida em que conseguem alavancar a ação do movimento na realidade não virtual:

Nos preocupa, por outro lado e sem desmerecer estas vantagens da internet, certa concepção de que a internet seja a “principal” ou “única” forma de ação dos movimentos sociais neste milênio. A facilidade e a agilidade de suprir grandes distâncias são importantes na capacidade de articulação de movimentos sociais em todo o mundo e no intercâmbio de experiências e opiniões. Mas a força de um movimento social reside em sua capacidade de organização e de mobilização. Ou seja, o mérito de manifestações contra o G-8, FMI, etc. não está no fato de que possam ter sido articuladas pela internet, mas na quantidade de pessoas que se reuniram em Seattle, Gottembur ou Porto Alegre. (STÉDILE apud ROCHA, 2005)

Mesmo com objetivo de destacar que a relevância das mobilizações encontra-se na quantidade de pessoas que elas levam para as ruas e não no fato de serem articuladas pela internet, Stédile reconhece, em seu exemplo, a intrínseca relação que atualmente se estabelece entre as articulações nas plataformas virtuais e a mobilização e atuação nos meios não virtuais.

A reflexão sobre a produção de subjetividades e as novas maquinarias tecnológicas foi enfocada por Guattari (1992). Para o autor, deve-se ampliar a definição de subjetividade de modo a ultrapassar a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade, através da análise do que denomina como “o desenvolvimento maciço de produções maquínicas de subjetividade”. Com esse referencial, torna-se necessário analisar como as novas tecnologias e os efeitos que produzem na vida dos indivíduos e das comunidades levam as pessoas a estabelecerem novas relações de apropriação e significação com o mundo.

As transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogênea, quer dizer, um esforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes. (...) A produção maquínica de subjetividade pode trabalhar tanto para o melhor quanto para o pior. Existe uma atitude anti-

---

<sup>4</sup> Referente ao aspecto da articulação do MST com parceiros internacionais, é exemplar a criação do *site* Landless Voices, um *site* bilíngue (português e inglês) que busca divulgar o trabalho do MST no exterior. Disponível em: <[www.landless-voices.org](http://www.landless-voices.org)> Acesso em: 14 jun. 2012.

modernista que consiste em rejeitar maciçamente as inovações tecnológicas, em particular as que estão ligadas à revolução informática. Entretanto, tal revolução maquínica não pode ser julgada nem positiva nem negativamente; tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. O melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referências; o pior é a midialização embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos. As evoluções tecnológicas, conjugadas a experimentação social desses novos domínios, são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e de nos fazer entrar em uma era pós-mídia, caracterizada por uma reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia. (Acesso aos bancos de dados, às videotecas, interatividade entre os protagonistas, etc.) (GUATTARI, 1992, p. 15,16.)

A influência dessas tecnologias, segundo Guattari (1992), não pode ser simplesmente julgada como positiva ou negativa, mas sim analisada em suas implicações, geralmente complexas e ambíguas. Por exemplo, ao mesmo tempo em que as novas tecnologias, como as redes sociais, possibilitam a criação de novas e heterogêneas formas de agenciamento, essas tecnologias também tendem à homogeneização de determinadas contexturas.

## 2.2. CONCEITOS-IMAGENS NOS VIDEODOCUMENTÁRIOS

Buscando problematizar como a narrativa fílmica dos videodocumentários do MST articula o conhecimento e a visualidade, recorro à categoria de conceitos-imagens formulada por Cabrera (2006). A partir de estudo sobre o cinema, o autor afirma que a linguagem cinematográfica é capaz de gerar conhecimento, o que implica a possibilidade de considerar os filmes como formas de pensamento. Isso significa entendê-los como uma apresentação imagética de questões e conceitos.

Para Cabrera, o cinema produz conceitos de tipo *logopático*. *Patia* é um sufixo nominal, de origem grega, que traduz a ideia de emotividade, ou seja, a competência de se deixar afetar por emoções. Na linguagem comum, é mais corrente o uso da palavra empatia, que quer dizer a capacidade de se comover que cada indivíduo possui, e de seu antônimo, apatia, que quer dizer insensibilidade ou indiferença. O autor afirma que determinados filósofos, como Shopenhauer, Nietzsche e Heidegger, podem ser classificados como “páticos”, pois não se limitaram a pensar o componente afetivo como um elemento secundário

na construção do conhecimento, mas o incluíram como elemento essencial de acesso ao mundo, igualmente importante quanto a racionalidade.

Assim, Cabrera chega à definição de um conhecimento logopático, ou seja, que articula a dimensão emocional e a dimensão racional do saber. Saber algo, do ponto de vista logopático, não consiste somente em ter informações, mas também em experimentar de maneira sensível, deixando se afetar emocionalmente, seja com sensações positivas ou negativas. “A racionalidade logopática do cinema muda a estrutura habitualmente aceita do saber, enquanto definido apenas lógica ou intelectualmente.” (CABRERA, 2006, p. 21)

A lógica de um enredo pode ser expressa em palavras, numa sinopse, por exemplo, mas o conhecimento logopático do filme só é atingível através da experiência de ver o filme, propiciando a efetuação da dimensão emocional.

Os conceitos-imagens do cinema, por meio desta experiência instauradora e plena, procura produzir em alguém (um alguém sempre muito indefinido) um impacto emocional que, ao mesmo tempo, diga algo a respeito do mundo, do ser humano, da natureza, etc. e que tenha algum valor cognitivo, persuasivo e argumentativo através de seu componente emocional. Não estão interessados, assim, somente em passar uma informação objetiva nem em provocar pura explosão afetiva por ela mesma, mas em uma abordagem que chamo aqui de logopática, lógica e pática ao mesmo tempo. (CABRERA, 2006, p. 22)

Mediante a experiência fílmica, os conceitos-imagens afirmam algo sobre o mundo e a sociedade com pretensão de verdade. Cabrera (2006) pondera que requerem tempo narrativo para serem desenvolvidos. Ou seja, não são pontuais, enquadrados num único fotograma.

O autor destaca que os conceitos-imagem podem ser desenvolvidos no nível literal, quando é mostrado explicitamente nas falas e nas imagens, mas também podem ser desenvolvidos em nível abstrato, quando o filme articula determinado conceito mesmo sem dizer nenhuma palavra sobre a questão nem mostrar uma imagem que alude a ele. Não é o caso dos documentários aqui abordados, pois buscam tratar determinados conceitos de forma explícita e didática. O documentário é concebido como uma linguagem clara, evidenciando o papel pedagógico que lhe é agregado.

A partir desse referencial teórico, problematizo a construção de três conceitos-imagens nos documentários do MST: história, terra e povo. Primeiramente, trabalho com o conceito-imagem de história, já que a problematização desta pesquisa se sustenta na análise

da construção dos Sem Terra como sujeito histórico nos vídeos. Para isso, identifico o uso da categoria história que se depreende das falas dos Sem Terra e analiso como essas falas articulam passado, presente e futuro, ou seja, como articulam determinada noção de temporalidade. Então, argumento que o cunho prospectivo presente nas falas dos Sem Terra decorre de um referencial tanto religioso quanto marxista e busco investigar a articulação desse elemento na própria montagem da narrativa fílmica.

Em seguida, discuto o conceito de povo, analisando como ele é articulado com a própria concepção de história do MST. Busco historizar suas diferentes concepções e os respectivos usos políticos de cada definição para compreender a apropriação específica efetuada pelos Sem Terra. Analiso a tradição visual que enquadrava os trabalhadores rurais em determinada ideia de povo nos documentários brasileiros da década de 1960 com o propósito de evidenciar a transformação que os documentários do MST operam nessa visualidade.

Por fim, acerca do conceito-imagem de terra, mostro a historicidade da tradição imagética que ajusta o trabalhador e a terra no mesmo plano visual. Inicialmente, historizo a própria categoria de terra, compreendendo-a como um conceito múltiplo, historicamente construído e politicamente apropriado em diversos contextos. Analiso a construção do conceito de terra nas ciências humanas e sociais e também delinheio a produção da imagem da terra e do trabalhador rural no videodocumentário brasileiro, apontando em que medida a imagem da terra constitui uma continuidade e uma ruptura da imagem da terra nos videodocumentários que os antecederam. Em seguida, abordo a significação da terra nos videodocumentários, destacando a função de constituição identitária que essa categoria assume entre os Sem Terra. Observo a significação da terra edificada nos videodocumentários, investigando os significados expressos na oralidade dos Sem Terra entrevistados e concebidos no discurso imagético das filmagens.

### **2.2.1. A concepção de história do Movimento: a expectativa do futuro**

Nos documentários *4º Congresso* e *Lutar Sempre!*, produzidos como registros, respectivamente, do 4º e do 5º Congressos Nacionais do MST, foram destacadas várias entrevistas com líderes do Movimento. Nas falas inseridas nos vídeos, essas pessoas

relacionadas à direção articulam determinada relação entre passado, presente e futuro, como a fala de Ademar Bogo, apresentado pelo documentário como integrante da Direção Nacional:

Essa animação vai fazer com que o Movimento dê um salto de qualidade no desenvolvimento de novas lutas, no desenvolvimento de novos valores, no desenvolvimento de uma nova relação entre homens e mulheres, e as áreas de assentamento certamente vão ter uma nova dimensão na medida em que a gente acredita que lá é o lugar onde a gente vive, que lá é o lugar, nosso recinto, nossa base, enfim, é o jardim que nós queremos construir. O congresso foi o reflexo disso, as místicas retrataram muito bem isso, os conteúdos foram isso, e a participação de todos que foi o grande destaque. Eu acho que nós aprendemos muito e de agora em diante, nós iremos fazer muito mais, porque confiamos que o futuro pertence à gente. (Ademar Bogo, Direção Nacional, *4º Congresso Nacional do MST*)

Uma característica que se destaca no discurso do militante é o gerenciamento de uma expectativa de futuro. Ademar Bogo assegura que “futuro pertence à gente”. Essa expectativa de futuro é um elemento intrínseco à dinâmica dos movimentos sociais. Scherer-Warren (1987) define um movimento social como uma ação grupal orientada para a transformação da sociedade, voltada para a realização de seus objetivos sob a orientação de princípios valorativos e sob uma organização diretiva definida. Desse modo, todo movimento social se respalda numa orientação para o futuro, definida em seu projeto e que orienta a sua práxis. Contudo, a asseveração da crença de que “o futuro pertence à gente”, mais do que chavão ou força de expressão, ressalta uma apropriação específica da temporalidade.

O discurso no qual o futuro é apropriado com tal investidura pode ser compreendido em sua relação com determinada concepção de história. Utilizar o termo “concepção de história” pode remeter a uma infinidade de questões, como paradigmas historiográficos, entre outras. Reconhecendo isso, utilizo o termo para referir a um de seus elementos específicos: a percepção da temporalidade, através de determinadas articulações entre passado, presente e futuro.

As análises que problematizam a construção de uma expectativa de futuro geralmente introduzem a questão no campo do pensamento religioso, investigando as concepções escatológicas. Em Le Goff (2003) encontramos a construção de um verbete específico sobre o termo escatologia, que designa o conjunto de crenças referentes ao destino final do indivíduo, da sociedade e do universo. O autor expõe que, na concepção religiosa, a qual o vocábulo inicialmente pertence, o destino final do indivíduo é a salvação ou a danação,

mas como o destino do indivíduo é intrinsecamente relacionado ao destino do coletivo, a escatologia foi desdobrada na crença de uma destinação em comum.

Há diferentes concepções de história baseadas em diferentes formas de se conceber o decurso temporal. As orientais, por exemplo, são baseadas na ideia de eterno retorno, os fins do mundo são fins provisórios, que se dão por fases e se repetem: criação, declínio, morte e regeneração, num sistema cíclico. Já a concepção de história judaico-cristã ocidental é vetorial, compreendendo a história como uma linha reta, com início, meio e fim únicos.

Mas mesmo a concepção ocidental de tempo sendo concebida como um vetor, ela se constrói muitas vezes por referência às origens, implícita ou explicitamente. Nas concepções religiosas que predizem o fim da história, este fim aparece como um retorno à origem dos tempos. Assim, escatologia mantém relação estrita com o mito, pois a origem não está só no passado mítico, mas também no futuro imaginário. O mito está voltado para o passado, expresso pela narrativa, enquanto a escatologia volta-se para o futuro, expressa pelo imperativo. Mito e escatologia alinharam-se para dar a ideia de uma criação entendida como primeiro ato de libertação, e a ideia de libertação como ato criador. (RICOEUR, apud LE GOFF, 2003, p. 329).

Essa relação não pode ser confundida com a ideia de utopia, criada no início do período moderno. De fato, há uma afinidade entre os conceitos de escatologia e de utopia, todavia a utopia, na interpretação baseada na obra de Morus (2007), é pensada como uma idealização que pode ser situada no futuro ou num presente paralelo, almejada, mas não necessariamente alcançável. Não é pensada como um fator inexorável na história, tal como a escatologia concebe o fim da mesma.

Le Goff afirma que a laicização da escatologia talvez seja a primeira e a mais inovadora das transformações sofridas por essa concepção no período contemporâneo. Essa secularização se deve ao materialismo histórico e ao seu emprego no marxismo:

(...) no quadro do materialismo histórico ateu, apresentado como um rejuvenescimento científico, o marxismo, com sua teoria da revolução e com sua marcha inevitável para a sociedade sem classe, é uma teoria escatológica. Ainda aqui, em luta com a realidade terrestre, o aparecimento da sociedade ideal, dado primeiro como próximo, recua pouco a pouco no futuro, enquanto o grupo portador da potencialidade escatológica, neste caso a classe operária, vê seu papel esboroar-se na prática e na teoria. (LE GOFF, 2003, p. 359)

Le Goff ressalta que o marxismo situa-se na tradição ocidental judaico-cristã de um tempo linear, que acredita no progresso irreversível da história. Contudo, é importante ressaltar que essa compreensão do marxismo como uma teoria escatológica é uma controvérsia entre os marxistas, tal como a maioria das problemáticas discutidas entre os seguidores de Marx.

Fausto (2002) afirma que Marx não elaborou uma teoria tampouco uma filosofia da história em sua obra, mas sim considerações sobre a história e que tais considerações se divergem ao longo das obras marxianas. O autor destaca que a apresentação de história como um processo contínuo, aquém da lógica dialética, está presente no *Manifesto Comunista* e em *A ideologia alemã*. É nesta apresentação da história que o processo revolucionário aparece como o fechamento de uma série, instaurando o comunismo como a última forma de uma sucessão de modelos sociais, instituindo um contínuo e um finalismo para a história.

Fausto reitera sua análise afirmando que, em *O Capital*, a noção de continuísmo histórico é substituída por uma concepção dialética, com a existência de forças contraditórias que levam a rupturas. A noção de finalismo histórico continua presente, mas aparece de forma distinta. Para o autor, “tudo se passa como se Marx se esforçasse para evitar todo finalismo da história global, sem que, entretanto, o consiga.” (FAUSTO, 2002, p. 154) Passa-se do que seria um finalismo intrínseco à história global para um esquema em que o finalismo não é a rigor nem interno nem externo. Haveria um “fim imanente” à finalidade de cada modo de produção, que consistiria em produzir as bases para outro modo, finalidade esta que só se realiza, portanto, com a destruição da forma anterior, numa relação dialética.

Contudo, por mais que esse termo gere dissenso entre os marxistas, é essa concepção de história, com um viés prospectivo ressaltado no marxismo ortodoxo, que foi apropriada pelo MST em seu discurso e que influencia as falas dos Sem Terra. Contudo, essa concepção de história do MST não decorre exclusivamente da influência do marxismo na formação de seus quadros. Ela decorre também da tradição religiosa, através da influência da Igreja e da Teologia da Libertação na gestação do MST. Como já dito, o pensamento escatológico possui um estreito vínculo com a anunciação religiosa.

Gutiérrez (2000, p. 267), no livro considerado definidor da Teologia da Libertação, em capítulo denominado “Escatologia e política”, preconiza que “a história não é mais – como para os gregos – uma anámnese, uma recordação. É projeção para o futuro.” Mas a projeção defendida pelo teólogo não se dirige à salvação, no fim do tempo, da alma individual, através somente da fé e da caridade praticadas em vida, como na escatologia



religiosa tradicional. Gutiérrez atrela essa projeção a uma práxis social, que denuncia a ordem existente e anuncia uma nova sociedade.

O autor destaca a expectativa do devir histórico presente na Carta de Medellín, documento final da Conferência de 1968: “Estamos no limiar de uma nova época histórica de nosso continente, cheia de anseios de emancipação total, de libertação de toda servidão, de amadurecimento pessoal e integração coletiva. Percebemos aqui os prenúncios da dolorosa gestação de uma nova civilização.” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 268) A projeção de futuro demanda o engajamento atual na construção de uma sociedade justa, qualitativamente diferente da que existe no presente.

O autor também se apropria da concepção de utopia, mas sem o viés ilusório ou escapista do termo. Gutiérrez defende que a utopia, longe de fazer do lutador político um sonhador, radicaliza seu compromisso com a construção de uma sociedade livre e sem desigualdade social. “Apenas a utopia, afirma Paul Ricoer, pode dar à ação econômica, social e política um enfoque humano. A perda da utopia faz cair no burocratismo e no sectarismo, em novas estruturas opressoras do ser humano.” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 304)

Por fim, Gutiérrez reconduz o cunho prospectivo da história a uma dimensão transcendental, de fé e de encontro com o divino. Para ele, o projeto histórico de criação de uma nova consciência social, solidária e libertária, deve almejar o encontro de todos com Deus. Nesse sentido, a luta política contra a opressão também seria a comunhão contra o pecado, raiz da injustiça e da espoliação. “A fé nos revela que o sentido profundo da história que forjamos com nossas mãos, ao dar-nos a conhecer o valor da comunhão com Deus - de salvação - que tem todo ato humano orientado para a construção de uma sociedade mais justa; e, inversamente, faz-nos ver que toda injustiça é uma ruptura com ele.” (GUTIÉRREZ, 2000, p. 305) Mesmo se referindo à salvação, Gutiérrez ressalta a orientação da ação humana em busca de justiça como o sentido profundo da história. Essas palavras vão ao encontro das considerações de Le Goff: “Sem negar a importância da noção de salvação, considero-a, no entanto, demasiado vaga, demasiado polivalente para fornecer uma base sólida ao estudo das mentalidades escatológicas. Os desejos de justiça e renovação parecem-me mais fundamentais.” (LE GOFF, 2003, p. 364)

Com o objetivo de formular também uma crítica em seu verbete, Le Goff dimensiona a importância da expectativa de futuro, ressaltando que a noção de tempo vetorizado não tem o monopólio da lógica histórica. Ou seja, mesmo uma concepção de história na qual tal característica seja um elemento constituinte, isso não a determina em todos

os seus aspectos. De fato, não se pressupõe aqui que a concepção de história do MST se reduza a esse elemento. Tanto que a seguir, abordo outros elementos que julgo constitutivos da concepção de história do Movimento, como o agenciamento do passado e a noção de povo como sujeito histórico. E do mesmo modo, poderia levantar tantos outros elementos constitutivos. Mas considero que compreender essa perspectiva prospectiva e a sua historicidade seja sim importante para se entender a concepção de história do Movimento. Tal como destacado por Mannheim, “a estrutura interior da mentalidade de um grupo nunca pode ser apreendida tão claramente como quando nos esforçamos por compreender a sua concepção de tempo, à luz de suas esperanças, aspirações e desígnios.” (apud LE GOFF, 2003, p. 362)

O agenciamento do futuro e a noção vetorizada de história foram para mim aspectos que saltaram à vista ao longo do documentário *4º Congresso*, seja nas falas dos Sem Terra entrevistados, como já trabalhado neste texto, seja na própria montagem da narratividade fílmica.



Figuras 23 e 24

Fotogramas de *4º Congresso Nacional do MST*.

O documentário *4º Congresso* é finalizado com uma sequência de imagens da realização da marcha dos Sem Terra pelas ruas de Brasília, rumo à Esplanada dos Ministérios. A sequência destaca a tomada com câmera alta, vislumbrando todo o alcance da marcha, a extensão do percurso e o volume de militantes ocupando o caminho (Figuras 23 e 24). A sequência também utiliza câmera baixa, destacando indivíduos durante a caminhada, que, ao repararem a presença da câmera os filmando, sorriem em direção a ela. A câmera também

foca cartazes de apoio ao MST e transeuntes acenando positivamente para os Sem Terra. Elemento igualmente importante na construção da sequência é a faixa sonora, que combina as imagens da marcha com a música “Ordem e Progresso”, cantada por Beth Carvalho. A canção, composta por Zé Pinto, poeta, compositor e músico do MST, proclama o amor à pátria e enaltece as práticas de luta dos Sem Terra, como se depreende de seu refrão: “Esse é o nosso país/ Essa é a nossa bandeira/ É por amor a essa pátria, Brasil/ Que a gente segue em fileira.”

Essa ocularização específica atrela a marcha a um grande sentimento de alegria e entusiasmo e representa essa comoção como se tivesse sido sentida de modo uníssono por todas as pessoas que participaram da marcha ou que a presenciaram. E não seria equivocado afirmar que a ocularização também busca introjetar essa mesma comoção no telespectador do vídeo. Essa tentativa de provocar determinada comoção no espectador não deve ser julgada como uma forma de manipulação das emoções de quem assiste o documentário, mas sim interpretada como uma construção logopática a respeito da marcha, que busca fazer o telespectador conhecê-la e senti-la.

A marcha por Brasília, como elemento presente na realização dos congressos nacionais do MST, não necessariamente constitui o término do congresso. Ela geralmente é realizada no penúltimo dia. No 5º Congresso, por exemplo, realizado entre os dias 11 e 15 de junho de 2007, ela ocorreu no dia 14. Após a marcha, os militantes voltam ao local onde estão acomodados durante o congresso, na chamada Cidade de Lona, construída para abrigá-los, e seguem com a programação do evento, que é finalizado somente com o Ato de Encerramento no ginásio. Se a marcha não constitui o término do congresso, porque ela foi inserida ao final da narrativa de um documentário que se propôs justamente a representar esse congresso?

A representação da marcha e a forma pela qual ela é representada e inserida na montagem do vídeo fazem com que a marcha seja o grande clímax da narração cinematográfica. Todos esses recursos fílmicos fabricam um final apoteótico, que se constitui como uma alegoria do próprio triunfo da classe trabalhadora e dos Sem Terra. Assim, o documentário, por mais que se pretenda como uma narrativa não ficcional, agrega elementos típicos dos gêneros ficcionais narrativos, com a produção de um desfecho para o enredo. A montagem do documentário insere o clímax justamente nesse o desfecho, produzindo uma narratividade fílmica intrinsecamente relacionada à própria concepção de história do MST, fundamentada na história prospectiva marxista, em que o fim da história é o triunfo da classe trabalhadora.

### 2.2.2. A mística no MST e o agenciamento do passado

Um elemento presente em encontros e congressos e que é destacado nos documentários do MST é a realização das chamadas místicas. No vídeo *4º Congresso Nacional*, a sequência que enfoca a realização da mística inicia-se com o enquadramento de um grupo de pessoas picotando jornais de papel. A câmera foca uma dessas pessoas e, através de legenda, apresenta a militante como Regina, do MST do Paraná (Figura 25). Ouve-se o pedido de uma voz em *off* direcionado a ela: “Me conta o que vocês estão fazendo aí.” Ela então explica o que grupo está fazendo: “A gente tá rasgando papelzinho pra poder fazer parte da mística.” Regina pausa sua fala, provavelmente por ter de fato respondido a pergunta feita a ela. Contudo, diante da continuidade da filmagem, ela retoma a fala, explicando o que é a mística: “A mística é uma forma que a gente encontrou de expressar ou representar, contar um pouco da nossa história através de encenações, teatros e falas”.

Essa sequência é inserida no início do documentário, logo após a sequência que representa a preparação da estrutura do congresso, com as pessoas chegando e desembarcando dos ônibus e montando as tendas e barracas. Após a fala de Regina, o documentário mostra a multidão dentro do ginásio, e a sensação de euforia e deslumbramento causada pela bonita chuva de papel picado (Figura 26). A cena é seguida por imagens das demais encenações da mística, revelando o modo como a mística conta um pouco da história dos Sem Terra, tal como afirmado pela militante.



Figuras 25 e 26

Fotogramas de *4º Congresso Nacional do MST*.

A mística é um objeto já bastante estudado no campo da história e das ciências sociais e humanas por meio de trabalhos que adotam os mais diversos enfoques, como a descrição do diversos elementos simbólicos presentes na realização de místicas, a análise da dimensão educativa da mística, da questão política incorporada nessas manifestações, etc. A partir da problemática desta pesquisa, abordo de que modo as manifestações de mística foram ocularizadas pelos videodocumentários, destacando o agenciamento histórico que emerge nas falas e nas imagens da narrativa fílmica. Assim, analiso como a concepção de mística foi apropriada pelo MST e qual o papel da mística na construção dos Sem Terra como sujeito histórico. Com isso, compreendo que a mística consiste em, bem expresso na fala de Regina, “a forma que a gente encontrou de expressar ou representar ou contar um pouco da nossa história”.

Comerlatto (2010), ao apresentar a origem epistemológica da palavra mística, esclarece que, devido aos diversos significados que assume, em diferentes culturas e contextos históricos, seria inviável abranger a totalidade de suas conceitualizações. Por isso, o autor se propõe a assinalar algumas das diversas concepções históricas e epistemológicas do termo.

O autor destaca que a ideia de mística, no seu uso comum sistematizado nos verbetes de dicionários da língua portuguesa, sugere uma ligação entre o indivíduo e o transcendental, designando uma postura de contemplação ou devoção da pessoa que busca uma comunicação direta com o divino, sem a intermediação de agentes religiosos nem a regulação de normas institucionais. Assim, mística se refere a uma dimensão da religiosidade. Contudo, Comerlatto recorre também aos dicionários específicos de filosofia para argumentar que o termo sugere igualmente uma dimensão filosófica de apreensão do saber e da experiência.

Segundo o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (apud COMERLATTO, 2008, p. 67), o registro mais antigo da palavra mística que se tem conhecimento remonta ao século V, nos escritos de Proclo e na obra do chamado Pseudo-Dionísio, ambos filósofos e teólogos cristãos neoplatônicos. Em suas obras, insistem na possibilidade de se conhecer a dimensão divina por meio de procedimentos simples e introspectivos, priorizando a reflexão individual. Comerlatto aponta que Abbagnano, ao longo de seu verbete, defende que não é adequado tratar a temática da mística pela linha filosófica, apenas teológica, pois a mística se opõe ao uso da razão. Comerlatto se posiciona contrário ao argumento de Abbagnano,

ressaltando que o uso da palavra no século V foi apropriada por uma teologia cristã, mas possuía antecedentes na tradição filosófica, especialmente a neoplatônica.

Não obstante o debate acerca de se as concepções de mística devem ser entendidas na tradição filosófica ou na teológica, Comerlatto (2008, p. 78) identifica a apropriação da ideia de mística pela Teologia da Libertação como a que influenciou o uso desse termo pelo MST. Por isso, torna-se necessário compreender a concepção de mística formulada e divulgada nas obras ligadas a essa teologia, especialmente nas considerações de Boff e Frei Betto (2005), teólogos que influenciaram sobremaneira a militância dos movimentos sociais brasileiros, principalmente, mas não somente, os ligados à Igreja.

Buscando articular a ideia de mística com conhecimento, Boff (2005) aponta o mistério como algo intrinsecamente presente na existência do ser humano e introduz a palavra mística como um adjetivo de mistério, isto é, mística é a qualificação de algo que não é passível de ser compreendido pelo ser humano por meio do uso exclusivo da razão. Contudo, o mistério não se opõe ao conhecimento e, conseqüentemente, a mística não deve ser concebida como uma manifestação que exclui o aspecto racional na compreensão do mundo.

A Teologia da Libertação se apropria da figura de Cristo como a de um injustiçado, um homem materialmente pobre e que demonstrou profunda compaixão pelos marginalizados sociais. Nessa concepção, seguir o exemplo de Cristo e vivenciar a mística que ele encarna implica em compromisso com as camadas mais desprovidas da sociedade. Daí Boff conceber a situação dos pobres como questão central na mística (BETTO & BOFF, 2005, p. 83). Por isso, a mística não deve ser apenas contempladora, mas emancipatória, que critica as injustiças do mundo e busca a transformação social. Assim, Frei Betto e Boff inovam a concepção de mística ao incorporar a dimensão política, pregando o compromisso social e o engajamento na luta pelo fim das formas de exclusão e opressão. Reforçando esse sentido político da mística, Boff relaciona-a com a ideia de uma utopia, isto é, com a capacidade de se projetar visões que mobilizam pessoas. As práticas místicas seriam o magma que impulsiona os movimentos sociais emancipatórios, especialmente o MST.

Comerlatto (2010) analisa a mística investigando a realização das manifestações de mística ocorridas durante o Encontro Nacional realizado em 2009, na cidade de Sarandi (RS). Os Encontros Nacionais integram a dinâmica de organização do MST, juntamente com os Congressos. O autor, apresentando o folheto com a programação do Encontro, destaca que no projeto do encontro já é perceptível a importância dada à mística, pois todos os dias foram programados para serem iniciados com o momento da mística. No quadro com a

programação, diversas atividades são distribuídas ao longo do dia (as atividades da manhã, tarde e noite), mas a primeira atividade é sempre a mística. Comerlatto elogia a distribuição da responsabilidade de se realizar a mística por regiões, compreendendo isso como prova de que o MST trabalha na perspectiva de descentralização de suas atividades.

Nesse Encontro Nacional, de 2009, a primeira região encarregada de realizar a mística, no dia da abertura, foi a Região Sul, devido ao fato de o encontro se realizar no Rio Grande do Sul. O autor descreve a mística que precede a abertura no primeiro dia de encontro: os Sem Terra, usando adereços como chapéu de palha, foice e enxadas nas mãos encenam a construção de barracos de lona no palco.

A mística encenada remete à formação do acampamento em Sarandi, o que leva Comerlatto a afirmar que essa encenação se deve por esse ter sido “o lugar onde a luta do MST pela terra começou”. Então o autor, na escrita de seu trabalho, passa a narrar a história do acampamento, desde o conflitos com os povos indígenas da região, a ocupação das glebas Macali e Brilhante, que formavam a Fazenda Sarandi, a formação da Encruzilhada Natalino e a violência do coronel Curió, a migração para Ronda Alta e a ocupação da Fazenda Anonni. Assim, a mística também cumpre uma função de monumento, de fundação e manutenção do mito de origem do Movimento. A mística que singulariza essa origem, realizada pelos militantes da Região Sul e apresentada no ato inicial do Encontro, com o objetivo de se recordar como tudo teria começado, corrobora para a manutenção do mito de origem do Movimento, através do reavivamento da memória coletiva. E influencia a escrita desse mito no âmbito das ciências humanas, quando um estudioso que tem como objeto de pesquisa essa mística, devido à apresentação da mística da Região Sul, passa a narrar em seu trabalho essa memória.

Nessa perspectiva, Camerlatto corrobora para uma memória que funda o início da mística à cruz da Encruzilhada Natalino. O autor afirma que a cruz colocada na entrada do acampamento gerou um forte efeito de comoção entre os acampados e remete a presença do cruzeiro à tradição do catolicismo popular e das missões religiosas, muito presentes na história da região sul do Brasil. Contudo, o autor reconhece que há um processo de transformação e de resignificação da mística dentro do MST:

Mas a Mística dentro do MST não parou na cruz, pelo contrário, só iniciou. A Mística ao longo do tempo se transformou. Passou dos símbolos extremamente carregados de significação religiosa confessional como a cruz, as missas e cultos, para as manifestações voltadas para o cotidiano e os valores gerais do Movimento

sem ser explicitamente confessional de uma expressão religiosa. (CAMERLATTO, 2010, p. 105).

A mística no MST passou, assim, por um redirecionamento visando a substituição de símbolos explicitamente religiosos. A mística incorporou manifestações artísticas, como canções e danças, estímulos sensoriais, como a chuva de papel do 4º Congresso, mas principalmente a encenação de episódios da história do Movimento e da história do Brasil.



Figuras 27 e 28

Fotogramas de *4º Congresso Nacional do MST*.

No vídeo *4º Congresso*, após as cenas da chuva de papel, a mística continua sendo representada nas imagens. Observa-se uma encenação de pessoas vestidas de trajes típicos indígenas em confronto com um grupo não indígenas, carregando o que aparenta serem espadas. Por dedução, podemos aferir que a encenação trata de uma representação da colonização da América, com o colonizador dominando o território e expulsando os indígenas. Essa impressão de dominação ocorre devido ao movimento da cena em que se observam os indígenas retraindo, andando para trás, e os colonizadores avançando. (Figuras 27 e 28)

O tema da encenação não é explicado no documentário, nem em voz *off*, recurso este não utilizado pelo vídeo, nem por alguém que tenha participado do planejamento ou da execução da mística. A imagem é mostrada por si, após a sequência da militante Regina ter explicado em que consiste a mística de forma geral. Essa falta de uma explicação mais detalhada do que se observa reforça o caráter logopático com o qual o documentário trata a



mística. A mística deve ser entendida pelo espectador por meio da reação emotiva do que se vê, sem a interferência de uma voz racionalizadora.

A encenação do conflito entre indígenas e colonizadores não é direcionada por uma perspectiva didática, mas sim artística, estética e emotiva. Observa-se por meio do registro audiovisual que a encenação utilizou elementos estilísticos, como pouca luz e uma trilha sonora dramática. Assim, a mística não se propõe a ser uma aula didática de história, isto é, não objetiva ensinar história da colonização do Brasil para os Sem Terra presentes no Congresso, mas sim reviver a história por meio da encenação de uma memória coletiva, propiciar que cada Sem Terra signifique-a de forma subjetiva.

No MST, a mística é importante por trazer à consciência de seus membros a possibilidade de mudança. Donde a relevância da memória da luta, da comemoração das datas significativas e, não menos, da ideia de um sentido da História. Entre os Sem Terra a mudança é sempre concebida realizando-se pela ação consciente da multidão, unida por um conhecimento da exploração, na luta contra injustiças históricas. (CHAVES, 2000, p. 81)

Há, através da encenação mística, a construção de uma narrativa que agencia de forma subjetiva e emotiva a história do Brasil. A encenação representa a memória social da luta e esse passado adverso é articulado com a concepção de um futuro vitorioso.

Na história dos Sem Terra houve determinado episódio em que ocorreu um conflito entre trabalhadores rurais e povo indígena. O confronto com os índios Kaigangs foi bastante violento, com as casas dos trabalhadores rurais sendo queimadas e as famílias expulsas da reserva (FERNANDES E STÉDILE, 2005. p. 25). Contudo, um caso de antagonismo entre os trabalhadores rurais e indígenas é inviável nas místicas. A mística torna invisível possíveis antagonismos entre grupos marginalizados em função da construção de uma unidade entre os Sem Terra e demais grupos socialmente oprimidos. Essa unidade não se dá necessariamente pela experiência, mas por uma teia discursiva que agencia a história do Brasil de maneira dualista e insere os grupos marginalizados sempre do mesmo lado.

A unidade da luta, concebida como fundamental pelos Sem Terra, realiza-se pelo presente na ideia de nação, mas o ultrapassa pela mística que condensa o tempo. Através da mística, a História adquire densidade mítica. Ela é representada por uma posição dual entre exploradores e explorados, numa luta cujo termo é definido pela vitória dos oprimidos. A noção de luta de classes funde-se com a noção cristã de sacrifício e redenção dos fracos. Se por um lado enfatiza-se a consciência da História como porvir repleto de potencialidades, por outro lado também se agrega a

ideia de ser possível emprestar às suas transformações um sentido definido, que se pretende imprimir através da luta. A mística provê aos Sem Terra a confiança na vitória em sua luta, ao trazer à consciência o poder coletivo manifesto na multidão. Juntos, eles se crêem fortes e capazes de moldar a história. (CHAVES, 2000, p. 82)

Como o conceito de luta é ordenador na concepção de história do MST, a encenação de conflitos do passado produz um sentido de continuidade em relação aos desafios e batalhas do presente, num processo de enraizamento dos Sem Terra. Por meio da realização da mística, o passado ressignifica a luta no presente.

### 2.2.3. O uso da categoria *povo*

O documentário *4º Congresso Nacional do MST* (2000) apresenta, além das entrevistas com líderes reconhecidos, algumas entrevistas realizadas com militantes anônimos durante o evento. Em parte expressiva dessas entrevistas continuamos encontrando determinado uso da categoria história na construção de sentidos nos discursos dos Sem Terra. Na fala de Adalto, identificado na legenda como sendo do MST do Ceará, “está sendo um fato histórico na história do país porque nunca se reuniu um congresso com tanta gente em toda a história do Brasil reunindo agricultores, Sem Terra, reunindo camponeses de todo o Brasil”. (Figura 29)



Figuras 29 e 30

Fotogramas de *4º Congresso Nacional do MST*.

O início da cena já oculiza direto o Sem Terra, sem evidenciar se houve uma pergunta que o orientou a fazer tal afirmação. Em sua fala, Adalto, para investir significação ao congresso do qual está participando, e, por conseguinte, à sua própria ação, articula determinada concepção de história, significando o congresso como um fato histórico por nunca se ter reunido até então tantos trabalhadores rurais na história do país. Assim, o termo histórico, como adjetivo, é empregado, no uso comum, para ressaltar que um fato é inédito, que mobiliza grande quantidade de pessoas e que, por isso, merece notoriedade. Articulação semelhante encontra-se na fala da militante Andréa (Figura 30), do MST do Paraná:

O quanto o 4º Congresso do Movimento é um marco histórico na história do país. Nós conseguimos provar pra toda sociedade brasileira como que o povo organizado consegue fazer a sua própria história, não vinda de cima, sendo ditada por interesses do capitalismo, ou por interesses de pessoas que não tem compromisso com o povo. Aqui nós provamos pro Brasil inteiro que esse país é nosso e que nós que fazemos a nossa história. (Andréa, MST, Paraná, 4º Congresso Nacional do MST, 2000)

Novamente, o congresso é denotado como um marco histórico na história do país. A Sem Terra também faz referência à quantidade de gente participando do evento, mas conota esse contingente de modo diferente. Enquanto Adalto faz uma classificação empírica, definindo os tipos de trabalhadores presentes no Congresso (trabalhadores rurais, Sem Terra e camponeses), Andréa faz uma classificação política: *o povo*. E não se refere a qualquer povo, mas ao povo organizado, que consegue fazer a sua própria história. Na fala de Andréa, somente o povo organizado consegue ser sujeito de sua própria história, consegue se constituir como sujeito histórico, não sendo apenas objeto de processos sociais e ações que viriam de cima para baixo, isto é, que seriam impostas por outros sujeitos, em relações de opressão. Para a Sem Terra, o congresso prova para o Brasil que o país é do povo organizado e que é esse povo organizado que é o protagonista de sua própria história e da história do país. Em sua fala, Andréa emprega a primeira pessoa do plural, inserindo ela própria, e, por conseguinte, todos os Sem Terra, como constituintes de sua concepção de povo.

O foco da imagem é o rosto dos Sem Terra e o ato de falar. Seria ingênuo supor que essa é simplesmente a imagem mais natural para representar a fala de uma entrevista. Em vários documentários é comum a combinação da faixa sonora de uma entrevista com outras imagens. Esse jogo de montagem torna o vídeo mais ágil e cria um referencial maior de significações a partir da fala do entrevistado. Contudo, nessa montagem, foi feita a opção pela

exata correspondência entre o áudio da fala e a imagem de quem a fala. É essa consonância que evidencia, de forma direta e didática, os Sem Terra como sujeitos do discurso.

Nas falas dos Sem Terra Adalto e Andréa há o delineamento de uma concepção de história atrelada a uma concepção de quem é sujeito histórico. Na concepção de história do MST, o sujeito histórico é o povo organizado, e o modelo econômico, social e político no país devem ser construídos por ele e para ele, como consta na fala de Roberto Baggio, da Direção Nacional:

Cabe a nós a tarefa, que participamos desse congresso, de implementar os grandes desafios que assumimos pra que a reforma agrária avance no próximo período. Então multiplicar (*ênfase na palavra*) as ocupações, os acampamentos, as marchas, multiplicar a formação, a consciência social para que as lideranças se fortifiquem nessa luta contra o imperialismo e intensificar uma relação junto com a sociedade urbana, com todos os setores rurais para que nós tenhamos condições de acumular força e mudar essa pátria, alterando o modelo atual e construindo um novo modelo econômico, social e político que beneficie o conjunto do povo brasileiro. (Roberto Baggio, Direção Nacional, 4º Congresso Nacional do MST, 2000)

Diante dessa utilização recorrente da categoria povo nas falas selecionadas pelo videodocumentário, é importante compreender os sentidos de tal conceito e como ele foi apropriado pelo MST. Müller (2011) observa que o povo não é uma categoria empírica, ou seja, não remete um grupo caracterizável. O conceito de povo é uma categoria abstrata e política, sendo utilizado como um instrumento de persuasão para fins retóricos.

Na teoria política e constitucional, povo não é um conceito descritivo, mas claramente operacional. Não se trata de designar, com esse termo, uma realidade definida e inconfundível da vida social, para efeito de classificação sociológica, por exemplo, mas sim de encontrar um sujeito para a atribuição de certas prerrogativas e responsabilidades coletivas, no universo jurídico-político. (MÜLLER, 2001, p. 11)

“Povo” evidencia-se como um conceito abstrato, que não pode ser encontrado por via da ciência empírica. Em outras palavras, é uma inferência a partir de uma concepção e não a partir de uma experiência social. E também se evidencia como uma categoria política, como uma concepção de sujeito a quem se atribui prerrogativas e de quem se retira uma suposta representatividade.

Müller, buscando historicizar os usos do conceito de povo no decorrer temporal, retoma a concepção clássica do termo, na qual o “demos” abrangia somente os homens

atenienses livres, aptos para a guerra, contribuintes e domiciliados há muito tempo. Assim, a concepção clássica de povo se fundamentava em tantos critérios de discriminação que, realmente, excluía da categoria povo a maior parte da população da polis.

De fato, na tradição jurídica, apesar do povo ser concebido como uma instância homogênea para efeitos retóricos, o termo se reveste, na prática política, dos mais diversos critérios seletivos. (MÜLLER, 2011, p.73) Os critérios da discriminação variam ao longo da história, em diferentes sociedades, como cor da pele (a exemplo do sistema sul-africano do *apartheid*), condição de membro de uma religião ou etnia, econômicos (a exemplo do voto censitário), e gênero, o critério provavelmente mais abrangente (a exemplo do chamado sufrágio universal que atribuía direitos eleitorais apenas para os homens até o século XX). Assim, a concepção de povo, na tradição jurídica, regula determinada atribuição de igualdade jurídica, ao mesmo tempo em que encobre desigualdades no interior das sociedades.

No período contemporâneo, a utilização do conceito de povo é alicerçada como titular da soberania democrática, tendo sido primeiramente instituída de tal maneira entre os norte-americanos. Thomas Jefferson (apud COMPARATO. Em: MÜLLER, 2011, p. 11) atribuía ao povo um papel preeminente na constitucionalização do país e as constituições dos estados, a partir do processo de independência, passaram a ser promulgadas “pela autoridade do povo”. Contudo, o conceito ganhava diferentes significações de acordo com os interesses políticos de cada ocasião. Em 1787, um senador representante da Carolina do Sul, em discurso no plenário, definia o povo americano como formado por profissionais liberais, comerciantes e proprietários rurais, enaltecendo o fato de todos terem os mesmos interesses nacionais. Contudo, no mesmo ano, quando se estabeleceu que o número de representantes estaduais na Câmara Federal seria baseado na população de cada estado, os representantes sulistas quiseram que os escravos contassem como membros do “povo” a ser representado. (COMPARATO. Em: MÜLLER, 2011, p. 13) Esse episódio ilustra como a categoria povo é tradicionalmente apropriada como artifício político de acordo com os interesses dos agentes.

Ao longo do século XX, a categoria povo foi apropriada pelas correntes teóricas marxistas e pelos movimentos políticos revolucionários. Buonicore (2006), em artigo sobre a noção de povo na obra de Marx, afirma que o pensador, em *Contribuição à Crítica da Economia Política*, de 1859, ressalta que a população, compreendida como o conjunto de pessoas de um país, não passa de uma abstração se não for levado em consideração as classes que a compõe. Analisando a questão do sufrágio na Assembleia Nacional (1789/1792) durante o processo revolucionário francês, Marx destacou que os defensores do republicanismo

percebiam os deputados como um grupo coeso, com os mesmos interesses e discernimentos, afinal, eram os representantes do povo. “Era este o seu culto do povo. Em vez deste povo imaginário, as eleições francesas trouxeram à luz do dia o povo real; isto é, os representantes das diferentes classes em que ele se divide.” (Apud. BUONICORE, 2006, s.p.) Os representantes do povo, inicialmente unidos nos Estados Gerais através da luta contra os privilégios do clero e da nobreza, se desdobram em divisões e disputas na Assembleia Nacional, emergindo o antagonismo das classes que até então compunham o chamado *povo francês*. Com essa análise, Marx frisou a precedência da categoria classe sobre a de povo. Por conseguinte, a definição de povo não pode ser estabelecida de maneira abstrata, fora da história de luta de classes.

Buonicore (2006) continua seu artigo expondo como a noção de povo a partir da obra marxista foi consolidada pelos movimentos comunistas e socialistas. De acordo com o autor, no Dicionário Soviético de Filosofia, publicado em 1965, o verbete sobre povo denota que este seria uma comunidade de pessoas formada pela parte da população que, pela sua situação objetiva, estão em condições de participar conjuntamente no desenvolvimento do processo revolucionário. No entendimento dos autores do dicionário, o critério fundamental para reconhecer se um determinado grupo faz parte do povo é ver seu interesse e sua capacidade, objetivamente condicionados, para participar do processo revolucionário. “No decurso do desenvolvimento social (...) mudam as tarefas objetivas da revolução (...) pelo que também se modifica, inevitavelmente, a composição social das camadas que, em dada fase, representam o povo.” (Apud. BUONICORE, 2006, s.p.) A diferenciação entre povo e população apareceria com a divisão da sociedade em classes e desapareceria com ela. Só quando acaba a exploração do homem pelo homem, na sociedade socialista, de novo o conceito de povo abrange toda a população.

Essa concepção marxista, apropriada pelos movimentos políticos revolucionários, ecoou na produção acadêmica brasileira, principalmente através da obra de Sodré (2008), que sistematizou a questão no ensaio intitulado *Quem é o povo do Brasil?* O ensaio foi escrito como parte da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, publicada pela Editora Civilização Brasileira entre 1962 e 1964, e posteriormente foi incorporado à segunda edição de *Introdução à Revolução Brasileira*, em 1963, tendo obtido grande alcance no meio acadêmico.

Há, evidentemente, em todos os tempos, população e *povo*. Os dois termos designam a mesma coisa apenas na fase inicial da história humana, a da comunidade primitiva, quando não existem classes: *povo* é então toda a população. A divisão do trabalho assenta em condições naturais e não em condições sociais; assenta nas condições de sexo e idade: o homem realiza determinado trabalho; a mulher, outro; o velho, outro. É uma divisão natural: não torna alguns elementos mais ricos do que os outros, nem mais poderosos. Mas quando a sociedade se desenvolve, surgem as classes sociais e, com elas, a divisão social do trabalho: uns trabalham, outros usufruem do trabalho alheio. A partir desse momento *povo* já não é o mesmo que população: os termos começam a designar coisas diferentes. E não há, a partir de então, critério objetivo para definir o conceito de *povo* que não esteja ligado ao conceito da sociedade dividida em classes. Daí por diante, até os nossos dias, *povo* será um conjunto de classes (ou camadas, ou grupos), ficando outras classes, (ou camadas, ou grupos) excluídas do conceito. (SODRÉ, 2008, s.p.)

Sodré parte dos mesmos referenciais do dicionário soviético, ao definir que *povo* é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na efetivação do desenvolvimento progressista e revolucionário na sociedade em que vive, sendo, portanto, variável de acordo com as necessidades que a revolução exige em cada uma de suas fases ao longo do tempo e em diferentes espaços. Percebe-se em sua análise um viés escatológico, que relaciona o desígnio da história como o seu suposto início. No que o autor classifica como “sociedades primitivas”, não havia uma divisão do trabalho baseada em critérios sociais. A divisão natural do trabalho possibilitava a existência de comunidades sem pessoas mais ricas que as outras. Nesse momento, no entendimento de Sodré, *povo* coincide com população. E essa coincidência só voltará a existir quando, através do processo revolucionário de desapropriação dos meios de produção, voltará a existir uma sociedade sem classes. Como já mencionado, a escatologia se vincula a um mito, concebendo uma finalidade da história que se assemelha a um retorno à origem.

Após caracterizar quem era o povo brasileiro em contextos históricos passados, como o processo de independência do Brasil e no de proclamação da república, Sodré define quem é o povo no contexto histórico da escrita:

Povo, no Brasil, hoje, assim, é o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e da média burguesia que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este. É uma força majoritária inequívoca. Organizada, é invencível. Para organizá-la, entretanto, para permitir que seus componentes tomem consciência da realidade, superando o concentrado bombardeio da propaganda imperialista, arrimada em poderosos recursos materiais e detentora do aparelho de difusão do pensamento, faz-se indispensável o regime democrático, de liberdade de pensamento, de reunião e de associação. Estão excluídos do povo, pois, nesta fase histórica, e agora para sempre, enquanto classes, os latifundiários, a alta burguesia e a média comprometidos com o imperialismo, como os elementos da pequena burguesia que o servem. É o conjunto

das classes, camadas e grupos sociais que compõem o povo que representa, assim, o que existe de nacional em nós. (SODRÉ, 2008, s.p)

A consolidação dos referenciais marxistas no meio acadêmico brasileiro foi crucial para a contraposição à corrente historiográfica consagrada ao longo do século XX que relaciona a noção de povo a uma origem étnica. Essa corrente, consolidada com a obra de Gilberto Freyre, influenciou diversos autores, como Darcy Ribeiro:

O Brasil e os brasileiros, sua gestação como povo, é o que trataremos de reconstituir e compreender (...). Surgimos da confluência, do entrelaço e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos. Nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um povo novo (...) (RIBEIRO, 1995, p. 19)

Nessa corrente do pensamento brasileiro, povo é usado de maneira semelhante à população ou à nação de um país, enfatizando os processos de territorialização e de miscigenação e de formação de traços culturais gerais que seriam definidores do povo brasileiro. Essa corrente consagra o mito das três raças como matriz formadora do povo brasileiro, destacando o papel de liderança do português no processo civilizatório e enquadrando o papel de índios e de negros a contribuições na formação do povo.

É a noção marxista de povo que perpassa o discurso da militante Andréa. Imbricando os termos história e povo, a sem terra expressa o povo como o sujeito canalizador da história e do processo de transformação social, um povo cujo interesse é antagônico a ordem social vigente, ditada pelo capitalismo e pelas classes que dele se beneficiam e que, por conseguinte, pode fazer outra história, sua própria história. Essa concepção de povo como sujeito do processo de transformação social também está presente em outras falas geradas pelas lentes dos documentários, como na fala de um Sem Terra não identificado, presente no documentário *MST e a maior marcha do Brasil* (2007):

Não acredito que a gente vai mudar o Brasil através de uma negociação ou através de uma figura que vai ser o presidente da República. E nós avaliamos que sozinhos nós não vamos fazer a reforma agrária. Não tem jeito de fazer a reforma agrária se nós formos sozinhos. Continuar mobilizando, continuar organizando, continuar lutando porque de cima pra baixo, né? Vai ser muito difícil a gente conseguir mudanças. Ou a gente tem a capacidade de organizar o povo, de lutar, exigir, conquistar, ou elas não acontecerão. As mudanças só serão sustentáveis do ponto de



vista histórico e terão longa vigência se elas forem um processo que o próprio povo consiga conquistar, né? Seja de pressão ao governo, seja mudando o governo, seja como nós fazemos, na terra, na reforma agrária, ocupando o latifúndio, ocupando esses espaços, mas ela tem que ter uma participação grande do povo e um povo obviamente em luta. (Militante não identificado, *MST e a maior marcha do Brasil*, 2007)

Nas duas falas, os Sem Terra se referem a povo, mas a um povo necessariamente organizado. Andréa afirma que os Sem Terra provarão para toda sociedade brasileira que o povo organizado consegue fazer a sua própria história. Já o militante não identificado reforça a ideia de que é necessária a mobilização do povo, de que somente o povo organizado pode ser considerado um povo em luta. Sodré (2008), em seu ensaio, faz uma diferenciação no interior do povo, distinguindo a massa como a parte do povo que tem pouca ou nenhuma consciência de seus próprios interesses, que não se organizou ainda para defendê-los, que não foi mobilizada ainda para tal fim, tornando tarefa necessária e urgente a sua organização. Esse tom enfático na organização do povo, patente na oralidade dos Sem Terra e em seus referenciais marxistas, é operacionalizado visualmente nos documentários.

*4º Congresso Nacional e Lutar Sempre* evidenciam a percepção dos congressos nacionais como o local privilegiado para a representação dos Sem Terra no MST. Há grande investimento do MST na realização de seus congressos nacionais: um investimento financeiro, com as demandas estruturais do evento, e humanas, com o contingente de militantes que organizam o evento e se deslocam de todo o país para participarem. Esse investimento se desdobra num capital simbólico, com a intensificação da produção de registros, significações e representações.

Decorre desse local de filmagem a produção de imagens que focam a disciplina e a ordenação dos Sem Terra, tornando-as emblema da própria organização do povo. As sequências se iniciam com imagens da preparação do congresso, com os Sem Terra construindo as barracas que irão abrigá-los ao longo do evento (Figura 31). As imagens focalizam o público uniformizado, disposto de forma organizada, com gestos padronizados (Figura 32) e ouvindo atentamente as falas dos líderes e palestrantes (Figuras 33 e 34). Os documentários também dispõem os Sem Terra organizados de acordo com o cronograma, num ordenamento do tempo. Não há atividade sendo feita fora do momento programado para ela, produzindo uma narrativa de uma temporalidade linear e uma sincronia dos atos dos Sem Terra. Na construção do conceito-imagem operada ao longo da montagem do documentário, é

esse o povo organizado que irá ter o final apoteótico na narrativa, compreendida como metáfora da própria vitória social das classes trabalhadoras que compõem o povo.



Figuras 31 e 32



Figuras 33 e 34

Fotogramas de *4º Congresso Nacional do MST*.

Em *Lutar Sempre!* também é reproduzido esse tipo de imagens dos Sem Terra organizados. Mas, além disso, a visualidade do povo é internacionalizada, através de imagens que apresentam manifestações populares em outros países. O vídeo não informa o local e as circunstâncias que a filmagem focou, mas faz questão de inserir imagens que o espectador pode, a partir de algum elemento visual presente nelas, inferir que elas são da América Latina, seja a partir dos trajes típicos das mulheres (Figura 35), o capuz usado pelos zapatistas, a bandeira com palavras de luta escritas em espanhol (Figura 36) ou a bandeira venezuelana sendo balançada pela multidão (Figura 37). Provavelmente a articulação dessas imagens no documentário se deve à parceria do Setor de Comunicação do MST com a Brigada de

Audiovisual da Via Campesina na produção do vídeo, inserindo a defesa da articulação internacional dos movimentos de trabalhadores na pauta do documentário. Incorpora-se nesse conceito-imagem de povo o internacionalismo, cujo objetivo é a internacionalização da organização e da luta do proletariado contra o capital global. Marx, em *O manifesto comunista*, prega justamente a união dos trabalhadores de todos os países.



Figuras 35, 36 e 37

Fotogramas de *Lutar Sempre!*

Através dessas imagens, edifica-se o conceito de povo organizado como o sujeito transformador, voltado para a luta e o enfrentamento, afinal, é o povo como agente canalizador e vetorial dos processos revolucionários. Conceito este que se distingue radicalmente da concepção de povo usada na tradição do direito constitucional. Nos estados democráticos, as Cartas Magnas utilizam a categoria de povo como instância legitimadora do poder representativo. A Constituição Brasileira se afirma como sendo promulgada por representantes do povo, numa tradição inaugurada com a Carta Magna dos Estados Unidos, que se inicia com “nós, o povo”. Há, nesse uso, uma equivalência entre povo e população.

A concepção constitucional de povo enquadrava, de certo modo, os trabalhadores rurais nos documentários da década de 1960. Como já mencionado, *Maioria Absoluta*<sup>5</sup> produz a imagem de um povo sofredor, passivo, injustiçado, que não consegue agir em seu interesse e guarda soluções de outras áreas da sociedade. (BERNARDET, 2003, p. 46) O vídeo se assume como um discurso denunciante que mostra com indignação “o analfabetismo que marginaliza 40 milhões de irmãos nossos.” Filmado no início de 1964, o vídeo se situa como um discurso emparelhado ao Governo Goulart, com o projeto de alfabetização do campo através do método de Paulo Freire. (Bernardet ressalta que só não ocorreu o confisco do

<sup>5</sup> Documentário disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8SU6VkJZYsRE>>

material pela polícia após o golpe militar devido a muita astúcia da equipe, o que possibilitou a finalização do documentário).

Contudo, no discurso fílmico, o projeto de alfabetização dos trabalhadores rurais não vale por si, mas na medida em que transforma o povo supostamente passivo em eleitorado, apto, através do voto, a eleger seus representantes que irão lutar pela concessão de direitos no estado democrático, numa época em que analfabetos eram legalmente proibidos de votar. Assim, há um atrelamento da visão de povo do cineasta com a concepção constitucional de povo, como instância legitimadora do poder estatal através do sistema eleitoral.



Figuras 38 e 39



Figuras 40 e 41

Fotogramas de *Maioria Absoluta*.

Essa concepção de povo orienta a produção imagética do documentário, que foca um povo absorto em seu trabalho (Figuras 38 e 39). A lida no campo é interrompida pela presença da câmera, que dispõe os camponeses em frente à lente para reclamar de sua condição de miséria e precariedade, solicitando que alguém transforme a realidade do campo e lhes propicie melhores condições de vida (Figuras 40 e 41).

Parte expressiva da produção cinematográfica e cultural no Brasil dos primeiros anos da década de 60, na qual se insere *Maioria Absoluta*, vinculava-se às concepções do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), órgão criado em 1955, vinculado ao Ministério de Cultura e Educação e que atuava como promovedor do debate em torno do desenvolvimentismo brasileiro. O nacional-desenvolvimentismo designava determinado projeto econômico-político que orientou diversos governos brasileiros, desde o segundo Governo Vargas (1951/1954) até o Governo Goulart (1961/1964), e, em especial, o Governo Kubitschek (1956/1961), tendo diferentes especificidades em cada contexto histórico. Pode-se afirmar, em linhas gerais, que tal projeto pregava o desenvolvimento do capitalismo no país, com o fomento à indústria e à infraestrutura, a ser promovido por uma burguesia nacionalista, supostamente apoiada por uma coalizão de classes, e pela constante intervenção planejada do estado na esfera econômica e social. Esse projeto descrevia as zonas rurais como áreas atrasadas e considerava as velhas estruturas de produção no campo como obstáculo ao desenvolvimento do país.

Bernardet (2003) defende a hipótese de que a produção cinematográfica, inclusive a videodocumental, estabelecia um pacto com essa perspectiva, rejeitando visibilidade aos movimentos populares rurais, como as Ligas Camponesas, e aos movimentos operários, como o forte movimento grevista que se deflagrou em várias capitais brasileiras, em 1961 e 1962. Nessa visualidade, interessava somente a denúncia da miséria, que atribuía ao Estado o papel de protagonista na transformação da realidade do campo por meio da implantação de políticas públicas de desenvolvimento e de assistencialismo. O nacional-desenvolvimentismo, em sua vertente conservadora, possuía grande orientação anticomunista e não atribuía protagonismo aos movimentos populares, considerando-os produto de uma perigosa influência de organizações comunistas.

Uma das poucas entidades que possibilitavam a produção de documentários que não compactuavam com o projeto desenvolvimentista era o Centro Popular de Cultura da UNE (CPC). O CPC privilegiou temáticas urbanas, como no filme *Cinco vezes favela* (1962). E quando Coutinho, integrante do CPC, iniciou uma abordagem do mundo rural com a filmagem de *Cabra marcado para morrer*, do qual se desprenderia outra imagem de camponês e de povo, o projeto foi interrompido pelo golpe militar, o CPC, extinto e a UNE, relegada à ilegalidade. Daí se demonstra a ingerência da instância de enunciação no discurso de um videodocumentário. E daí se depreende novamente a importância do projeto alavancado pelo MST em criar e consolidar uma instância própria de produção

videodocumental, iniciada com o Setor de Comunicação e transformada com a sua inserção na Brigada de Audiovisual da Liga Campesina.

Com este percurso de poucas linhas pelas concepções marxistas, no que tange às noções de história e povo, não pretendo de forma alguma esgotar esses referenciais, discutidos com profundidade em diversas obras de grandes autores. Julguei apenas necessário articular tais referenciais na medida em que esses são os referenciais apropriados pelo meu objeto, o MST, e emergem nas falas e nas imagens dos videodocumentários.

O encontro com o marxismo é imediato e inevitável para quem se preocupa com a questão da sociedade. (...) Deixando de ser uma teoria particular ou um programa político professado por alguns, o marxismo impregnou a linguagem, as ideias e a realidade ao ponto de ter-se tornado parte da atmosfera que respiramos vindo ao mundo social, da paisagem histórica que fixa nossas idas e vindas. (CASTORIADIS, 1982, p. 19)

Como confirma Castoriadis, o marxismo está impregnado nos meios sociais e na linguagem. E a significação de sua teoria não deveria ser apreendida sem levar em consideração as práticas históricas que dela se apropriaram. Com isso, não pretendo aferir se a apropriação dessas concepções pelo MST corresponde ao que de fato Marx teria formulado sobre tais conceitos, em suas obras, mas sim compreender como essa apropriação é realizada pelos Sem Terra no propósito de tornar a história e si próprios inteligíveis.

Pelo fato desta pesquisa se inserir no campo da chamada nova história cultural, tal como formulada por Hunt (2001), seja pelas novas abordagens e novas fontes que utilizo, seja principalmente pelo papel que atribuo ao discurso como construtor do real, não busco corroborar para as concepções marxistas apropriadas pelo MST para compreender a sociedade. Mas busco sim reconhecer esse referencial teórico em sua alteridade e legitimidade, percebendo um referencial com uma historicidade longa e complexa, carregado de robustez e que orienta e motiva os Sem Terra em sua luta.

#### **2.2.4. A significação da terra**

Outro conceito que emerge de forma assídua nos videodocumentários examinados é o de terra. A insistência do trabalhador rural em permanecer na terra é mais do que uma

questão de modo de sobrevivência ou uma opção racional pela permanência na terra em detrimento da busca de outras formas de trabalho no meio urbano. Essa insistência decorre, sobretudo, do apego que o trabalhador possui pela terra e do significado que a terra tem na vida desse trabalhador. Essa ligação emotiva está presente em um conjunto expressivo de falas das entrevistas concedidas pelos Sem Terra e assentados do MST em diversos documentários que compõem o *corpus* documental deste trabalho.

O documentário *A luz de um vaga-lume: Assentamento Milton Santos* (2008), produzido por André Aly e Cíntia Lins, focaliza a vida cotidiana em um assentamento do MST. O vídeo intercala tomadas abertas da área ocupada com tomadas fechadas que focam entrevistas com os assentados. Durante sua entrevista, a assentada Janete, coordenadora do assentamento, concede a seguinte afirmação: “Porque da terra sai o produto, da terra sai vida, da terra sai tudo que é mais importante pra nós. Terra é tudo, né? Vida. É a criação dos filhos de uma forma diferente, né? É os valores resgatados.” Na fala da assentada, a palavra terra é associada à palavra vida, a um modo de viver baseado em valores que, na concepção da assentada, devem ser resgatados e que se diferenciam dos valores vigentes no espaço urbano. No seu entendimento, o cultivo da terra proporciona um modo diferente de criar e educar seus filhos, como é reforçado em outra fala da assentada:

Nossa, só sei que foi muito legal assim, que eu fui pra uma igreja. Quando entrou na estrada escura, o meu filho viu um vaga-lume. “Mãe, o que que é aquilo?” Eu falei: um vaga-lume. “Mas o que que é aquilo?” Eu falei: é um bichinho que voa e brilha. Ele nunca tinha visto um vaga-lume, ele ficou doidinho. “Mãe, mãe, mãe, compra um pra mim!” Ali eu me perguntei: em que mundo que eu tô vivendo que meu filho pensa que tudo é comprado? Ele não sabe que a natureza tem tudo de graça, né? Ah, ali foi, assim, a gota d’água, que eu tive certeza que eu tinha que tirar meu filho da periferia, né? Um bairro perigoso. E trazer ele prum lugar mais tranqüilo. Eu me arrependi não. (Janete, *A luz de um vaga-lume: Assentamento Milton Santos*, 2008)

Essa fala consiste na última sequência do vídeo, que foca a assentada falando enquanto caminha pela área do assentamento (Figura 42). A câmera acompanha a caminhada da personagem, realizando um movimento chamado, na terminologia cinematográfica, de *travelling* horizontal. Essa movimentação da câmera provoca a sensação de que o espectador está caminhando ao lado da personagem. A impressão criada é de que a personagem conversa direta e intimamente com o espectador, estimulando o olhar de cumplicidade pelo qual Janete é representada.



Figuras 42 e 43

Fotogramas de *Assentamento Milton Santos*.

A esse depoimento é atribuído tal valor pelo documentário que, além de ser inserido pela montagem no final do vídeo, construindo um final comovente para a narrativa audiovisual, dele é extraído o motivo do título do documentário. No depoimento, Janete relata que a sua decisão de abandonar a periferia da cidade onde vivia está relacionada com sua preocupação em ensinar ao filho outra visão de mundo, ensinar a ele que nem tudo na vida é um produto a ser comprado. Assim, a busca e a luta de Janete pela conquista de um pedaço de gleba e o seu apego pelo cultivo da terra se dão não somente pela funcionalidade do terreno em proporcionar o modo de sustento de sua família, mas por almejar uma ética que o cultivo da terra insere nas relações e no modo de vida da família da assentada.

O documentário foca também parte de suas tomadas na imagem da terra, em planos abertos que edificam a terra como uma personagem própria da narrativa fílmica (Figura 43). A fotografia fílmica é tomada em velocidade, nos levando a crer que a câmera estava filmando dentro de um carro em movimento. Com isso, reforça-se a sensação de amplitude. A câmera transforma a terra em personagem do documentário não através de um olhar racionalizado, que poderia mostrar as características físicas do relevo ou as propriedades da terra que influenciariam na produção e na vida dos assentados. A fotografia foca a vastidão e seu vazio, e é nisso que justamente ela transborda de sentido.

Em artigo no qual reflete sobre seu próprio cinema, Wim Wander<sup>6</sup> versa, de forma subjetiva, acerca das imagens de vastidão presentes em muitos de seus filmes: “Quando há

---

<sup>6</sup> Win Wender é um cineasta alemão contemporâneo. Em sua vasta produção cinematográfica, dirigiu filmes renomados como *Paris, Texas* (1984), *Asas do Desejo* (1987), *Tão longe, tão perto* (1993), *Sob o céu de Lisboa* (1997), *Buena Vista Social Club* (1999), entre outros.



muito o que se ver, quando uma imagem é muito cheia, ou quando há muitas imagens, nada se vê. *Muito* torna-se bem rápido *absolutamente nada*.” Para o diretor, quando uma imagem é quase vazia, um imagem de deserto, por exemplo, é capaz de fazer surgir tantas coisas que chega a preencher totalmente o observador, transformando o *vazio* em *tudo*. (WENDERS, 1994, s.p.) Essa imagem de vastidão é comum em alguns gêneros cinematográficos, como os *westerns*, que projetam tomadas abertas dos *canyons*, e filmes de viagem, os chamados *road movies*, que exibem a linha infinita do horizonte. Nesse tipo de imagem, a paisagem é apropriada como provedora de emoções, tal como êxtase ou melancolia. A paisagem é tomada como uma projeção das emoções das personagens do enredo, ao mesmo tempo em que sugere essas emoções no público que se deslumbra.

A imagem da terra, em *Assentamento Milton Santos*, com seu horizonte aberto e a amplidão da tomada, apela não ao racional do telespectador, mas ao seu sensível, corroborando com a significação da terra presente na fala de Janete. E mesmo quando a imagem decorre da filmagem de entrevistas, a principal entrevistada, que é a coordenadora Janete, é focada andando na terra, produzindo uma imagem na qual o enquadramento simultâneo é uma representação visual do vínculo emotivo entre a assentada e a terra (Figura 38).

O vídeo *Assentamento Milton Santos* é resultado de uma pesquisa de campo realizada em setembro de 2008 no assentamento homônimo do MST, localizado no município de Americana (SP), tal como explicitado ao final do próprio documentário através de exibição de um letreiro informativo. O vídeo foi produzido por dois alunos do curso de Ciências Sociais da Universidade Cruzeiro do Sul, André Aly e Cíntia Lins, como trabalho realizado para a conclusão da disciplina Geopolítica II, ministrada pelo professor Rodrigo Medina Zagni e, posteriormente, disponibilizada na internet na Videoteca Virtual Gregório Bezerra, um dos arquivos que compõe o *site* Armazém da Memória, e no *site Youtube*<sup>7</sup>.

A análise de um videodocumentário produzido por universitários num capítulo que se dispõe a analisar os documentários produzidos pelo próprio MST não é um ato de descuido. Entre os documentários produzidos pelo Movimento e disponibilizados no arquivo trabalhado nesta pesquisa, nenhum apresenta como local privilegiado de filmagem os assentamentos ou acampamentos rurais do MST. Dos videodocumentários, dois registram a realização de congressos nacionais do MST (*4º Congresso* e *Lutar Sempre!*), um foca a realização do Encontro Nacional de Educadores de Jovens e Adultos da Reforma Agrária

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=nRuJkxnAfy4>>. Acesso em: 23 nov. 2012.

(ENEJA), um registra a realização de um Encontro de Mulheres Trabalhadoras Rurais e dois abordam encontros estaduais dos chamados Sem Terrinha<sup>8</sup>. A exceção do registro de encontros consiste no documentário *Eldorado dos Carajás: 10 anos* (2006), produzido pelo Setor de Comunicação em função da efeméride do massacre ocorrido em 1996 no sul do estado do Pará. Assim, verifica-se que o lócus privilegiado nos documentários produzidos pelo MST são seus congressos e encontros.

Percebe-se também que o lócus dos documentários produzidos pelo Movimento é a cidade, onde são realizados os congressos e encontros do MST. A visualidade que foca os trabalhadores rurais na terra é produzida e mantida por agentes externos à vida rural, mas que produzem representação sobre os trabalhadores rurais. A visualidade produzida pelo próprio MST arranca o trabalhador rural do campo e os constitui como sujeito político nas cidades, ratificando a sua concepção de povo organizado e rompendo com a tradição visual pela qual os camponeses são enquadrados por outros sujeitos. Assim, mesmo o capítulo se dispondo a trabalhar com documentários produzidos pelo MST, abro um parêntese para analisar dois vídeos não produzidos pelo Movimento, *Assentamento Milton Santos e Raiz Forte* (2000), dirigido por Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça, que selecionei para pensar a problemática da significação da terra abordada através da categoria conceito-imagem, apropriada nesta parte do trabalho.

Problematizar o conceito de terra pode causar estranhamento à primeira vista, já que essa palavra aparenta designar algo tão concreto. Contudo, o conceito de terra pode ser construído, apropriado e utilizado de diversas maneiras, com diferentes sentidos e objetivos. O agenciamento intelectual e político da palavra terra foi destacado por Maia (2008) sob o feliz título *A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro*. Esse recente nicho bibliográfico que se propõe a pensar a invenção de uma determinada categoria contribui definitivamente para a desnaturalização da linguagem e das práticas discursivas e sociais.

Para analisar a categoria espaço, Maia, primeiramente, destaca a utilização da categoria tempo como referencial preponderante nas ciências sociais.

Em boa parte das reflexões oriundas do campo das ciências sociais, o tempo sempre pareceu ser a categoria determinante. Na imaginação moderna, o espaço parecia antes uma resistência, uma trincheira da tradição destinada a ser varrida pelos

---

<sup>8</sup> Sem Terrinhas são as crianças e adolescentes, na faixa etária de 7 a 14 anos, que integram o MST, sendo filhos e filhas de acampados e militantes. Há no MST um conjunto de práticas que visa à educação e à formação dessas crianças e adolescentes, assim como promover sua participação no Movimento.

personagens e forças próprias de novas experiências sociais: o capital, a luta de classes, a capitalismo, o socialismo. Nesse registro, a economia explicativa da modernidade parecia apontar para a dinâmica temporal como chave para a decifração dos fenômenos sociais. (MAIA, 2008, p. 21)

Assim, nas ciências sociais, a dinâmica temporal é concebida como o fator decisivo para explicar os fenômenos sociais. Citando como exemplos dois paradigmas da tradição sociológica, a weberiana e a marxista, o autor frisa que os principais conceitos de cada linha, como carisma e luta de classes, respectivamente, se referem a processos de transformação histórica, que supostamente poderiam se desenrolar em qualquer espaço. Concomitantemente, o espaço é relegado a uma categoria secundária, como se fosse apenas o palco do desenrolar histórico. Porém, Maia reconhece que o espaço foi utilizado como conceito-chave em alguns paradigmas, como o fundado por Fernand Braudel e os seguidores da primeira geração dos *Annales*. Contudo, vale a pena destacar aqui que, nesse caso, concebido graças a uma nova concepção de temporalidade que atrela o espaço ao estudo da longa duração.

Com isso, Maia buscou dimensionar o uso da categoria espaço nas ciências humanas, destacando alguns paradigmas que privilegiam a categoria tempo e outros que assinalam a categoria espaço como ferramenta de compreensão da realidade social. Em seguida, o autor destaca os modos pelos quais a concepção de espaço foi apropriada nas ciências humanas, sublinhando o espaço concebido como determinante do modo de vida e como fornecedor de metáforas do mundo social:

Nesse sentido, a eleição do espaço como categoria central das ciências humanas significa pensá-lo como imagem carregada de significados que em muito extrapolam a circunscrição física referente.

A mobilização do espaço na produção de discursos sobre homens, cultural e sociedades guarda duas dimensões: por um lado, o espaço é variável determinante, como em boa parte do pensamento geográfico do século XX, preocupada em classificar os meios físicos que pudessem produzir tipos específicos. Por outro lado, o tema espacial pode ser mobilizado por meio de metáforas e analogias, como fonte para a produção de imagens e comparações sobre o mundo social. (MAIA, 2008, p. 24)

A mobilização do espaço nas ciências humanas que pensa o ambiente como uma variável determinante da produção de tipos humanos influenciou parte significativa da produção brasileira. Ao longo da história do Brasil, os trabalhadores rurais, mobilizados ou não em movimentos sociais, tinham uma visibilidade que era produzida por diferentes

segmentos da sociedade, principalmente por intelectuais e artistas. O homem rural era concebido tanto por intelectuais quanto por artistas através da produção de tipos: o caboclo, o sertanejo, o caipira, o matuto, etc. Um exemplo dessa forma de compreensão encontra-se na já referida obra clássica de Darcy Ribeiro, *O povo brasileiro*. Após analisar a origem étnica do povo brasileiro, reforçando o mito das três raças, o antropólogo busca definir vários tipos humanos que, na sua concepção, compõe o chamado “povo brasileiro” de acordo com a localização geográfica ao longo do território brasileiro. As características de cada região determinariam as formas de produção e sobrevivência e influiriam na formação cultural. Ribeiro caracteriza o que seriam “as variantes principais da cultura brasileira tradicional”:

Elas são representadas pela cultura crioula, que se desenvolveu nas comunidades da faixa de terras frescas e férteis do Nordeste, tendo como instituição coordenadora fundamental o engenho açucareiro. Pela cultura caipira, da população das áreas de ocupação dos mamelucos paulistas, constituída, primeiro, através das atividades de preia de índios para a venda, depois, da mineração de ouro e diamantes e, mais tarde, com as grandes fazendas de café e a industrialização. Pela cultura sertaneja, que se funde e difunde através dos currais de gado, desde o Nordeste árido até os cerrados do Centro-Oeste. Pela cultura cabocla das populações da Amazônia, engajadas na coleta das drogas da mata, principalmente nos seringais. Pela cultura gaúcha do pastoreio nas campinas do Sul e suas duas variantes, a matuta-açoriana (muito parecida com a caipira) e a gringo-caipira das áreas colonizadas por imigrantes, predominantemente alemães e italianos. (RIBEIRO, 1995. p. 272)

Nessa produção teórica de tipos, o espaço e suas características físicas são pensados como determinante do modo de vida dos grupos, marcando o modo de produção e a cultura. Na arte, esses tipos são produzidos por pintores que os representam, na grande maioria das vezes, destacando exatamente esses três elementos: o espaço geográfico (caracterizando o fundo da tela de acordo com a paisagem rural de cada região do Brasil), a etnia (caracterizando o tipo físico do personagem e retratando-o no primeiro plano da tela, de modo que o observador possa identificar facilmente tais características) e a sua ocupação (retratando o personagem com seus instrumentos de trabalho mesmo quando não estão trabalhando). Assim, o homem do campo é tradicionalmente pensado e visto na determinação de seu lugar, de sua aparência e de sua função. Dentre essas imagens, as mais notórias são os quadros do artista Almeida Júnior (1850/1899) com temática classificada como regionalista, como *Caipiras negaceando* (1888), *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894).

Contudo, a categoria espaço foi revigorada a partir da segunda metade do século XX, não mais com a análise da produção de tipos, que enquadram e generalizam os

indivíduos, mas com a valorização das particularidades dos grupos que vivem num determinado recorte espacial (MAIA, 2008, p. 26). Nesse sentido, utiliza-se o local como nível privilegiado da escala de análise, com o objetivo de sublinhar as singularidades dos sujeitos, de suas histórias e seus modos de vida.

Assim, o vigor com o qual a noção de espaço encontra-se presente nos videodocumentários sobre o MST está também intrinsecamente relacionado a uma noção de saber. O foco na terra, que é o espaço no qual circunda os Sem Terra, possibilita observar as particularidades desse sujeito e das relações que eles estabelecem com seu meio. É essa a referência teórica que provavelmente influenciou o olhar dos alunos do curso de ciências sociais que se propuseram a realizar um documentário sobre um assentamento rural, focando as particularidades desses assentados.

Essa renovação do uso da categoria espaço também possibilita conceber o ambiente como uma produção social, permitindo uma inversão da análise: pensar o espaço não mais como uma variável que determina a cultura humana, mas pensar como a cultura produz o lugar, isto é, como o ordena e lhe atribui sentido. “A paisagem é denotada pela morfologia e conotada pelo conteúdo e processo de captura e representação... A paisagem só existe a partir do indivíduo que a organiza, combina e promove arranjos de conteúdo e forma elementos e processos, num jogo de mosaicos.” (MAIA, 2008, p. 27). Maia reforça a análise de historiadores que compreendem a natureza como moldada culturalmente, demarcada pela percepção humana.

Nessa perspectiva, se alicerça a análise que privilegia a maneira pela qual as pessoas significam o espaço. Para entender a significação da terra que se depreende da fala dos Sem Terra, deve-se ter claro o que se entende por processo de significação. Utilizo neste trabalho as observações de Castoriadis, nas quais o autor analisa as significações nos processos históricos:

A história é impossível fora da imaginação produtiva ou criadora, do que nós chamamos o imaginário radical tal como se manifesta ao mesmo tempo e indissolivelmente no fazer histórico, e na constituição, antes de qualquer racionalidade explícita, de um universo de significações. (...) esse fazer estabelece e se dá outra coisa que não o que simplesmente é, e que há nele significações que não são nem reflexo do percebido, nem simples prolongamento e sublimação das tendências da animalidade, nem elaboração estritamente racional dos dados. (CASTORIADIS, 1982, p. 176 e 177.)

No entendimento do filósofo, a significação está ligada ao imaginário e não se subordina a uma percepção racional e objetiva do referente, não se constitui apenas ligada à percepção da funcionalidade do objeto. Todavia, deve ser ressaltado que uma significação sofre incontestavelmente as coerções do real e do racional, pois ela se insere numa continuidade histórica, ou seja, é co-determinada pelo que já se encontrava. Em outras palavras, os significados não são livres, contudo não podem ser reduzidos a um único fator.

Essa compreensão da construção de significações auxilia o entendimento do modo como os Sem Terra significam a terra, como eles dão sentido a terra e ao trabalho rural, enfim, o que a terra representa para um Sem Terra. O que o leva a lutar por esse espaço, a terra, não é somente uma busca por um modo de sobrevivência, a funcionalidade inicial do trabalho na terra, mas a busca de um modo de vida baseado em valores, práticas e relações simbólicas. Essa significação é recorrente nas falas dos Sem Terra, como na já mencionada fala da assentada Janete, e em entrevistas concedidas em outros documentários, como na fala do Sem Terra Fladimir Bolchart, presente no documentário *A tomada de Brasília* (1997): “Terra significa dignidade pra poder trabalhar, né? Pra poder plantar, colher os alimentos, ter uma alimentação sadia, e uma vida digna, como cidadão brasileiro”.

O significado da terra para os Sem Terra desponta em diversos trabalhos que se insere nessa renovação das ciências humanas, especialmente os trabalhos que utilizam os pressupostos teóricos e metodológicos de história oral. Como no caso da obra de Costa (2009), em que a autora, ao entrevistar trabalhadores rurais do assentamento Indaiá, no Mato Grosso do Sul, colheu o relato de vida do senhor Pedro:

(...) ele narrou sua trajetória social – vivências no Ceará e no Paraná -, antes de chegar nas terras pantaneiras; evocou sua lida com a terra, iniciada deste tenra idade, e mostrou que a profissão de lavrador foi um legado de seu pai e de seu avô. Não era preciso possuir a terra para amá-la, bastava que ela fosse seu trabalho. Assim, o pai do senhor Pedro mesmo não tendo um pedaço de chão e sendo explorado pelo patrão que ficava com parte de sua produção e de seu trabalho, não deixava de transmitir aos filhos os ensinamentos sobre a vida no campo e, com esses, todo o seu apego que tinha à terra. Transmitia-lhes suas tradições, crenças, saberes, o que lhes permitia que continuassem a viver como “homens da roça”. (COSTA, 2009, p. 140)

No relato do senhor Pedro, o trabalhador rural reforça o vínculo com a terra como o laço que o liga também ao pai e ao avô. Assim, a terra é significada como o espaço que possibilita a interação entre gerações, o estar junto da família, o sentimento de continuidade e

de tradição, a sedimentação da identidade do indivíduo e de sua comunidade no decorrer temporal.

Maffesoli aprofundou-se no estudo do que denominou como *sinergia* entre o espaço e a sociabilidade, compreendendo a sinergia, ou seja, a interação sentida profunda, intensa e coletivamente, como o mecanismo que possibilita o estar junto e o experimentar em comum. Essa sinergia está presente na memória dos Sem Terra e é transmitida em suas falas. Porém, a emotividade coletiva constituída pela sinergia entre trabalhador e terra foi materializada não apenas através das palavras dos Sem Terra entrevistados nos documentários, mas também através da imagem fílmica. Os vídeos constroem determinado tipo de discurso visual, utilizando recursos visuais como enquadramentos específicos, que focalizam a terra e a interação entre os trabalhadores e a terra como uma sinergia. O constante foco na imagem da terra e o enquadramento que coloca a terra ou como plano de fundo ou como plano central, focando a interação entre trabalhadores e a terra no mesmo plano, tornam a terra uma personagem da cena. A sinergia entre trabalhadores Sem Terra e a própria terra, interrompida pela desapropriação, é religada através da imagem.

Essa visualidade da sinergia entre trabalhador e terra já estava presente em documentários que antecederam à produção do corpus documental aqui investigado. Bernardet, ao analisar o documentário *Lavrador* (1968), afirma que as significações do filme não provêm do referente da imagem, mas da estrutura de composição das imagens e da estrutura de suas relações fabricadas na montagem. Isso porque, observando o plano que mostra um camponês andando, Bernardet destaca que a imagem não significa “camponês andando”, mas sim “camponês + terra”. “Só se mostram os pés e a parte inferior das pernas precisamente para enfraquecer a significação *camponês andando*, que um plano médio teria valorizado, e permitir que se decomponha a imagem em dois signos e se capte assim a junção do corpo do camponês com a terra.” (BERNARDET, 2003, p. 92) Com isso, percebe-se uma tradição visual que constrói determinada visibilidade aos camponeses e que, posteriormente, foi apropriada na visibilidade dos Sem Terra e assentados. Essa estética os liga de maneira significativa a um espaço físico, a terra, mas também, e principalmente, a um lugar social.

De toda a filmografia analisada por Bernardet, *Lavrador* é o único filme que alude a uma luta camponesa, que insere os trabalhadores rurais num discurso de luta, ao contrário do documentário *Maioria Absoluta* que enquadra os trabalhadores rurais como vítimas a espera de uma reparação. Em *Maioria Absoluta* há inclusive uma cena em que um trabalhador rural é focalizado depondo para a câmera que não deseja que as autoridades diminuam o que é

de propriedade dos fazendeiros, mas que apenas aumentem os direitos dos camponeses. Diferente de *Maioria Absoluta, Lavrador* se dispõe a evidenciar o discurso de enfrentamento dos camponeses contra os latifundiários. Logo no início do documentário há a sobreposição de duas vozes: uma parece ser a de um comício; a outra, o depoimento de um camponês, ambas assumindo a mesma posição favorável à reforma agrária, à luta contra a pobreza e o latifúndio, a favor da aliança entre camponeses e operários. Contudo, não aparece o camponês proferindo essas palavras, apenas a faixa sonora sobreposta ao fundo preto.

A sequência que foca camponês na imagem mostra um casebre, com camponeses circulando em torno dele, num quadro delimitado rigidamente por uma câmera fixa e alta. Há um camponês que se destaca, ele tem um microfone nas mãos. Ouve-se uma voz em *off* que se supõe ser desse homem, embora não haja coordenação entre fala e gesticulação. Ele se refere, indiretamente, à instauração da ditadura militar no Brasil, chamando o golpe de Estado de “aquele negócio”. Relata sua prisão e o que sua família sofreu com isso. Por fim, proclama a necessidade de um entendimento entre patrões e camponeses. Na cena, entra ocasionalmente uma segunda voz que apóia a primeira, falando da repreensão sofrida pelo sindicato. A voz prossegue, mas o plano do casebre é substituído por uma imagem de três camponeses trabalhando num campo. Nesse plano, a fala do camponês é substituída por outra em espanhol, que prossegue afirmando que a estrutura agrária tem raízes históricas e que nunca um governo militar realizou uma reforma agrária.

Bernardet destaca que *Lavrador* joga com materiais heterogêneos, principalmente na montagem da relação entre som e imagem. Através da montagem fílmica, o som não duplica a imagem: se a imagem mostra um comício, apenas a faixa sonora fornece o áudio de um comício, se a imagem mostra o casebre de um camponês, a faixa sonora, mixada à voz de um camponês, fornece o som de um violino. A função da trilha sonora não é evidente, cabendo ao espectador estabelecer relações de significados. Segundo Bernardet, *Lavrador* se diferencia dos documentários analisados por se assumir plenamente como discurso cinematográfico.

O documentário não mostra um camponês falando. A fala que se supõe ser do camponês, narrando a violência que sofreu e afirmando que precisa haver um entendimento entre patrões e camponeses, é sucedida por uma fala em espanhol que reflete sobre as raízes históricas da concentração fundiária e da crítica à falta de comprometimento de governos militares com a promoção de reformas agrárias. Assim, a montagem da sequência, em que a fala internacional sucede a fala supostamente do camponês, atribui à segunda a função de



explicar a primeira. A fala do camponês, assim, é entendida e destacada apenas por sua função de exemplificação. No jogo de escalas que é construído na montagem, o foco da análise é o macro, a crítica da estrutura fundiária. O micro, a experiência vivida e testemunhada pelo camponês tem seu valor dimensionado, como o resultado microscópico das estruturas gerais.

O documentário *Assentamento Milton Santos* se apropria da prática de visualidade que emoldura o corpo do camponês com a terra, contudo, transformando o plano da câmera. A lente não está em plano baixo, focando os pés do trabalhador andando na terra. O plano é médio, focando o torso e o rosto da assentada. O foco não é no contato dos seus pés com a terra, criando a sensação de unidade física entre terra e camponês construída em *Lavrador*. O foco está em seu rosto e no que a assentada fala. Não há outra voz que explica a fala da assentada, enquadrando-a numa análise macro. A fala da assentada vale por si, é a própria assentada o sujeito do saber.



Figuras 44 e 45



Figuras 46 e 47

Fotogramas de *Raiz Forte*.

Assim, a imagem “camponês + terra” em *Lavrador* objetiva o trabalhador, enquanto a imagem “camponês + terra” em *Assentamento Milton Santos* o subjetiva, instituindo-o como o sujeito do discurso, da significação de sua própria experiência. Essa imagem não é restrita ao vídeo *Assentamento Milton Santos*, encontrando-se presente em outros documentários recentes, como *Raiz Forte*, e estabelecendo a recorrência de uma prática de visualização.

No vídeo *Raiz Forte*, encontramos o Seu Pascoal (Figuras 44 e 45) contando para a câmera: “Tô aqui pelejando pra ver se consigo um pedaço de terra bem ali, perto da pista. Tem canteiro de cebola, eu já tirei verdura daí. Já tirei milho, milho verde, milho seco, tem um bocado de milho seco, ainda tem um pouquinho na roça lá. E tem canteiro de cebola, cebola dessa altura.” Essa ênfase da fala na produção da terra é retirada também da fala de Seu Bruno, que, descascando um milho, fala da qualidade dos alimentos plantados no solo do acampamento. Esse destaque da produção é analisado, na montagem do documentário, através da fala de Elias, apresentado no vídeo, com o uso de legenda, como membro da secretaria estadual do MST (BA):

Quando se faz um acampamento, uma das primeiras discussões que se tem é a respeito da organização por grupos e famílias. Hoje pra gente fazer uma ocupação pra se ganhar a terra a gente faz uma discussão da produção porque é a produção nos acampamentos que vai garantir a nossa alimentação, a nossa resistência, vai mostrar pra outras pessoas que não tiveram coragem de vir para o acampamento nesse momento que depois que a gente conseguir vir para o acampamento se organizar que começamos a produzir muito antes de legalizar a área. Isso já cria um vínculo na propriedade para se facilitar a desapropriação da área que foi ocupada. (Elias, *Raiz Forte*, 2000.)

Elias não é focado no enquadramento típico “camponês + terra”, tal como Seu Pascoal e Seu Bruno (Figuras 46 e 47). O pano de fundo presente na imagem de Elias é um casebre de madeira, com vegetação somente ao longe, por detrás da casa. Essa distinção na imagem indica uma distinção da própria função da fala. A fala de Elias é apropriada pelo documentário de uma maneira um pouco semelhante à fala em espanhol de *Lavradores*. Ela também tem uma função explicativa que, neste caso, antecede às falas de seu Pascoal e Seu Bruno. Contudo a explicação ocorre não numa sobreposição de escalas, em que a experiência de Seu Pascoal e de Seu Bruno é explicada sendo tomada como a materialização em microescala de uma abstração macroscópica que compreende as estruturas sociais e conjunturas políticas. Narrando na primeira pessoa do plural, Elias explica como prática do

MST o fomento do vínculo entre os acampados e a terra por meio da coleta de frutos e da produção de alimentos. A experiência é investigada em seus mecanismos, valendo por si mesma como produtora de conhecimento.

Porém, há a permanência de uma hierarquia entre as falas: a divisão entre coordenação e base. A coordenação, na figura de Elias, expõe sua fala na primeira pessoa do plural, abstraindo um processo que busca estimular o vínculo entre acampados e a terra ocupada, enquanto a base, na figura de Seu Elias e Seu Bruno, utiliza a primeira pessoa no plural, se referindo a sensações imediatas e individuais. A narrativa fílmica corrobora com o processo de hierarquização dentro do MST, de diferenciação entre base e coordenação, enquadrando ela mesma indivíduos nessas categorias.

Por fim, destaco mais um elemento importante presentes nas imagens “camponês + terra” do documentário *Raiz Forte*. No vídeo, os Sem Terra são representados, no jogo cênico instaurado pela presença da câmera, segurando os frutos colhidos na terra do acampamento. Essa é a materialização imagética do discurso político do MST que critica a existência de latifúndios improdutivos, questionando a legitimidade da posse de um proprietário de terra que nela não produz, se apropriando dela apenas como um negócio especulativo e não produtivo. É a não produtividade da terra que justifica a ocupação de propriedades privadas, pois o MST defende o princípio de função social, princípio este amparado pela Constituição.

A função social da propriedade é garantida no artigo 5º da Constituição Federal de 1988 que trata dos direitos e garantias fundamentais da pessoa humana. Com base nisso, a função social específica da terra rural encontra fundamento no artigo 186 da Constituição, que considera o aproveitamento adequado do imóvel rural como elemento necessário à observância da função social que lhe deve ser inerente (BRASIL, 1998).

A Constituição resguarda a produção como critério definidor da função social da propriedade rural. A Lei 8.629/93, que regula os dispositivos da Constituição que tratam da política agrícola e fundiária e da reforma agrária, no seu artigo 6º, estabelece os critérios para que a propriedade rural seja considerada produtiva, observando as potencialidades do solo e a utilização de técnicas adequadas (MOESCH, 2005, s.p.). O não cumprimento dos percentuais mínimos estipulados na lei autoriza a intervenção do Poder Público, que poderá instituir a desapropriação por interesse social, para fins de reforma agrária. Todo esse processo, resguardado pelo ordenamento jurídico brasileiro, é sintetizado e reivindicado no lema do I

Congresso Nacional do MST (1985), “Terra para quem nela trabalha”, e reforçada no lema do II Congresso Nacional (2000), “Ocupar, resistir e produzir”.

Assim, desponta nos documentários a construção logopática de um conceito-imagem de terra, que articula concomitantemente sensibilidade e racionalidade. Como exposto no início desta parte, o foco que transforma a terra numa personagem do vídeo perpassa por uma invocação sensitiva, baseada na comoção. Mas, ao mesmo tempo, invoca também a materialização de um discurso racional, que expressa o projeto de reforma agrária defendido pelo Movimento, que reivindica a posse da terra baseada na produção e sua função social.

### CAPÍTULO 3

#### A ALTERIDADE EM CENA: DOCUMENTÁRIOS SOBRE OS SEM TERRA

Neste capítulo, tal como empreendi no primeiro ao analisar os documentários *Terra para Rose* e *O sonho de Rose*, dirigidos pela cineasta Tetê Moraes, novamente examino documentários sobre os Sem Terra e o MST, dirigidos por cineastas que não pertencem ao Movimento e que não são resultados da demanda nem da atuação do Setor de Comunicação do MST. Para aprofundar minha análise, selecionei outros dois documentários: *Raiz forte* (2000), dirigido pelas documentaristas Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça, e *MST e a maior marcha do Brasil* (2007), do jornalista inglês Gibby Zobel. Por meio deles, abordo a problemática central deste capítulo: as questões inerentes à representação “do outro”, especialmente a alteridade focalizada por documentários. Não obstante, também percebo questões semelhantes acerca da representação “do outro” discutidas no campo da história.

Da leitura direta dos referidos documentários, distingo três sequências fílmicas: a do ingresso de pessoas no MST, a das ocupações de terra e a das marchas, analisando como esses elementos presentes na práxis do Movimento são representados nas narrativas fílmicas. Na sequência sobre o ingresso de pessoas no MST, analiso de que maneira o videodocumentário *Raiz Forte* (2000) representa o ingresso no Movimento de pessoas oriundas das cidades e de que modo essa representação se opõe à apreensão de parte da mídia. Abordo também como esse contingente significativo de Sem Terra difere da compreensão acadêmica tradicional de formação dos Sem Terra no Brasil e como recentes estudos buscam dar conta desse novo processo de subjetivação. Por fim, enfoco o papel da chamada Frente de Massas do MST que, ao possibilitar a construção de novos modos de vida a pessoas, reforça a função do Movimento como uma usina ou máquina de subjetivação.

Na sequência sobre a prática de ocupação de propriedades rurais privadas como estratégia de pressão social e de reivindicação de desapropriação e de reforma agrária, analiso a construção da representação dessa estratégia ao longo da narrativa fílmica. Abordo, em especial, a produção de imagens que focalizam o momento de rompimento da cerca,

ênfatizando os múltiplos significados que se relacionam a essa ação e a suas diferentes imagens.

No primeiro capítulo, abordando as chamadas Romarias da Terra, analisei a orientação política no interior do MST que instituiu a substituição das romarias por marchas como a manifestação de grande deslocamento privilegiada pelo Movimento. Na sequência que distingo especificamente sobre as marchas, aprofundo a análise acerca da representação das marchas nos documentários, já iniciada no segundo capítulo com as considerações sobre a sequência final da marcha no vídeo *4º Congresso*. Primeiramente, examino a representação da marcha nos documentários produzidos pelo MST para, em seguida, investigar como a representação da marcha presente no documentário *MST e a maior marcha do Brasil* (2007), dirigido pelo jornalista inglês Gibby Zobel, constitui uma diferenciação em relação ao modo de representação da marcha e do sujeito Sem Terra. Contudo, destaco que essa representação se assemelha ao modo como os Sem Terra são focalizados tradicionalmente no documentário brasileiro. A partir da leitura de Chaves (2000), também apresento, de modo geral, os princípios organizativos que caracterizam as marchas do MST.

Ao longo do trabalho, utilizo constantemente o termo “narrativa filmica”, o que torna necessário explicitar como estou me apropriando dessa concepção. Assim, apresento o conceito de narrativa a partir das considerações de Ricoeur (2012) para, em seguida, analisar as especificidades da narrativa cinematográfica. Igualmente necessária é a discussão acerca do uso da produção cinematográfica como fonte de pesquisa historiográfica. Por isso, me atenho à análise de como filmes e vídeos documentários podem ser úteis ao estudo da história, relacionando-os com o conceito de representação, tão cara especialmente à história cultural. Por fim, apresento como autores importantes nos estudos sobre documentários propuseram classificações para os filmes e como tais classificações auxiliaram a abordar os documentários aqui analisados.

### 3.1. HISTÓRIA E DOCUMENTÁRIO

#### 3.1.1. Narrativa, ficção e realidade

Entre os diversos autores que tomam a narrativa como objeto de investigação, destaco as contribuições de Ricoeur (2010) para a definição de tal conceito. Em sua obra, Ricoeur analisa as especificidades das diversas formas de narrativa, tanto a ficcional, em especial a do campo da literatura, quanto a verídica, com destaque para a do campo da historiografia. Contudo, inicialmente, o autor analisa os elementos gerais que caracterizam o processo de narração, independente do tipo de narrativa. Ricoeur defende que a narrativa, em todas suas formas, é o que torna o tempo acessível para a compreensão humana, ou seja, a experiência temporal só se torna inteligível através da construção da narrativa (RICOEUR, 2010, p.9).

Ricoeur busca em Aristóteles, na *Poética*, as concepções de *mímesis* e de intriga como sendo estruturantes da noção de narrativa. O autor destaca que a narrativa possui uma função mimética de representação da ação humana. A definição da palavra *mímesis* poderia ser traduzida por imitação, porém, Ricoeur sublinha que essa função não pode ser identificada como uma mera cópia daquilo que é concebido como o que de fato ocorreu ou como ocorreu, pois sempre há nesse ato uma atividade produtora por parte do narrador. A representação da ação humana é uma atividade mimética enquanto constrói, precisamente, a disposição dos fatos pela tessitura da intriga.

A configuração do tempo em experiência humana operada pela narrativa se dá por meio da organização de intrigas, ou seja, o indivíduo configura sua experiência temporal, confusa e informe segundo Ricoeur, mediante a construção de intrigas. (RICOEUR, 2010, p. 4). A intriga consiste em determinado agenciamento de fatos e/ou incidentes, resultando numa obra de síntese que reúne, sob a unidade temporal de uma ação, elementos diversos como objetivos, causas e acasos. Assim, compreender uma narrativa é entender a operação que unifica numa ação inteira e completa a diversidade constituída pelas circunstâncias, pelos objetivos, pelos meios, pelas iniciativas e pelas interações, pelas reviravoltas do acaso e por todas as conseqüências não desejadas decorrentes da ação humana. (RICOEUR, 2010, p. 3)

A narrativa é, segundo Ricoeur, a um só tempo, discordância (processo de diferenciação), distribuição e organização dos fatos, ações e paixões (pathos), e concordância, configuração ou síntese (processo de integração) dos fatos, ações ou paixões que exprimem a significação de um todo (logos). Dentro dessa perspectiva, a narrativa não é nem designação nem manifestação, mas significação. (PARENTE, 2005, p. 256)

Para Ricoeur, a narrativa realiza uma operação de síntese, selecionando, julgando e associando elementos heterogêneos que constituem a experiência e, assim, atribui a esses elementos uma unidade de sentido por meio das relações estabelecidas entre eles. Essa construção de sentido ocorre por meio de duas dimensões: a cronológica, que ordena as relações de antes e depois no decorrer dos acontecimentos, e a configuracional, que integra os acontecimentos em um todo de sentido, tornando esses elementos correspondentes entre si. É a intriga enquanto unidade sintética que transforma os acontecimentos múltiplos e dispersos em uma história inteligível. Nessa concepção, é intrínseco à narrativa um processo de significação da experiência humana.

A narrativa fílmica comporta todos esses aspectos intrínsecos ao processo de narração: a construção de uma síntese que organiza elementos díspares de modo a constituir uma unidade de sentido. O que caracteriza a especificidade da narrativa fílmica é a sua materialidade por meio das imagens audiovisuais. Para Deleuze (2007), pensar a particularidade da narrativa cinematográfica é justamente colocar em questão a constituição das imagens, compreendendo-as como o dispositivo por meio do qual o cinema representa a realidade e constitui sua narrativa. Nessa concepção, as imagens cinematográficas não decorrem de códigos nem de regras linguísticas, tal como é compreendido nos estudos semióticos do cinema. A narrativa é consequência da justaposição das próprias imagens aparentes.

Se, para a semiologia do cinema, a linguagem do cinema se define sobre a sua natureza narrativa (narratividade), para os teóricos dos movimentos do cinema do pós-guerra, o cinema só poderia ser definido em oposição à narrativa como sistema de representação. Deleuze procura, para escapar dessa oposição entre narratividade e não narratividade, conjurar esse jogo, mostrando que é a imagem que condiciona a narrativa e não o contrário. (PARENTE, 2005, p. 253)

A significação intrínseca ao processo narrativo fílmico se dá por meio da combinação das imagens. “Um travelling por si só nada quer dizer. Adquire um sentido se acompanha determinado personagem, adquire outro se varre determinada paisagem. O conteúdo e a expressão formam um todo. Apenas sua combinação, sua associação íntima, é capaz de gerar a significação.” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 41) Por exemplo, a imagem decorrente do movimento de uma câmera (o chamado *travelling*) focalizando uma área de terra, como vista em *Assentamento Milton Santos* (2008), tem o seu significado construído na medida em que é combinada, na montagem, com outras imagens, como o *close*



na trabalhadora rural. Assim, a seleção e a associação das imagens audiovisuais constroem a narrativa fílmica, de modo sequencial no encadeamento das imagens no decorrer do filme ou do vídeo (o que não implica necessariamente numa temporalidade única nem cronológica) e de modo configuracional, nas relações de sentido estabelecidas entre as imagens.

Esse processo de síntese e significação operado pela escritura da intriga é realizado, na narrativa cinematográfica, pelo diretor ou cineasta, tal como explicado por Aumont:

A função do narrador é selecionar, para a condução de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos dos quais ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com mais frequência, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica. A noção de narrativa entendida desse modo não exclui, por isso, a ideia de produção e de invenção: o narrador de fato produz, ao mesmo tempo, uma narrativa e uma história, da mesma forma que inventa certos procedimentos da narrativa ou certas construções da intriga. (AUMONT, 1995, p. 111)

No primeiro capítulo, por vezes utilizo a concepção de voz narradora. Mas essa função equivale a uma locução, apenas um elemento que compõe determinada narrativa fílmica. O narrador é, antes de tudo, o próprio cineasta. Contudo, em se tratando de cinema, o filme é sempre produzido por uma equipe, da qual o diretor faz parte. A construção da narrativa exige uma série de opções assumidas por vários técnicos, como o roteirista, o fotógrafo, etc. Assim, é mais apropriado se pensar em instância narrativa, para designar a instância que elabora as escolhas necessárias para o desenvolvimento da narrativa. Nos documentários analisados no primeiro e neste terceiro capítulo, a autoria do cineasta é mais assumida e explicitada. Nos documentários do MST, examinados no segundo capítulo, o Movimento se apresenta como a instância narradora, obscurecendo os nomes dos profissionais ou integrantes da equipe de filmagem e montagem, buscando, com isso, construir um discurso institucional.

A maioria dos estudiosos de documentário se debruça sobre os aspectos criativos ou ficcionais que o documentário comporta por se constituir numa narrativa fílmica. Alguns documentários utilizam muitas práticas e convenções que frequentemente são associadas à ficção na construção de suas narrativas, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio, interpretação, etc. Do mesmo modo, alguns filmes de ficção utilizam

muitas práticas ou convenções que podem ser associadas à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, a atuação de não atores, o uso de câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo, etc. (NICHOLS, 2005, 17) Assim, podemos entender que os limites entre gêneros não são vedações e que a ficção se inspira frequentemente no documentário ou o documentário na ficção. (LAGNY, 2009, p. 113)

Faz parte da função diegética, entendida como a mediação criativa, intrínseca à produção fílmica, mesmo a de documentários, a construção de diversos elementos típicos das narrativas cinematográficas ficcionais: a construção de personagens que, apesar de reais, são enquadrados na narrativa nas mais diversas concepções, como protagonistas ou até mesmo antagonistas, como no caso da sequência que confronta a Sem Terra Rose com o fazendeiro Annoni; o uso de faixa sonora específica para potencializar o efeito emocional desejado na sequência, a criação de ápices por meio da montagem e intercalação das sequências, etc.

O cinema e o vídeo em geral, tampouco o filme ou vídeo documentário, não requerem ser questionados acerca de sua veracidade ou não com os fatos narrados se compreendermos o filme ou o vídeo, tanto ficcional quanto documental, como uma representação. A partir de Chartier, entendemos por representação “o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.” (CHARTIER, 2002, p. 16) Por meio das representações, o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. Assim, é possível escapar de noções dualistas acerca da natureza da representação, como a teoria dos signos, que define o representar como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente. Essas concepções geram margem para especulações acerca da representação corresponder ou não ao objeto representado. Todavia, para Chartier, não se trata de saber se a representação representa, ou seja, se o discurso corresponde ou não à “realidade”. “Entender o mundo como representação é entender como moldado através das séries de discursos que o estruturam” (CHARTIER, 2002, p. 23).

Assim, a relevância de um documentário não se encontra na suposta correspondência que ele estabelece com o real, mas como ele agencia a experiência humana na sua representação. Nessa concepção, todos os filmes, mesmo os de ficção, são documentos históricos, pois constituem uma construção representativa da sociedade que os produz. Mesmo construindo mundos irreais e fabulosos, os filmes de ficção representam de forma tangível diversos aspectos da cultura na qual eles se inserem. E mesmo os chamados filmes históricos, que se propõem a reconstituir uma época ou um evento do passado, se prestam às

análises historiográficas não exatamente como fonte de informação sobre o período neles representados. Os filmes históricos “testemunham, evidentemente, na sua ingenuidade frequentemente retorcida, menos os fatos que eles narram do que uma concepção, compartilhada ou não, da história do momento em que são produzidos. Por isso mesmo, não menos carregados de indicações do espírito de seu próprio tempo.” (LAGNY, 2009, p. 114)

Desse modo, analisando as imbricações entre a mediação criativa e os recursos de asseveração da realidade que comporta a produção de narrativas fílmicas, é possível escapar de uma definição da natureza dos filmes, ficcionais e documentários, baseada na esquemática oposição entre ficção e realidade. Seria exagero simplesmente negar a existência de uma distinção entre a narrativa ficcional e a verídica, mas, de fato, a fronteira entre cinema do real e cinema de ficção pode ser compreendida como porosa e fluida.

### **3.1.2. Documentários: modos de representação**

Nos estudos sobre o cinema documentário, alguns autores de referência, como Nichols (2005), propuseram formas de classificar os documentários. Essas classificações tomam como critério de distinção não os temas nem os objetos focados nos documentários, tampouco priorizam diferenciar os documentários enquadrando-os em fases históricas ao longo do tempo, mas sim categorizam diferentes modos pelos quais os documentários representam a realidade e ocularizam seus objetos.

Essas formas de classificação não têm o objetivo de esgotar a análise sobre determinado filme enquadrando-o numa categoria, mas servir como uma direção para se aprofundar nas particularidades de cada documentário. O próprio Nichols enfatiza que cada documentário tem uma voz distinta: “a voz fílmica tem um estilo ou uma natureza própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora.” (NICHOLS, 2005, p. 135) Assim, mesmo enquadrando determinado documentário numa categoria, devem ser levadas em consideração as especificidades da narrativa fílmica e do contexto de produção de cada documentário.

Contudo, o estudo do que se poderia chamar de subgêneros que compõe o gênero documentário sublinha os traços característicos comuns a vários cineastas e filmes, agrupando-os e relacionando-os. A classificação se presta, assim, a propiciar para o estudioso

estabelecer as semelhanças que certo documentário compartilha com os seus pares documentais, desde que, a partir disso, esse estudioso possa também analisar o que esse documentário apresenta de específico e particular.

Autran (2004), dialogando intimamente com Bernardet (2003), distingue mais dois modelos de representação, além do modelo sociológico já definido por Bernardet. Por eu já ter utilizado a categoria de modelo sociológico para analisar *Terra para Rose*, o que me foi bastante útil para compreender vários elementos do filme, escolho aqui trabalhar com a classificação de Autran, que constrói uma espécie de continuidade em relação à categorização proposta por Bernardet. Autran identifica o modelo sociológico, o antropológico e o estrutural. Apesar dos nomes, o autor destaca que os modelos referem-se às perspectivas construídas nos filmes, não necessariamente caracterizando-os como estudos nos campos da sociologia, da antropologia e do estruturalismo.

Já de acordo com Nichols, no vídeo e no filme documentário, é possível identificar um total de seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. (NICHOLS, 2005, p. 135). Contudo, optei por apresentar a classificação de Autran como o fio condutor de meu texto, pelo motivo exposto no parágrafo anterior e por julgar a classificação de Nichols demasiada extensa, listando modelos que, embora de grande importância para se compreender a produção de documentários, especialmente a contemporânea, não consegui estabelecer correspondência com os documentários analisados nesta pesquisa. Porém, observei semelhanças entre as categorias de Autran com certas categorias de Nichols. Assim, utilizo parte das considerações de Nichols para corroborar as categorias definidas por Autran, aprofundando as definições dos modos de representação destacados por mim tendo como critério a adequação da categoria na análise dos documentários sobre os Sem Terra.

De acordo com Autran, no modelo sociológico, a perspectiva de representação é pautada pela formulação de uma tese, em geral exposta por meio de locução ou voz narradora. O filme sociológico utiliza-se das entrevistas e das imagens para comprovar sua argumentação sobre o objeto focado no filme. Disso decorre pouca inclinação por parte do cineasta para apreender as contradições e ambiguidades da experiência histórica representada na construção de sua narrativa fílmica.

Esse modelo é exatamente semelhante ao que Nichols define como modo expositivo. Tal como formulado pelo autor, o modo expositivo representa o mundo histórico

de forma retórica e argumentativa. Nichols também destaca, assim como Bernardet e Autran, que esse tipo de documentário adota o comentário em *off*, dirigindo-se diretamente ao espectador.

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contrapõem o que é dito. O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham. Ele provém de um lugar ignorado, mas associado à objetividade ou onisciência. Na realidade, o comentário representa a perspectiva ou o argumento do filme. Seguimos o conselho do comentário e vemos as imagens como comprovação ou demonstração do que é dito. (NICHOLS, 2005, p. 143)

O modo expositivo ou sociológico enfatiza a noção de objetividade, o tom oficial do narrador profissional, como um âncora de noticiário, empenha-se na construção da credibilidade baseada na neutralidade e distanciamento. O documentário expositivo busca a generalização da análise. As imagens sustentam as informações básicas de uma argumentação geral, ao invés de focalizar as particularidades de um determinado objeto num recorte espacial e temporal. (NICHOLS, 2005, p. 144)

Nessa categoria, enquadrei o documentário *Terra para Rose*, que constrói uma argumentação para compreender a formação e atuação dos Sem Terra. Contudo, observei na minha pesquisa, tal como exposto no primeiro capítulo, que o filme de Moraes escapa em determinados aspectos desse enquadramento, não negando a subjetividade da cineasta na narrativa fílmica. Processo este que se aprofundou em *O sonho de Rose*, que certamente não se enquadra na categoria de documentário sociológico.

Como destacado por Nichols, uma vez estabelecido por convenções e por filmes paradigmáticos, determinado modo permanece como referência a outros, influenciando-os mesmo quando não se enquadram no modelo. Por isso, “o documentário expositivo, por exemplo, remonta à década de 1920, mas continua exercendo grande influência ainda hoje.” (NICHOLS, 2005, p. 136) *Terra para Rose* compartilha da perspectiva sociológica bastante consolidada no cinema brasileiro nas décadas de 1950/1960, contudo extrapola esse modelo, incorporando novas perspectivas, como o modelo antropológico, já em voga no momento de sua produção, a década de 1980.

Reconheço que essa retomada na definição da categoria de documentário sociológico pode soar repetitiva, mas a julguei importante para dar seguimento às definições de documentário antropológico e de estrutural, ressaltando o que esses dois últimos modos instituem de descontinuidade em relação àquele modelo de representação.

De acordo com Autran, o modelo antropológico pauta-se por uma postura descritiva por parte do cineasta. O filme busca fornecer ao espectador a impressão de que o cineasta interferiu da menor maneira possível naquilo que foi filmado. Disso decorre uso de planos longos e de uma montagem menos estilizada. Esse modo de representação caracteriza-se pela ausência da locução, por meio do abandono da voz narradora, e caracteriza-se também pela diminuição do uso de entrevistas.

Esse modelo pode ser identificado com o modo observativo, formulado por Nichols. O autor contextualiza esse modo com as inovações tecnológicas, a partir de 1960, que redundaram na produção e comercialização de câmeras portáteis, de fácil manuseio por serem mais leves e pequenas. O som já podia ser captado pela própria câmera, facilitando a realização da filmagem que já poderia ser feita sem o auxílio de volumosos e pesados equipamentos específicos para a captação sonora. “A câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia enquanto acontecia.” (NICHOLS, 2005, p. 146) Essa tecnologia gerou a expectativa de uma observação espontânea da experiência do outro, supostamente sem interferência do cineasta.

Nessa categoria, é possível inserir os documentários produzidos pelo MST: *4º Congresso Nacional do MST* (2000) e *Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST* (2007). Tais documentários pretendem ser registros autênticos da realização dos encontros nacionais do MST, focando os rituais e as cerimônias que compõem os encontros de maneira supostamente fidedigna. E quando utiliza a fala de entrevistados, orienta essa fala solicitando-lhes que expliquem o que estão fazendo ou o que está acontecendo. Por isso as falas do *Sem Terra Adalto* e da *Sem Terra Andréa* (Imagens 24 e 26) estão na terceira pessoa do singular ou na primeira pessoa do plural quando explicam o que significa o congresso, a razão e os objetivos de sua realização. Não utilizam a primeira pessoa do singular porque a pergunta não solicita que falem de si, mas que falem do congresso.

O retraimento do cineasta na posição de observador suscita o espectador a assumir papel mais ativo na elaboração de significados para o que se vê e o que se ouve. Contudo, Nichols ressalta que isso pode resultar em interpretações equivocadas, especialmente em relação aos chamados filmes etnográficos. Neles, os cineastas se dispõem a filmar uma cultura

diferente da qual ele e o público compartilham, buscando construir uma apresentação geral e panorâmica que supostamente retrataria outro modo de vida. De acordo com Nichols (2005, p. 149), o filme etnográfico “observa, em outras culturas, comportamentos que podem, sem a contextualização adequada, parecer exóticos ou bizarros, como se fossem parte de um “cinema de atrações” e não científico.”

Outro questionamento que pode ser feito a esse tipo de documentário é em relação à impressão de que os acontecimentos de fato aconteceriam daquela maneira independente da presença ou ausência da câmera. Para demonstrar que essa impressão é intencionalmente planejada pelo cineasta, e que, para alcançá-la, ele utiliza-se de vários recursos que justamente interferem na maneira como os acontecimentos ocorrem, Nichols cita o exemplo da produção do documentário *O triunfo da vontade* (1914):

Depois de um conjunto introdutório de legendas que montam o cenário para o comício do Partido Nacional-Socialista alemão em Nuremberg, em 1914, Riefenstahl observa os acontecimentos sem nenhum outro comentário. Os acontecimentos, predominantemente desfiles, ocorrem como se a câmera simplesmente gravasse de qualquer maneira o que teria acontecido. Depois de duas horas de projeção, o filme pode dar a impressão de ter registrado acontecimentos históricos fiel e irrefletidamente demais.

Ainda assim, muito pouco teria acontecido como aconteceu não fosse a intenção expressa do Partido Nazista de fazer um filme de seu comício. Riefenstahl tinha muitos recursos a seu dispor, e os acontecimentos foram cuidadosamente planejados para facilitar a filmagem, incluindo a repetição de trechos de alguns discursos em outra hora e lugar, quando as tomadas originais se mostravam inutilizáveis. (NICHOLS, 2005, p. 151)

*O triunfo da vontade* é um exemplo extremo de como a presença da câmera interfere na atuação dos sujeitos em cena. Contudo, é paradigmático para se refletir em como a presença da câmera interfere, em diferentes medidas, no desenrolar do acontecimento, mesmo quando se dispõe a apenas observar ou aparentar que está apenas observando.

O último tipo de documentário formulado por Autran é o estrutural, cujo objetivo éocularizar o modo pelo qual o sujeito significa o mundo. Esse modelo utiliza principalmente entrevistas, mas não orienta os entrevistados com perguntas solicitando que ele explique determinado ritual ou acontecimento focado pela câmera. Na entrevista, o cineasta solicita ao seu entrevistado que exponha suas opiniões e seus sentimentos. A fala do entrevistado adquire valor não por explicar um modo de vida, mas por revelar a perspectiva de mundo de uma pessoa. O modo estrutural decompõe o discurso do sujeito para depois o recompor em

conjuntos a partir de semelhanças ou diferenças, utilizando critérios que podem ser temáticos ou formais. (AUTRAN, 2004, p. 225) Para melhor expressar a particularidade desse modo de ocularização, Autran compara um documentário estrutural com outro antropológico, que abordam, de modos diferentes, uma temática semelhante:

A título de exemplo, tomemos dois exemplos de filmes recentes com o mesmo tema, a religião. *Fé* (de Ricardo Dias, 1999), de cunho claramente “antropológico”, concentra o foco na apresentação das cerimônias, dos lugares de peregrinação e nos paramentos dos rituais, suas entrevistas em geral esclarecem para o espectador o significado do que foi mostrado; já o magistral *Santo Forte* (de Eduardo Coutinho, 1999), cuja classificação cabe no modelo “estrutural”, articula-se a partir de entrevistas que revelam a perspectiva de mundo dos fiéis através da religião. (AUTRAN, 2004, p. 225)

O modelo estrutural pode ser relacionado com o modo performático caracterizado por Nichols. O documentário é definido como performático porque focaliza e valoriza o que poderia ser chamado de performance do sujeito (seja do sujeito filmado ou do sujeito que filma), isto é, a expressão de sua subjetividade, a manifestação de sua emotividade e de sua visão de mundo. O autor alega que a produção de significados é um fenômeno subjetivo e carregado de afetividade. Assim, “o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.” (NICHOLS, 2005, p. 169)

Nessa categoria, é possível inserir o documentário *A luz de um vaga-lume: Assentamento Milton Santos* (2008). O filme não se propõe a enquadrar o Assentamento Milton Santos como um típico exemplo de assentamento do MST nem o usa com o objetivo final de explicar a experiência de assentamentos no Brasil, tal como faria um documentário sociológico. Tampouco se ocupa de acompanhar a rotina dos assentados como se a câmera não estivesse ali, tal como faria um documentário antropológico.

O documentário *Assentamento Milton Santos*, estruturado numa sequência de entrevistas nas quais os assentados falam de si, enfoca o modo como os assentados constroem sentido para o mundo e para a sua própria experiência. O objetivo da entrevista não é usar a fala do assentado para explicar ao espectador o que está sendo filmado, mas sim fazer emergir a subjetividade de cada entrevistado. Em um rápido trecho da entrevista com a assentada Janete, ela explica, do seu jeito e com o seu entendimento, como funciona o modo de produção cooperativista no assentamento. Contudo, o vídeo enfatiza e concede maior espaço



na narrativa videodocumental aos trechos da entrevista nos quais Janete expressa sua subjetividade: quando discorre sobre o que significa a terra para ela própria e quando narra o episódio em que seu filho viu um vagalume pela primeira vez, expressando o que esse momento significou para ela. (Figura 38).

Além dos modos expositivo, observativo e performático, Nichols também caracteriza os modos poético, participativo e reflexivo, que apresento resumidamente a seguir. Não julgo necessário aprofundar na exposição desses três últimos modos de representação por não encontrar no corpus documental vídeos que se inserem predominantemente nesses modelos.

O modo poético enfatiza mais o estado de ânimo do que as demonstrações de conhecimento, buscando ser uma experiência afetiva para o espectador. Esse modo de representação cinematográfico foi fundado em sintonia com o modernismo do início do século XX. Na narrativa fílmica poética, a realidade é representada por meio de uma série de fragmentos associados de maneira vaga.

Já no modelo participativo, a presença do cineasta adquire papel relevante. Nessa perspectiva, o cineasta emerge na narrativa fílmica como um pesquisador ou repórter investigativo, que torna crucial seu próprio envolvimento com os acontecimentos crucial para o desenrolar da trama e para e o revelar das informações. Exemplos desse tipo de documentários são os filmes do cineasta americano Michel Moore: *Fahrenheit 9/11* (2004), que foca a todo o momento o próprio cineasta investigando os atentados terroristas de 11 de setembro, com objetivo de criticar duramente o Governo Bush (2001/2009), assim como *Tiros em Columbine* (2002), que acompanha Moore investigando o massacre ocorrido numa escola americana, buscando, com isso, analisar de maneira crítica diversos elementos da cultura de massa americana.

E, por fim, o modelo reflexivo se propõe a questionar a própria construção da representação de determinado sujeito, ou seja, se configura como uma análise metalinguística. Um exemplo desse tipo de documentário é o excelente filme *A negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo. Nele, o cineasta busca criticar o modo pelo qual os personagens negros são representados nas novelas de televisão e nos filmes do cinema brasileiro, utilizando imagens de arquivos e entrevistas de pessoas que problematizam essas imagens.

É importante ressaltar que ambos os autores, Nichols e Autran, afirmam que o estabelecimento de modos não significa a formação de uma cadeia evolutiva, na qual os

modos posteriores têm superioridade sobre os anteriores. Cada modo designa uma forma de ocularização distinta, que melhor se adéqua às demandas do cineasta no contexto de produção de seu filme. “Modos novos surgem, em parte, como resposta às deficiências percebidas nos anteriores, mas a percepção da deficiência surge, em parte, da ideia do que é necessário para representar o mundo histórico de uma perspectiva singular num determinado momento.” (NICHOLS, 2005, p. 137) Assim, o que muda é o modo de ocularização, não o *status* fundamental da representação e seu caráter de construção sociocultural. Seria totalmente equivocado afirmar que um modo é melhor que outro, embora concepções como “aperfeiçoamento”, “evolução” ou “superação” sejam utilizadas como discurso propagandista entre os defensores e praticantes de um novo modo. (NICHOLS, 2005, p. 138)

Ao comparar *Terra para Rose* com *O sonho de Rose*, o meu esforço como historiadora foi para relacionar o modo pelo qual Moraes representou seu objeto em cada filme com as demandas e referenciais de cada contexto de produção. Os Sem Terra da fazenda Annoni foram representados de acordo com as expectativas de seu contexto histórico da mesma forma que os acampados, dez anos depois, foram representados de acordo com as expectativas de outro contexto de produção, o que resultou em diferentes escolhas de agenciamento da narrativa por parte da cineasta. Mesmo reconhecendo a possibilidade de aperfeiçoamento do trabalho de um cineasta ao longo de sua trajetória, considero equivocado perceber a adoção de um modelo por outro como prova de evolução pessoal do diretor. No meu posicionamento, defendo que Moraes utilizou cada modo de representação com a mesma competência que é particular ao seu trabalho, extraindo de cada modelo as qualidades que lhe são específicas.

### 3.1.3. Filmar o outro

A maioria dos cineastas que se dispuseram a produzir documentários sobre os Sem Terra e sobre o MST é constituída por documentaristas engajados em questões sociais e que focam em seus documentários grupos marginalizados, tal como Tetê Moraes. Com exceção do documentário *O sol: Caminhando contra o vento* (2006), sobre o jornal de resistência à ditadura militar na década de 1960, que aborda a memória da atuação da intelectualidade de esquerda no combate à ditadura militar, grupo este que a própria cineasta pode ser inserida, os temas da grande maioria de seus filmes se referem a grupos

marginalizados, os quais a cineasta não integra ou grupos que se encontram sujeitados a alguma situação de opressão que a cineasta não vivencia.

Assim como Moraes, parte significativa dos cineastas brasileiros pertence à classe média, com alto grau de escolaridade, e focalizam em suas lentes o que podemos chamar de o outro de classe. O cineasta João Moreira Salles, ao responder sobre qual seria a aparência do Brasil dos documentaristas, reflete que, “de um modo geral, o Brasil que aparece nos documentários é sempre um Brasil muito diferente daquele em que mora o documentarista. Com exceção de *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, o documentarista brasileiro não se filma. Até porque, no fundo, é mais fácil filmar o que é diferente.” (TEIXEIRA, 2004, p. 65) Vale lembrar que ele mesmo pertencente à classe alta e que representou em seus filmes, com exceção do documentário *Nelson Freire* (2003), grupos de outra classe, como os moradores da favela Dona Marta em *Notícias de uma guerra particular* (1999) e os moradores do subúrbio de Santa Cruz em *6 Histórias Brasileiras: Santa Cruz* (2000), ambos com ambientação na cidade do Rio de Janeiro.

Acredito que parte desses documentaristas seja impulsionada por um sentimento genuíno de agregar a suas obras uma função social. Em depoimento já reproduzido no primeiro capítulo, Moraes, ao explicar porque decidiu filmar o acampamento da fazenda Annoni, fala da grande curiosidade que sentiu ao ver algo tão diferente de tudo que ela já havia visto ou esperava ver, algo radicalmente distinto de sua própria realidade. Ela descreve um sentimento de verdadeira fascinação que teve diante dos Sem Terra: “fiquei impressionada”, recorda no texto. Isso posto, a cineasta relata que sentiu vontade de contar essa história que, em suas palavras, “ninguém conhecia”. Assim, na concepção da cineasta, o seu documentário teve a função social de dar voz a uma história que, se não fosse pela filmagem, ninguém conheceria. Desse modo, a cineasta denota seu filme como o instrumento pelo qual as vozes dos Sem Terra puderam vir à tona e serem conhecidas.

No cinema e vídeo brasileiros, inúmeros cineastas, tal como Moraes, optaram por filmar o outro de classe e foram guiados pela convicção de que seu projeto estaria dando voz aos personagens retratados. Entretanto, é necessário levantar alguns questionamentos acerca de tal pretensão. Primeiramente, a suposição de “dar voz ao outro”, que orientou grande parte dos cineastas do documentário brasileiro moderno (1950/1980), manifesta determinada concepção de sujeito da história: os próprios cineastas se concebem como os agentes das transformações sociais e, decorrente desse papel atribuído a si, precisariam levar cultura e visão política a grupos socialmente marginalizados. Essa pretensão missionária concebe esses

grupos como se fossem carentes de consciência, em outras palavras, concebe tais grupos como alienados, daí a utilização da voz narradora nos documentários, que explica o personagem e sua condição, como se a capacidade analítica do próprio personagem fosse insuficiente nessa tarefa. Tal concepção era compartilhada nesse período por outros segmentos sociais, como intelectuais e políticos, que também se legitimavam politicamente por meio do projeto de “dar voz” a grupos marginalizados, se apresentando como representante ou porta-voz do outro de classe.

Além disso, Bernardet (2003, p. 217) ressalta que a “possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção”. Quem detém as tecnologias da produção de filmes e vídeos e o domínio das técnicas e da linguagem cinematográfica são os cineastas, não os personagens.

Pelos filmes e textos que conheço da história do cinema brasileiro, nunca se levantou esse problema antes dos anos 50, e depois só muito raramente. Falou-se em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes preferiam resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da consciência nacional. (BERNARDET, 2003, p. 217)

Por mais que o cineasta almeje e tente fazer com que a pessoa filmada se apodere do filme e o torne seu próprio veículo de expressão, que se torne o sujeito do filme, é impossível o cineasta se anular em favor da voz do outro de classe. (BERNARDET, 2003, p. 127) Por mais que se tente anular, o olhar continua sendo o do cineasta e por mais que abdique, o cineasta continua sendo o sujeito de seu próprio filme. Isso porque, em todo o decorrer do processo de filmagem, é o cineasta que detém o controle do meio e das técnicas da linguagem e da produção cinematográfica.

De acordo com Bernardet (2003), dos documentários por ele analisados, o que mais tenciona essa questão é *Jardim Nova Bahia* (1971), dirigido por Aloysio Raulino. No filme, o cineasta entrevista Deutrades Carlos da Rocha, baiano que migrou para São Paulo, onde passou a trabalhar como lavador de automóveis nas ruas. Na primeira parte do documentário, o cineasta altera os depoimentos de Rocha com falas e imagens de outros conterrâneos seus na mesma condição. Disso se constata a orientação do cineasta pela generalização teórica, característica do modelo sociológico, não tratando a experiência de Rocha como um fato irreduzível, mas como um fato social. O cineasta insere a experiência de Rocha numa correlação com outras experiências de vida de pessoas que se encontram em

condições semelhantes, especialmente em relação ao trabalho e à carência financeira. Contudo, durante as filmagens, Raulino tem a inusitada ideia de entregar a câmera ao seu personagem. Assim sendo, na segunda parte de *Jardim Nova Bahia*, o espectador observa imagens filmadas por Rocha. O lavador de carros pôde empunhar a câmera e se exprimir livremente, sem qualquer interferência do cineasta, conforme é informado nos letreiros finais.

Deutrudes pega a câmera e filma o quê? Dentro da tradição do documentário sociológico, poderia se esperar que filmasse algo relacionado com suas condições de vida e de trabalho, algo que tivesse um caráter reivindicatório ou denunciador. Mas não: filma a estação do Brás e a praia de Santos, uma mendiga, umas pessoas e dois amigos na praia quase deserta. Ele filma para se exercitar ou brincar com a câmera, filma alguma coisa que se refere antes ao prazer que ao trabalho. (BERNARDET, 2003, p. 129)

O lavador de carros não filma suas condições de trabalho, tal como o cineasta havia filmado. Talvez por não querer que sua imagem seja a de um lavador de carros, ou talvez por não considerar essa situação relevante nem definidora de sua identidade. Com isso, ele não se encaixa no lugar que a representação de classe havia reservado para ele. E a visão de mundo que ele decide canalizar nas lentes não é necessariamente contestadora nem reivindicatória. Ele se filma num momento de lazer, na praia com seus amigos, e também filma o vai e vem dos trens na estação, além de uma mendiga com o braço estendido pedindo esmola, o que me permite pensar que se ele mesmo fosse o cineasta, seu documentário poderia ser inserido no modo poético. Imagens bem diferentes das que um documentarista faria pretendendo lhe conceder a palavra, almejando deixá-lo falar, ambicionando ser seu porta-voz. Contudo, Bernardet ainda ressalva que, mesmo com a câmera nas mãos de Rocha, quem continua filmando é Raulino. Isto porque foi o cineasta quem selecionou e ordenou os planos, determinou a duração de cada tomada na montagem, inseriu a trilha sonora, etc. No final, o documentário continua sendo um produto de Raulino, orientado por seu estilo e por suas escolhas.

Toda essa problemática já discutida no campo dos estudos sobre documentário reforça ainda mais a importância dos movimentos sociais e grupos populares obterem condições para eles mesmos criarem suas próprias instâncias de enunciação. Esse processo, como já analisado, ocorreu no MST, com a criação do Setor de Comunicação e foi intensificado com a criação da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, concretizando um processo de capacitação e de apropriação dos meios e das técnicas de produção audiovisuais

entre os Sem Terra. Desse processo de construção da própria imagem, originou-se uma distinção bastante visível entre os documentários do MST e os dos cineastas que o tomaram como objeto de suas filmagens.

Como analisado no capítulo anterior, o Setor de Comunicação, juntamente com a Secretaria Nacional do MST priorizaram na sua produção videodocumental a filmagem de encontros e congressos. Podemos perceber que, com esses documentários, o MST produz de si uma imagem relacionada ao meio urbano, produz uma visualidade da ocupação das cidades onde ocorrem esses encontros, em especial Brasília, o local dos Congressos Nacionais do Movimento. Foi isso que me impossibilitou trabalhar a imagem-conceito de terra a partir dos documentários do MST, diferente do que ocorreu com as imagens-conceitos de história, mística e povo. Nesses vídeos, o MST representa os Sem Terra como um sujeito político, um grupo extremamente organizado, com grande capacidade de mobilização de pessoal e de recursos e que se posiciona não somente com a reivindicação de distribuição de terra, mas que reflete e atua na construção de outro modelo de sociedade.

Essa imagem produzida pelo próprio Movimento é radicalmente distinta da imagem focada por cineastas que se dispõem a ir ao campo para representar os Sem Terra, preferencialmente, em seus acampamentos rurais, focalizando suas condições de vida precárias, suas barracas de lona, seu apego a terra, etc. A imagem que emerge nos videodocumentários sobre o MST relaciona-se com a imagem dos Sem Terra no imaginário comum, com a tradição visual que representa o homem rural, também manejada por outros meios de comunicação. Contudo, a imagem produzida pelos cineastas difere dessa imagem tradicional por uma perspectiva bastante simpática e pelo posicionamento político de apoio que os documentaristas assumem em relação aos Sem Terra e ao Movimento. Essa perspectiva, por sua vez, relaciona-se com a tradição visual identificada por Bernardet ao descrever o modo como diversos documentaristas representam o chamado povo.

Assim, mesmo o cineasta filmando seu personagem com a autêntica intenção de trazer à tona a voz desse outro, é bastante provável que, quando esse outro conseguir ele próprio produzir sua enunciação, sua voz será radicalmente distinta da voz que havia sido instituída pela filmagem do cineasta. E além da questão da propriedade dos meios e das técnicas, a ideia de dar voz ao outro pressupõe que haja uma verdade do outro a ser revelada no filme, pronta para ser extraída pelo documentarista, sempre a mesma, antes, durante e depois da filmagem. (LINS, 2007, p. 108) A pretensão de falar pelo outro não reconhece o sujeito como constantemente construído por meio de suas representações e de suas

experiências. Tudo isso coloca em questionamento não somente este ou aquele documentário específico, mas a própria ideia de *dar voz ao outro*.

Tal questão também já provocou discussões no campo dos estudos da história, assinalando modos distintos de se conceber a escrita da história e o papel do historiador. O debate que considero mais notório se deu entre Ginzburg e Foucault acerca de como o historiador ou cientista social deveria proceder com relação à voz do outro.

Foucault (1977), ao se deparar com o memorial escrito pelo criminoso Rivière, datado do século XIX, no qual ele pôde explicar o crime que havia cometido e suas razões, julgou necessária somente a publicação do documento, para que outros leitores pudessem entrar em contato com as palavras do condenado. Diante do discurso de Rivière, Foucault escolhe dizer nada, não busca discorrer sobre ele tampouco explicá-lo. O autor decide não interpretar o memorial de Rivière por avaliar “não ser possível falar dele sem enquadrá-lo num outro discurso, tal como ele já foi enquadrado pelo discurso médico, judiciário e psicológico.” (FOUCAULT, 1977, p. XIV) Sobre essa atitude, Albuquerque (2006) esclarece:

Nesse momento Foucault dirige o *Groupe de Informations sur les prison* (GIP) que se propõe exatamente a dar a palavra ao preso, ao criminoso, para que este fale de sua experiência na prisão. Foucault tenta denunciar exatamente o silêncio a que é submetido o prisioneiro; como o poder e seu discurso é a única verdade enunciável sobre estas criaturas silenciadas e como a experiência do crime e seu potencial de denúncia do poder é domado exatamente por esses discursos que se apropriam do crime e tentam dele extrair a verdade. (ALBURQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 1)

Assim, diante da compreensão de que é impossível alguém efetivamente falar em nome de outro, Foucault julga que o necessário de fato é constituir instâncias nas quais os grupos silenciados poderiam falar por si. Dispondo, de alguma forma, da propriedade dos meios de comunicação, eles poderiam falar sobre si, construindo sua imagem de acordo com o modo como eles gostariam de ser vistos pela sociedade, ou poderiam falar sobre suas visões de mundo.

Na concepção de Foucault (1977), o discurso do historiador ou do cientista social sobre o outro enquanto seu objeto é tão externo e opressor a ele quanto o discurso médico ou o jurídico que também o sujeita. Esse posicionamento é coerente com o modo pelo qual o autor se dedicou a escrever história, buscando descrever e problematizar os dispositivos dominantes de saber e de poder que constituíram os sujeitos ao longo da história, enfocando, sobretudo, os discursos e práticas jurídico-penitenciários e médico-psiquiátricos.

A postura de Foucault é duramente criticada por Ginzburg (2006), que a julga como uma paralisia da qual resulta somente “estupor” e “silêncio”. “É no racionalismo estetizante, portanto, que vai desembocar essa linha de pensamento”, defende Ginzburg (2006, p. 17). Com isso, ele reafirma o trabalho historiográfico que realizou diante das transcrições das ideias do moleiro Mennocchio pela Inquisição, datadas do século XVI. Ginzburg busca explicar a fala de Mennocchio constituindo um itinerário do que o moleiro teria lido e como teria lido, compreendendo sua fala como uma elaboração a partir de diferentes fontes, tanto populares quanto eruditas, que a circularidade cultural possibilitou que se combinassem de forma única na concepção de mundo desse sujeito.

Considero que Foucault trouxe inquietações e reviravoltas necessárias à escrita da história ao se propor explicar não um discurso em particular, mas as condições enunciativas historicamente produzidas e seus mecanismos de enquadramento e de silenciamento. Confesso que a releitura das considerações de Foucault me fez refletir sobre como eu, no segundo capítulo, de fato enquadrei os discursos do MST, construindo inventários que supostamente os explicam, colocando-os como uma elaboração perfeitamente plausível com as teias discursivas que os circundam, tal como Albuquerque (2006, p. 4) acusa Ginzburg de ter feito em relação à de Mennocchio.

Contudo, julgo que o reconhecimento dos processos de enquadramento inerentes aos procedimentos analíticos não deva resultar na abnegação do historiador de sua escrita sobre o outro. O discurso historiográfico reduz sim o seu objeto a uma razão estranha a ele, porém o historiador, assumindo o lugar social de sua fala e manejando a sua subjetividade, pode refletir sobre os aspectos e as implicações de sua escrita e sobre a relação que está sendo estabelecida com o outro objetivado.

Paralelamente, o reconhecimento da impossibilidade de um documentarista ser o porta-voz de um grupo que não seja o dele próprio de modo algum implica que o olhar do cineasta não possa ser direcionado para o outro tampouco que esse olhar seja ilegítimo, o que resultaria para o cineasta a condição de somente poder filmar sua própria classe. Entretanto, esse reconhecimento implica sim na necessidade de constante reflexão e de crítica acerca das relações que o cineasta estabelece com o sujeito ocularizado por suas lentes: relações de poder imbricadas de antagonismos e confluências.

Um exemplo da possibilidade dessas relações de poder entre cineasta e personagens, situação decisiva e inerente à filmagem, serem incorporadas como tal na narrativa fílmica é a obra recente do cineasta Eduardo Coutinho. Lins (2007), ao analisar os



documentários de Coutinho, afirma que sua narrativa fílmica incorpora os tencionamentos entre cineasta e personagens, revelando que a filmagem foi instituída como um território compartilhado:

(...) não há como “dar voz ao outro”, porque a palavra não é essencialmente “do outro”. O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário. (LINS, 2007, p. 108)

Neste sentido, é exemplar a cena do documentário *Babilônia 2000* (2002), de Coutinho, na qual uma moradora do Morro da Babilônia chamada Roseli, ao ser abordada pela equipe de filmagem, pergunta: “É filmagem para aparecer onde? Espera eu me arrumar, mudar o visual”. Rapidamente o diretor diz para ela não fazer isso, alegando que daquele jeito estava ótimo, o que faz a moradora rir e replicar: “Ah, você quer é pobreza mesmo...” Diante da inesperada crítica, o diretor declara: “Não, isso não é pobreza”, o que faz Roseli rir novamente e responder com fina ironia: “Sei, sei, é comunidade, né?” A inclusão dessa cena na narrativa fílmica revela que Coutinho compreende a filmagem como um jogo compartilhado, isto é, como um campo de forças entre cineasta e personagens no qual constantemente perpassam interesses divergentes que tencionam a construção da narrativa fílmica.

Diante da questão do outro, que, como visto, é objeto de debate tanto no campo da história e das ciências humanas e sociais quanto no do cinema e audiovisual, Teixeira (2005) enfatiza determinada possibilidade na relação do cineasta com a alteridade. Quando o documentarista elimina definitivamente a pretensão de dar voz ao outro ou mesmo de tirar das pessoas o que elas tem a dizer, ele consegue produzir outras formas de representação fundamentadas na constante reflexão tanto sobre o sujeito filmado quanto sobre si mesmo, o sujeito que filma. Para o autor, o desafio implícito na relação entre aquele que filma e o outro filmado

(...) é o de como se dar intercessores, de como o cineasta faz interceder a fabulação que se põe a criar o personagem real no ato interativo de ambos, para além das identidades já ancoradas no presente, de tal modo a abandonar as ficções prontas que traz na bagagem e rumar com ela na constituição de novos povoamentos, de um povo que ainda não está dado, que nunca será dado, mas a se constituir num devir constante. Torna-se outro junto com o personagem! Fazer do outro, portanto, não um interlocutor, menos ainda um a quem se dá voz, mas, para além disso, o outro

como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção. (TEXEIRA, 2005. p. 66)

Alguns documentários provocam a impressão de que o cineasta se deslocou para o lugar da filmagem já sabendo o que iria filmar e como iria filmar, reproduzindo, mesmo de maneira não consciente, imagens pré-fixadas no imaginário coletivo, como quando Coutinho quis impedir a moradora do morro de se arrumar para ser filmada. Outro exemplo consiste em um documentarista, ao representar os Sem Terra, focalizar as barracas de lona dos acampamentos ou reproduzir o momento de rompimento de uma cerca, imagens já icônicas em relação aos Sem Terra, como foi feito em *Raiz Forte* e em *MST e a maior marcha do Brasil* (imagens que são analisadas mais adiante). Desse modo, o cineasta somente se utiliza do outro focado para materializar imagens que compõe seus próprios referenciais. Por isso Teixeira (2005) afirma que é necessário que os documentaristas não se atenham a estereótipos, por meio da constante reflexão autocrítica diante da alteridade presenciada. E afirma também a convicção de que a filmagem deve consistir num diálogo, num momento em que o sujeito filmado também possa se tornar responsável por sua rerepresentação, capaz de criar suas próprias narrativas no jogo em cena.

### 3.2. A CONSTRUÇÃO DO PERTENCIMENTO

O documentário *4º Congresso* iniciou uma parceria entre o MST e a cineasta Aline Sasahara, que participou da realização do curso para formação de jovens documentaristas do MST ocorrido em ocasião do registro do 4º Congresso Nacional. Após a realização do documentário *4º Congresso*, orientado pelas demandas do Setor de Comunicação do MST, a cineasta decidiu focar suas lentes novamente nos Sem Terra, produzindo um documentário mais autoral, co-dirigido pela também cineasta Maria Luisa Mendonça. O documentário *Raiz Forte* aborda a atuação do MST nos estados de Pernambuco, Bahia, Pará e Paraná, priorizando a representação dos acampamentos e assentamentos rurais.

Outro documentário da cineasta é *Seguiremos em marcha até que todas sejamos livres* (2000), que documenta os dez dias da marcha que consistiu na realização da 3ª Ação Internacional da Marcha Mundial das Mulheres no Brasil. O documentário aborda a

realização de uma caminhada entre as cidades de Campinas e São Paulo, em março de 2010, da qual participaram mais de duas mil mulheres, vindas de todos os estados do Brasil, denunciando as situações de violência e opressão vividas pelas mulheres no Brasil. Sasahara também dirigiu *Salve, Santo Antônio* (2011), no qual documentou o sofrimento e a indignação das pessoas que foram atingidas pela explosão de uma fábrica clandestina de fogos de artifício em Santo Antônio de Jesus (BA). Desse modo, Sasahara pode ser incluída na categoria de documentaristas engajados, que elegem temas referentes a movimentos e conflitos sociais, agregando a seus documentários a função de denúncia e mecanismo de reivindicação, numa perspectiva de luta por transformação social.

O documentário *Raiz Forte* inicia-se com a entrevista de Seu Crispim (Figura 48), um trabalhador rural do Assentamento Marajozinho (PE). Em cena, Seu Crispim, olhando para a terra e segurando algumas frutas em suas mãos, narra a trajetória que o levou a ingressar no MST: “Tudo o que eu tinha era uma carroça de ferro-velho. Tudo o que eu tinha na cidade. A minha vida na cidade era caçar papelão, mas aí certo dia apareceu aqui umas pessoas do MST dizendo que, vamos pra terra.”



Figuras 48 e 49

Fotogramas de *Raiz Forte*.

Em sua fala, Seu Crispim rememora seu passado como catador de papelão na cidade, identificando um passado de poucos recursos. (“Tudo o que eu tinha era uma carroça de ferro-velho.”) Então, ele recorda seu primeiro contato com membros do MST e do convite para ingressar no Movimento (...“umas pessoas do MST dizendo: vamos pra terra.”). Essa fala é narrada num enquadramento de plano aberto que coloca Seu Crispim em frente a terra com

plantação, olhando para ela e segurando frutos nas mãos (Figura 48). Nota-se que o discurso visual novamente utiliza o recurso já analisado anteriormente: o enquadramento “trabalhador + terra”, numa imagem bastante semelhante a dos demais trabalhadores focados em *Raiz Forte* (Figuras 44, 45, 46 e 47). Tanto essa como a outra sequência inscrevem o trabalhador na cena carregando frutos em suas mãos, produzindo uma impressão de fartura e prosperidade, significando positivamente a unidade “trabalhador + terra”.

Na cena de Seu Crispim, o discurso visual interage com o discurso oral, criando um novo significado para a sequência: a oposição entre o passado de recursos escassos, expressado na fala, e o presente de prosperidade, materializada na imagem da terra com plantio e dos frutos à mão. Em nenhum momento do documentário se afirma que a terra na qual está sendo realizada a entrevista é de fato propriedade de Seu Crispim, contudo, o discurso audiovisual é construído de modo a impelir o telespectador a ter essa percepção. Assim, o ingresso de um trabalhador urbano, um catador de papel no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra é representado como algo positivo, como uma ruptura de uma situação desfavorecida e a conquista de uma situação atual de prosperidade.

Mais do que a diferenciação entre dois momentos da vida de Seu Crispim, a interação entre o discurso oral e o discurso visual da cena constrói o antagonismo entre dois espaços sociais: a cidade como lugar do trabalho precário e da pobreza (“Tudo o que eu tinha era uma carroça de ferro-velho. Tudo o que eu tinha *na cidade*.”) e a terra como o lugar do trabalho próspero e da recompensa material.

A cena do depoimento de Seu Crispim é seguida pela imagem de uma sombra no chão de terra (Figura 49). Comparando os elementos visuais, provavelmente a sombra não é de Seu Crispim, mas isso não faz diferença na significação. A imagem da sombra é correlacionada à dele na sequência da montagem. Pelo contorno da sombra nota-se o trabalhador rural carregando uma enxada. O discurso visual, assim, incorpora à imagem de êxito de Seu Crispim o elemento trabalho como o mecanismo pela qual o Sem Terra conquista sua prosperidade.

O documentário *Raiz Forte* apresenta ainda mais três depoimentos de trabalhadores narrando seu ingresso no MST:

Peguei tudo o que eu tinha nas costas e fiquei embaixo de um pé de jaca pensando o que eu ia fazer, encontrei um companheiro do Movimento Sem Terra, ele tava fazendo um trabalho de base aqui pra gente fazer uma ocupação aqui do Bonito. Aí

ele convidou eu pra ir no Movimento. Eu não conhecia o que era o Movimento, mas eu não tinha escolha. (Luisa, Assentamento Marajozinho/PE.)

Eu trabalhava em casa de família e os finais de semana eu fazia faxina e lavava roupa pra poder dá pra mim manter eles, né? Porque cinco filhos tudo nessa idade, é muito pesado. E aí eu já ouvi falar do Movimento, vi pela televisão, e de repente apareceu uns companheiros lá e aí a gente fez o cadastro. A melhor solução que tem é eu ir a luta de conquista de uma terra. (Sônia, Acampamento 26 de março/PA.)

E eu antes de conhecer o MST, eu dizia “Esses são bagunceiros, não vale nada, escrutiava” Hoje em dia (Suspiro), eu não falo isso. Entrei, senti força. Se todo mundo ir embora, mas eu fico aqui dentro, numa barraca dessa sozinho (Nesse momento, o entrevistado balança seu braço para cima e para baixo com a mão fechada, num gesto símbolo de luta.). (Seu Pedro, Acampamento 26 de março/PA, *Raiz Forte*, 2000)

Luisa provavelmente encontrava-se numa situação de desemprego e de total desamparo (“Peguei tudo o que eu tinha nas costas e fiquei embaixo de um pé de jaca pensando o que eu ia fazer...”), sem vislumbrar nenhuma possibilidade de conseguir algum meio de sustento. Ela relata que então um militante do MST lhe convidou para participar do Movimento e dá a entender que ela entrou para o MST porque que “não tinha escolha”. Ela argumenta que não tinha escolha, não no sentido de estar sendo forçada pelo MST, mas por não encontrar alternativa aceitável para se manter. Apesar do tom fatalista, Luisa é sem dúvida uma das personagens mais marcantes e engajadas do documentário, sendo enfocada sua atuação na Frente de Massa, como analisado mais adiante.

Já Sônia significa seu ingresso no MST por meio da ideia de luta e de conquista. Ela relata uma vida de trabalho exaustivo na cidade: trabalhava como empregada doméstica durante a semana e nos fins de semana ainda prestava serviços para conseguir sustentar seus cinco filhos e a si mesma. Contudo, pela fala, conclui-se que essa rotina, apesar de pesada, conseguia mantê-la e também sua família. A opção de se cadastrar no MST não se deve a uma situação fatalista, de se encontrar sem opção, mas se deve a escolha racional de lutar e conquistar outro modo de vida melhor e mais satisfatório do que o que ela possuía.

Por fim, Seu Pedro relata uma situação de verdadeira conversão. Diz que, inicialmente, considerava o MST como um movimento de baderneiros, composto por pessoas que, nas palavras dele, *não valem nada*. Seu Pedro não explica o motivo que o levou a entrar num movimento que ele via com tanta deprecição, contudo, sua fala se direciona para uma experiência de redenção: “Entre e senti a força.” Todo seu gestual acompanha e reforça sua fala de engajamento e comprometimento em relação ao MST.

Os trabalhadores que ingressam no MST realizam uma opção não apenas fatalista, como na justificativa da assentada Luisa (“Eu não tinha escolha”), mas fazem questão de reforçar essa opção como uma escolha racional e refletida, e a associam à apropriação de uma nova significação para o trabalho na terra e para a sua vida, como na argumentação da acampada Sônia (“A melhor solução que tem é eu ir à luta de conquista de terra”). Além disso, os trabalhadores reforçam a construção de um vínculo emotivo com suas novas práticas, como na fala do acampado Seu Pedro (“Se todo mundo ir embora, eu fico aqui dentro, sozinho numa barraca.”)

Observo nessas três entrevistas entonações e conotações diferentes nas quais os entrevistados explicam, justificam e significam seus respectivos ingressos ao Movimento. Contudo, os depoimentos apresentam um elemento em comum, também presente na fala de Seu Crispim: a narrativa de pessoas que, antes do ingresso no MST, não tinham vínculo com a terra e seu cultivo. Muitos entrevistados, ao narrarem suas histórias pessoais, as trajetórias de vida que os levaram a participar do MST, contam que antes de entrar no Movimento não moravam no campo, tampouco trabalhavam com agricultura. Isso ocorre em um número significativo de entrevistas em diversos documentários.

Nos meios de comunicação de massa, essa realidade é muitas vezes significada de maneira negativa e usada contra o MST. A grande mídia denota o ingresso no MST de pessoas provenientes de zonas urbanas e que não haviam antes trabalhado na agricultura como se essas pessoas tivessem sido recrutadas e manipuladas por um movimento que busca apenas aumentar seu contingente em busca de mais poder e de mais verbas públicas. Um exemplo desse tipo de abordagem encontra-se na *Revista Veja* que, em sua edição de 18 de junho de 2003, publicou reportagem de capa em que estampava a foto do líder José Rainha Júnior com a manchete intitulada *A esquerda delirante*. No índice, a Revista informa que seus repórteres investigaram o líder do MST e o acampamento que estava sob o seu comando. No trecho a seguir, os repórteres escrevem sobre o recrutamento promovido por Rainha:

O tipo de gente que Rainha atrai com sua pregação populista e messiânica é bem diferente daquela massa de manobra com que a esquerda tradicional sonha em trabalhar. Os seguidores de Rainha não são tipos que parecem dispostos a disciplina exigida na “criação do novo homem” das utopias socialistas. O acampamento de Rainha, sua Canudos virtual, é povoado por miseráveis urbanos, mas também atrai aproveitadores de todos os tipos. Em boa parte, os barracos são povoados apenas durante o dia. À noite, como ninguém é de ferro, os acampados de Rainha vão para suas casas ou para a de parentes na cidade, a fim de jantar e dormir com um pouco mais de conforto.

Para colocar o nome na lista dos Sem Terra, os candidatos precisam apenas montar e cobrir o barraco. Se o movimento acenasse com a possibilidade de ganhar uma bicicleta, moto ou aparelhos de TV em vez de um pedaço de terra estaria arregimentando gente com o mesmo tipo de sucesso. Muitos vão embora ao cabo de alguns dias e abandonam os barracos. Os que ficam são os mais miseráveis, atraídos pelas cestas básicas enviadas pelo governo. (REVISTA VEJA, 18 jun. 2003, p. 79)

Ao descrever as pessoas que ingressam no MST, a reportagem se refere a uma parte formada por “miseráveis urbanos”, que, no entendimento da Revista, ingressaria no Movimento atraídos por qualquer vantagem material, como uma bicicleta ou um aparelho de televisão, sendo que os que permanecem ligados ao MST é graças principalmente às cestas básicas distribuídas pelo governo. Dessa forma, um pouco a contra gosto, há o reconhecimento de que a miséria e a exclusão social existentes nas cidades contribuem para o ingresso de pessoas provenientes das zonas urbanas no MST. Contudo, essas pessoas são desclassificadas pela Revista, sendo caracterizadas como interesseiras, que adentram o Movimento em busca de vantagens fáceis. A reportagem nega o discernimento e a capacidade subjetiva dessas pessoas, classificando-as como mera massa de manobra, facilmente manipulável pelos líderes do MST.

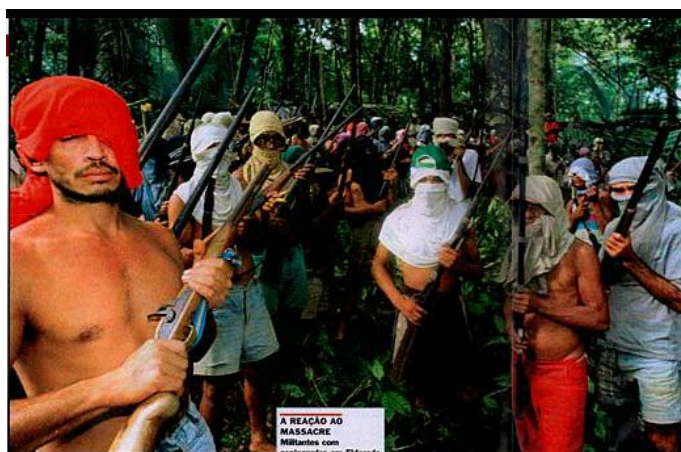


Figura 50

Revista Veja, 18 jun 2003, p. 76 e 77. Foto: J. F. Diorio/ AE. Legenda: A reação ao massacre. Militantes com espingardas em Eldorado dos Carajás, onde os Sem Terra foram massacrados em 1996.

Além dessa descrição escrita, o discurso da revista também utiliza uma fotografia (Figura 50) para supostamente melhor explicar as características dos Sem Terra aos seus leitores. A foto não é citada nem analisada ao longo da reportagem, é apenas estampada entre

os parágrafos do texto. Ela é utilizada com o objetivo de ilustrar a reportagem sobre o crescimento quantitativo do acampamento formado por José Rainha. A função da foto como ilustração remete a uma concepção já bastante criticada nos estudos de imagem e cultura visual, mas que ainda prevalece nas mídias e no jornalismo em geral. A presença da fotografia, sem explicar seu significado nem seu processo de produção, impele o leitor a impressão de que a fotografia fala por si, de que através dela o leitor pode ver a cena, ou seja, visualizar objetivamente os Sem Terra a que a reportagem se refere. É uma função comprobatória, que fabrica no leitor a sensação de que a foto prova a veracidade do discurso do repórter. Assim, a função da foto na reportagem é comprovar o discurso de que o contingente recrutado por Rainha nas cidades é composto por bandidos armados.

Não há nenhuma informação textual que comprove a veracidade da fotografia, explicando quem são essas pessoas e em que circunstância a foto foi produzida. Há somente informações vagas inseridas na legenda: as pessoas da foto são “militantes”. Mas essa provável falta de veracidade pouco importa para a Revista na construção de seu discurso contra o MST. O uso da foto com o seu forte impacto visual possui a função de fazer prevalecer a imagem de que o MST recruta bandidos nas cidades para ingressarem no Movimento e, de maneira subjetiva, provocar um sentimento de horror nos leitores.



Figura 51

Revista Veja, 18 jun 2003, p. 76 e 77. Foto: Andre Penner. Legenda: O retorno da UDR. Associação de fazendeiros se diz favorável a uma reforma agrária que gere eficiência e acabe com a favelização do campo.

Outro elemento desse discurso é a imagem fotográfica utilizada para ilustrar os proprietários e produtores rurais ligados ao ruralismo (Figura 51), publicada na mesma



reportagem. A fotografia dos ruralistas apresenta praticamente a mesma função da fotografia dos supostos “militantes”: a produção de um verniz de veracidade para a reportagem. A imagem é claramente encenada, com o posicionamento intencional dos personagens e a seleção e caracterização premeditada dos elementos enquadrados. Os ruralistas, dispostos para a foto, exibem, no plano de fundo, cavalos e caminhonetes, produzindo uma impressão de riqueza e sucesso. Assim, as duas fotos que ilustram a reportagem se complementam em seus significados: a criminalização do movimento Sem Terra e a exaltação do movimento ruralista e do agronegócio.

A legenda também é usada para explicitamente enaltecer o movimento ruralista e implicitamente desqualificar o movimento Sem Terra. Segundo a legenda, a União Democrática Ruralista (UDR), associação de classe que defende os interesses dos grandes fazendeiros, é favorável à reforma agrária, política amplamente aceita pela sociedade brasileira. Assim, a Revista retira a luta por reforma agrária como uma bandeira que pertence legitimamente aos Sem Terra e a apresenta como uma demanda dos ruralistas. Contudo, *Veja* identifica a reforma agrária advogada pelos fazendeiros: uma reforma que gere eficiência na produção agrícola e que acabe com a favelização no campo. Da escolha da Revista em distinguir a reforma agrária dos fazendeiros se depreende que, por conseguinte, a reforma advogada pelos Sem Terra é ineficiente e mantém ou até mesmo intensifica a favelização do campo.

Esse exemplo demonstra a acuidade das reflexões de Chartier (2002) a respeito do conceito de representação. O autor destaca que as representações, mesmo aquelas que ambicionam a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses sociais dos grupos que as produzem. “Daí, para o caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.” (CHARTIER, 2002, p. 16) Disso decorre que as representações se encontram sempre campo de concorrência e de competição, permeadas por relações de poder e de dominação. As lutas de representação possuem tanta importância quanto as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção de mundo social, os seus valores e o seu domínio.

O que Chartier define como lutas de representação ocorrem de modo sobressalente na produção de documentários. Parte significativa de filmes e vídeos documentais focaliza práticas sociais cuja constituição de seus significados é objeto de disputas entre grupos sociais antagônicos. Assim, os documentários inserem-se exatamente

nesse território litigioso. (NICHOLS, 2005, p. 102) Nessa perspectiva de conflito e de luta em torno das representações, determinados documentários abraçam o esforço de convencer, persuadir ou predispor o espectador a uma determinada visão de mundo e não outra. (LAGNY, 2009, p. 112)

A forma como é significado o ingresso de trabalhadores urbanos no MST, feita de modos antagônicos pelo documentário e pela grande mídia, torna oportuno investigar como esse fenômeno é analisado nas produções historiográficas. Em vasta bibliografia de estudos sobre campesinato, uma das grandes questões abordadas pelos autores é a tentativa de se definir o que é o campesinato e quem o compõe. A visão tradicional define os trabalhadores rurais como pessoas ligadas a terra por várias gerações de sua família. Nessa concepção, o trabalho na terra é sempre herdado. Mesmo nas reformulações conceituais mais recentes, que reconhecem a heterogeneidade que não deveria ser reduzida na conceitualização de camponês ou trabalhador rural, permanece ainda a ideia de algo passado de geração em geração, como na formulação de Shanin:

A verdadeira característica e definição dos camponeses têm como um de seus fundamentos essa natureza especial do campesinato, que nunca é uma coisa só, é sempre uma combinação. Também não é algo que se aprende na universidade só se aprende com seus pais (SHANIN, 2008, p.41).

Shanin sublinha a diversidade entre os trabalhadores rurais, decorrente de inúmeras combinações culturais e sociais que se dão ao longo do tempo e do espaço. Todavia, o autor cita como um componente inexorável da caracterização dos camponeses o de ser algo que a pessoa aprende com seus pais. Contudo, a percepção de um contingente significativo de trabalhadores rurais que não aprendeu a ser camponês com seus pais, que exerciam outras ocupações anteriormente, principalmente nas cidades, e que optaram por se tornar camponês mesmo não nascendo camponês já resultou na formulação do conceito de novo campesinato:

O novo campesinato se constitui como novo por ser originário da cidade e por incorporar, no seu cotidiano no campo, elementos do modo de vida urbano. Sendo criado em movimento constituído por ex- operários, revela que a realidade é mais reveladora que a capacidade de muitos pesquisadores que, ao logo do tempo profetizaram o fim do campesinato o que não se confirmou. Outro fato importante que precisamos ressaltar é que ao longo de nossa pesquisa observamos que para ser camponês não precisa, necessariamente, nascer ou viver no campo. (MISNEROVICZ, 2011, p. 95)

Misnerovicz enfatiza esse recente processo de migração da cidade para o campo, inverso do êxodo rural que marcou a história do Brasil no século XX e transformou a população brasileira numa sociedade fortemente urbana. Esse processo não chega a ser relevante em termos demográficos, não acarretando transformações nas características populacionais e nos dados de recenseamentos. Mas sua importância como objeto de análise se deve à grande transformação que essa migração opera na vida dessas pessoas, independente do volume de seus índices.

Dessa migração, feita principalmente de pessoas que viviam em pequenas cidades ou nas periferias pobres das metrópoles, origina-se um trabalhador rural bastante diferenciado do trabalhador rural que nasceu e se formou no campo. Conforme Misnerovicz (2011), o novo trabalhador rural reproduz e recombina no campo elementos de sua vida nas cidades, criando um espaço social em que a divisa entre o rural e o urbano é mais tênue, com maior circularidade de pessoas, práticas e valores.

Em sintonia com esse processo está a atuação da chamada Frente de Massas no MST. Esse Setor de Atividade é composto pela militância encarregada de trazer novos membros ao Movimento, atuando principalmente em pequenas cidades do interior ou em bairros periféricos de grandes cidades. Na fala de Stédile, a Frente de Massas

(...) começou a aparecer lá por 1989 ou 1990. Em meados de 1985, surgiu a União Democrática Ruralista (UDR), que começou a aplicar uma tática de repressão. Reunimos os companheiros que estavam mais ligados às ocupações para trocar experiências de como enfrentar a UDR. Esses companheiros, que se preocupavam em aprimorar sobre as formas que nossos inimigos utilizavam, começaram a chamar de Frente de Massas. A rigor, tudo no Movimento começa pela Frente de Massas. (FERNANDES; STÉDILE, 2005, p. 93)

O setor de Frente de Massas realiza as primeiras atividades pelas quais entram as famílias que passam a compor o MST. “Esse setor faz a travessia das pessoas de fora para dentro do MST. E no desenvolvimento desse processo de luta popular, na construção da consciência e da identidade com a luta e com o Movimento, os Sem Terra vão se fazendo Sem Terra.” (FERNANDES, 2000, p. 174)

O setor de Frente de Massa é, nas palavras de Fernandes, a “porta de entrada” do Movimento, o quando e o onde as pessoas iniciam suas trajetórias de participação na luta e na construção do MST. Os Sem Terra que trabalham nessa atividade desenvolvem o processo analisado por Fernandes como a especialização ou territorialização do Movimento: “Ao se

deslocarem para outros municípios, outros estados, outras regiões, realizando o trabalho de base na cidade e no campo, formando novos grupos de famílias, recriando espaços de socialização política, realizando novas ocupações, territorializam o MST.” (FERNANDES, 2000, p. 174)

O documentário *Raiz Forte* destaca a atuação da Frente de Massas, de forma implícita nos depoimentos dos Sem Terra que narraram seus respectivos ingressos no MST, e de modo bastante acentuado numa sequência em que se focaliza o trabalho de dois militantes do setor. Na cena inicial dessa sequência, os dois militantes convidam pessoas para participarem de uma reunião do Movimento (Figuras 52 e 53). O lugar aparenta ser uma pequena cidade.



Figuras 52 e 53

Fotogramas de *Raiz Forte*.

Após pedir licença para a dona da casa, a militante Luzia, que já foi visualizada no vídeo dando o depoimento sobre como entrou no MST, faz o convite à senhora na frente de sua casa (Figura 52): “A gente tamo convidando a senhora pra uma reunião no domingo, na chegada aqui, porque nós somos do Movimento Sem Terra.” Em seguida, a narrativa fílmica mostra a realização da reunião, focando principalmente a fala da militante da Frente de Massas e a postura das pessoas a ouvindo atentamente (Figuras 54, 55, 56 e 57):



Figuras 54 e 55



Figuras 56 e 57

Fotogramas de *Raiz Forte*.

A mudança que a gente de Movimento Sem Terra tem pra oferecer pra vocês é fazendo a ocupação de terra, desapropriando as terras e assentando vocês e vocês produzindo. Vocês vão passar pelo que eu passei. Eu fui pra barraco de lona, mas hoje eu tenho uma boa casa, eu não dependo de ninguém, eu vivo a minha vida, com meus filhos, e é isso que vocês podem, assim, chegar em casa e pensar. (Luisa. *Raiz Forte*, 2000)

Em sua fala, Luisa apresenta para as pessoas reunidas as transformações que podem ocorrer em suas vidas caso ingressem no MST. Ela não apresenta uma expectativa de facilidades (“Vocês vão passar pelo que eu passei. Eu fui pra barraco de lona”...), mas a possibilidade de ganhos e melhoria de vida decorrente da luta, do trabalho e da produção (“... mas hoje eu tenho uma boa casa, eu não dependo de ninguém”...), tomando si mesma como exemplo dessa transformação. Uma fala bem distinta do discurso relatado pelos jornalistas da Revista *Veja* que afirmam que o MST ilude as pessoas com pregações messiânicas e promessas de ganho fácil.

Podemos incluir o documentário *Raiz Forte* na categoria de documentário antropológico ou observativo. Nota-se a ausência das diretoras em todas as imagens do vídeo, mesmo em sequências como a da reunião, em que a câmera se movimenta em diversos ângulos e planos, o que torna ainda mais intencional e laborioso a não visualização da equipe de filmagem nos enquadramentos fílmicos. Inclusive as possíveis falas das diretoras ao entrevistarem os Sem Terra também foram excluídas na edição do vídeo. O objetivo dessa forma de montagem é, como apresentado no início do capítulo, construir a impressão de que os acontecimentos focalizados não sofreram nenhuma interferência da filmagem.

Contudo, não podemos conceber essa reunião e a fala da militante como se ocorressem de fato sem intervenção da câmera, isto porque é inerente ao processo de filmagem a mediação da câmera e a singularidade que essa mediação confere às imagens filmadas (RAMOS, 2005, p. 185) No mínimo, a presença da câmera estabelece novos critérios utilizados pela própria personagem em cena ao selecionar o conteúdo de sua fala enquanto está sendo gravada. É possível que Luisa, numa atitude razoável para alguém ciente de que está sendo filmada, tenha ficado mais cautelosa em não dizer algo que pudesse comprometer de modo negativo o MST e a si mesma.

Também é característico desse modo de representação o uso mais reduzido de entrevistas e depoimentos, intercalados com as tomadas que representam as ações e situações dos sujeitos focalizados. A utilização dessas entrevistas direciona o entrevistado a explicar determinada prática que a lente focou. Na sequência que aborda a Frente de Massa, foi utilizada a fala do militante identificado no vídeo por James, secretário estadual do MST em Pernambuco, para explicar o que a atuação do setor significa para o Movimento e os Sem Terra:

Acho que essa é a parte mais bonita, né? Do projeto de sociedade que o Movimento tem. Pegar uma pessoa que estava estagnada, que às vezes estava de cabeça baixa, com uma família enorme em casa, passando fome, e que tem essa questão da posse de direito na cabeça, e você ir lá, fazer uma conversa, propor uma ocupação, propor sair daquele marasmo, lutar por uma coisa muito maior, por um objetivo, e a pessoa aceitar vir pra luta, acho que é o que mais mexe com a militância é isso. (James, secretário estadual do MST/PE, *Raiz Forte*, 2000)

Por meio das falas ocularizadas pelo documentário, é possível refletir sobre como a entrada ao Movimento é ressignificada pelos próprios trabalhadores que ingressaram no MST. O vídeo, intercalando essas falas com a imagem da atuação da Frente de Massas,

representa a transformação de um trabalhador urbano em um Sem Terra como um processo complexo, no qual se combinam diversos motivos, etapas e sentidos. E também o significa de modo bastante positivo, como um processo que de fato edifica novas subjetividades e que proporciona possibilidades de superação e êxito para a vida de pessoas que antes se encontravam em diversas situações de carência e estagnação.

Dimenstein e Leite (2007) utilizam a expressão “usina de desejabilidades” para caracterizar a ação do MST como uma força subjetivadora no meio rural brasileiro. O termo usina é empregado no sentido de o MST se constituir uma força construtiva, criadora de novos desejos e sentidos nos trabalhadores que decidem participar do Movimento. Os autores destacam que o MST pode ser entendido como uma “máquina de subjetivação” que desloca as subjetividades de seus participantes de uma perspectiva identitária retificada num modelo anteriormente definido, para outra que promove, por meio da inserção dos trabalhadores no Movimento, a construção de novos sentidos e novas formas de compreensão do mundo (DIMENSTEIN; LEITE, 2007, p. 305).

O que se depreende dessas considerações é que o MST não agrega apenas famílias que previamente já cultivavam uma propriedade rural e foram vítimas de algum processo de desapropriação de suas terras, como se afirma usualmente na escrita da história da formação do MST. Essa forma de mobilização pode ter tido mais prevalência nos contextos iniciais da formação do MST. Atualmente, o Movimento também agrega um número expressivo de famílias que nunca haviam vivido no meio rural nem trabalhado com o cultivo da terra. Contudo, não se pode afirmar que essas famílias foram recrutadas e servem como massa de manobra, como usualmente é “denunciado” por opositores do Movimento, de modo bastante depreciativo e preconceituoso em relação à capacidade e ao caráter dessas pessoas. Essas famílias ingressam no MST e se reinventam Sem Terra como um modo de construção de uma nova forma de subjetividade para suas vidas, ressignificando a terra e o trabalho rural através da apropriação de novas matrizes de sentidos, além de estabelecerem novos laços emocionais e relações de sociabilidade.

### 3.3. MOVIMENTO DE MASSA E A IMAGEM DA COLETIVIDADE

Por uma série de dissenso e disputa com os sindicatos rurais, o MST se fundou como uma alternativa ao sindicalismo rural então vigente. Essa diferenciação decorre, principalmente, da opção do MST em se constituir como um movimento social de massa, tal como rememorado na fala de Stédile:

Sem dúvida, isso marcou o I Encontro: a decisão de que deveria ser um movimento de lutas de massa. Isso porque o sindicato estava acostumado a fazer carta de reivindicação ao INCRA. Essa era a prática sindical da época. A Contag, em todos os seus congressos, mesmo na época da ditadura militar (o que é um fato positivo), sempre apresentava a reivindicação da reforma agrária. Foi o MST, no entanto, que cristalizou a luta de massa como uma necessidade. “Esse negócio de assembleia, de abaixo-assinado para o governo, de audiência, isso não resolve”, era o que nós pensávamos. (FERNANDES; STÉDILE, 2005, p. 50)

Assim, o MST se constitui através da ruptura com o movimento sindical camponês vigente na época de sua formação. Isso influencia a construção de uma memória social que se apropria retoricamente de um passado remoto, anterior ao movimento camponês dessa época, apresentando o MST como herdeiro das experiências de lutas passadas, como Quilombo dos Palmares, Canudos, Contentado, Trombas e Formoso, Ligas Camponesas, entre outros. Mesmo expondo essa apropriação de maneira crítica, ao compreendê-la como uma construção discursiva com fins de legitimação do MST, não a qualifico como uma falácia, mas sim como um modo pelo qual os Sem Terra ressignificam a sua própria experiência, buscando inseri-la na narrativa da história do Brasil.

A decisão de se construir como um movimento de massa relaciona-se com determinada concepção de história que retira da noção de líderes e da de “grandes homens” a atribuição de sujeitos da história. O MST enxerga a necessidade de se configurar como um movimento de massa porque, em sua concepção, o agente da história não seria o líder sindical que negociaria com os representantes do poder governamental, conduzindo, assim, o desenrolar dos processos históricos que interferem na vida dos trabalhadores rurais. Para o MST, o sujeito da história, o personagem que tem capacidade para conduzir transformações na sociedade, é justamente o contingente da massa, como visto no capítulo anterior sobre a apropriação do conceito de povo pelo Movimento.



Essa concepção de sujeito da história relaciona-se, por sua vez, com a fabricação de determinada visualidade que perpassa a construção dos documentários do MST e dos documentários de cineastas sobre os Sem Terra. Nas narrativas fílmicas, por vezes é inserida a focalização de dirigentes do Movimento, concedendo depoimentos em frente à câmera ou realizando comunicações com o microfone em punho diante da massa, mas, em todo momento, essas imagens são intercaladas com imagens que focam militantes anônimos, seja dando entrevistas, seja em suas ações corriqueiras, e com as que focalizam o volume da massa de Sem Terra (Figuras 58 e 59).



Figuras 58 e 59

Fotogramas de *Lutar Sempre!*

Em *Lutar Sempre!*, a ideia do contingente de militantes como sujeito é reforçada na inserção da faixa sonora com a fala de um trecho específico da rádio coletiva implantada durante o congresso: “No ar a rádio *Brasil em movimento*. O 5º Congresso finalmente chegou e 20 mil militantes debaterão o futuro da organização, as próximas lutas e desafios.” No trecho selecionado para integrar a narrativa do documentário, a locução da rádio na mesma frase destaca o número significativo de militantes, 20 mil pessoas, e emprega esse quantitativo como sujeito da ação, “20 mil militantes debaterão o futuro da organização.”

Rancière (2005) historiza a produção de imagens que focalizam uma massa ou indivíduos anônimos justamente relacionando essa visualidade com o momento em que a massa e os anônimos passaram a ser considerados sujeitos históricos. Segundo o autor, as massas e os indivíduos anônimos se tornaram objetos de representação, primeiramente, no campo das artes e só posteriormente no campo da história e das ciências humanas.

De acordo com o autor, a partir do Renascimento artístico europeu ocorreu a produção de um regime estético que instituiu uma hierarquização dos temas representados e de seus respectivos modos de representação, atribuindo grau de dignidade a determinados temas e o negando a outros. Nesse regime estético, as imagens acerca da história, em especial na chamada pintura histórica, representavam os grandes eventos políticos, como batalhas, coroações e a assinatura de tratados. Nessas imagens, são representados indivíduos públicos, considerados grandes heróis e líderes porque esse tipo de imagem está relacionado à própria concepção de história então vigente. Afinal, compreendia-se que a história era formada exatamente por esses grandes eventos políticos e que a história era conduzida justamente por esses grandes líderes nacionais. Portanto, de acordo com tal concepção, havia a relevância de se produzir imagem somente dessas personalidades.

Rancière (2005) denomina como “revolução estética”, que ocorre no final do século XVIII com o movimento artístico modernista, a ruptura com essa hierarquização. O novo regime estético desobriga a arte de toda e qualquer regra de hierarquia de temas e de gêneros de representação. Dentro desse regime, foi adotado um modo de representação que atribui a mesma relevância tanto na imagem de um rei cercado por seus adereços de poder ou de um general conduzindo uma batalha quanto na de um camponês anônimo colhendo trigo ou jantando com sua família.

É no interior desse regime de visibilidade que a promoção das massas ou dos indivíduos anônimos como objetos da arte e proprietários de uma beleza particular ocorreu. Para Rancière (2005), o surgimento de meios de produção mecânica de imagens que possibilitou o registro ilimitado de anônimos e da massa por eles formada é fruto dessa revolução estética. Essa nova visualidade relaciona-se, por fim, com uma nova concepção de história, que, no século XX, por meio de vários paradigmas, rompe com a história positivista da nação, de seus grandes feitos e de seus grandes homens. É nesse momento que as massas emergem no campo da história objetivados como sujeito: mulheres, trabalhadores, escravos, imigrantes, etc., passam a ser investigados nas mais diversas perspectivas historiográficas, tanto no campo da história social quanto no da cultural.

Assim, o registro das massas e dos indivíduos anônimos relaciona-se com a mudança na concepção do que é história e de quem é seu sujeito. Essa nova concepção de história e de sujeito atinge maior visibilidade justamente no cinema, em comparação com outras formas de artes, como a pintura ou o teatro. “O cinema cria um espaço imaginável onde o corpo da massa existe como em lugar nenhum.” (BUCK-MORSS, 2009, p. 20) A imagem

cinematográfica, com sua simultaneidade de pontos de vistas que a câmera móvel e a montagem possibilitam prover, intensificam a visualização da massa como “protagonista coletivo”, expressão associada especialmente à obra de Serguei Eisenstein (1898/1948). Os filmes do cineasta soviético, como *A greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927), institui a massa e seu fenômeno mais visível, a multidão, como força protagonista das ações e do desenrolar histórico, tal como destacado por Buck-Morss:

Eisenstein nos mostrou em suas imagens cinematográficas a multidão de pessoas como forma compósita, "um ser protoplásmico no processo de vir-a-ser", um "fluir de violência" que enche a tela, estendendo os corpos humanos ao "limite de sua expressividade". (...) Eisenstein tentou fazer visível realidades abstratas tais como o capital, a opressão de classe, e, mais especificamente, a massa como agente coletivo dos novos eventos históricos. As características particulares da tela como órgão cognitivo habilitaram as audiências não só a "ver" esse novo protagonista coletivo, mas (pela redução eidética) a "ver" a ideia de unidade do povo revolucionário, a soberania coletiva das massas, a ideia de solidariedade internacional, a própria ideia de revolução. (BUCK-MORSS, 2009, p. 20/21)

Nos filmes de Eisenstein, a imagem-conceito de massa é construída por meio da figura da multidão unida na realização de uma greve na fábrica ou de uma revolta no navio. O objetivo do cineasta é tornar visível, pelas lentes da câmera, a concepção abstrata da luta de classes como o motor da história. Assim, a massa emerge visualmente como a protagonista coletiva, tornando visível a ideia de povo tal como concebida pela concepção marxista: unido e organizado para promover a revolução da classe trabalhadora.

Essa visualidade cinematográfica do protagonista coletivo perpassa, como analisado anteriormente, os documentários do MST que registram seus congressos nacionais. Nos vídeos, a imagem foca as grandes, mas também as pequenas reuniões e confraternizações entre Sem Terra. Foca a multidão organizada, mas também focaliza idosos com boné do movimento e crianças segurando a bandeira do MST. Isso porque esses acontecimentos passaram a ser considerados historicamente relevantes e os indivíduos focalizados passaram a ser considerados sujeitos históricos. Essa visualidade também é encontrada em outros documentários sobre os Sem Terra, particularmente quando são focalizados dois momentos ou estratégias do Movimento que configuram sua práxis como a de um movimento de massa: a ocupação de terra e a realização das marchas.

### 3.3.1. A imagem da ocupação

No documentário *Raiz Forte*, após a sequência que representa a atuação da Frente de Massas, segue-se outra que focaliza a ocupação de terra. A sequência inicia com uma militante não identificada no vídeo percorrendo o acampamento do MST, convocando em voz alta a presença de todos para uma assembleia. Ela informa que os acampados devem comparecer à reunião imediatamente e que eles teriam poucos minutos para juntar seus pertences. “Não se preocupa porque vai vir um segundo turno de pessoas pra desmanchar esses barracos”, a militante comunica aos demais acampados. A sequência mostra então as pessoas guardando seus pertences, colocando painéis e colchonetes em sacolas. Em seguida, o vídeo focaliza os Sem Terra se dirigindo para a assembleia.

Do alto de um palanque improvisado, outro militante, tampouco identificado no vídeo, anuncia a todos Sem Terra reunidos na assembleia que chegou o dia de realizar a ocupação da terra:

Hoje, companheirada, chegou o dia, o dia tão esperado por nós, que é da ocupação da terra. A ocupação daquele pedaço de chão que cada brasileiro sonha. E é por isso que nós temos aqui hoje nossas ferramentas de trabalho, a nossa foice, a nossa enxada, nosso facão. E não temo aqui um fuzil. Com violência nós não chegamos a lugar nenhum. Mas é a nossa ferramenta de trabalho que vai levar nós ao nosso pedacinho de chão, pra nós poder plantar e colher o fruto que vai alimentar nossos filhos aí no dia a dia. (Sem Terra não identificado, *Raiz Forte*, 2000)



Figuras 60 e 61

Fotogramas de *Raiz Forte*.

Desde a fala da militante Sem Terra convocando todos imediatamente, imprime-se à sequência um decorrer apressado. A temporalidade da narrativa fílmica assume um tom de urgência, criando uma expectativa de que um momento de grande decisão ou um desfecho se aproxima. Então os Sem Terra, assim como o espectador, são informados pela fala do militante que se encontra no alto do palanque que naquele momento será realizada a ocupação da terra. Em seguida, a câmera foca a marcha dos Sem Terra, do acampamento em direção à fazenda que será ocupada (Figuras 60 e 61), destaca o rompimento do cadeado da porteira e a entrada dos Sem Terra na fazenda, quando os Sem Terra que se encontram na linha de frente da ocupação se ajoelham ao chão no momento em que atravessam o limite da cerca.



Figuras 62 e 63



Figuras 64 e 65

Fotogramas de *Raiz Forte*.

A narrativa fílmica, que desde a convocação da assembleia imprime à sequência um ensejo de emergência, vai progressivamente aumentando a sua dramaticidade. A trilha

sonora instrumental, marcada pelo som de percussão, aumenta progressivamente seu ritmo ao acompanhar a marcha dos Sem Terra pela estrada de chão. Esses elementos típicos de uma narrativa ficcional são empregados com o objetivo de transformar o momento do rompimento da cerca no clímax da narrativa fílmica (Figuras 62 e 63). O gesto dos Sem Terra que se encontravam na frente da marcha de se ajoelharem ao ultrapassar a porteira (Figuras 64 e 65) investe na cena um sentido de catarse coletiva, imbricando dimensões políticas e místicas ao momento.

O investimento das cineastas em significar o rompimento da cerca como o momento de ápice da narrativa relaciona-se com o conjunto de simbolismos e significações históricas que são atribuídos a essa ação. Martins (2008) analisa a dupla dimensão, política e mística, que perpassa o ato de romper a cerca e no que ela se constitui como uma metáfora da conquista:

(...) um conjunto de elementos simbólicos e históricos converge para uma forma de manifestação política que é plenamente ritual e acentuadamente religiosa. A força da travessia da cerca de arame farpado vem desse momento de exaltação mística, de proposição de uma legitimidade alternativa, que decorre da ruptura justamente simbolizada pela passagem do permitido ao proibido, da estrada pública à fazenda particular, como um ato de reintegração, de retomada do que fora injustamente tomado. O ato transgressivo é praticado densamente, como um sacramento, como partilha do pão potencialmente contido na terra conquistada, uma comunhão ritual. (MARTINS, 2008, p. 142)

As considerações de Martins (2008) vão ao encontro da fala do militante do alto do palanque, que encoraja os Sem Terra diante de iminência do ato da ocupação alegando que a ocupação, com as ferramentas de trabalho, “(...) vai levar nós ao nosso pedacinho de chão, pra nós poder plantar e colher o fruto que vai alimentar nossos filhos aí no dia a dia.” Esse simbolismo místico é ainda mais intensificado na imagem por meio do gesto de ajoelhar-se e levantar seus braços, erguendo as bandeiras e as enxadas.

A sequência fílmica, na construção da cena, justapõe a tomada de duas câmeras: uma de fora da cerca, como se a lente estivesse acompanhando os Sem Terra, e uma de dentro da cerca, evidenciando que a câmera já havia adentrado a fazenda e estava à espera da entrada dos Sem Terra para a realização da imagem almejada pelas cineastas. Martins interpretou o sentido do ato de romper a cerca ao analisar uma foto produzida por Sebastião Salgado em seu ensaio sobre o MST (Figura 66), intitulado *Terra* (1997). A foto em questão se assemelha

esteticamente bastante à imagem fílmica produzida de dentro da fazenda presente em *Raiz Forte*.



Figura 66

Fotografia de Sebastião Salgado. Título: *A luta pela terra: a marcha de uma coluna humana*. Em: **Terra**. São Paulo. Companhia das Letras, 1997. Disponível em: <<http://www.landless-voices.org/vieira/archive-05.phtml?rd=HUMANCOL089&ng=p&sc=3&th=55&se=0>> Acesso em: 02 dez. 2012.

O ponto de vista da câmera do lado de fora da cerca, acompanhando de bem perto o militante rompendo o cadeado, invoca uma perspectiva de cumplicidade entre cineasta e Sem Terra. Essa posição da câmera e a imagem por ela gerada, chamado de plano subjetivo, produzem uma impressão de *estar junto* com os Sem Terra nesse momento de sublevação. E, caso o público já tenha uma predisposição ideológica favorável ao Movimento, impele essa sensação de cumplicidade também no espectador. (O uso de estratégias fílmicas de comoção e como elas dependem de predisposições ideológicas do espectador, de acordo com as formulações de Bernardet, já foram apresentados neste trabalho ao analisar a sequência entre a Sem Terra Rose e o fazendeiro Annoni em *Terra para Rose*.) Porém, o ponto de vista da câmera do lado de dentro da fazenda se desdobra em outros significados, conforme apreendidos por Martins ao observar a fotografia de Salgado:

Na foto de Salgado não há circunstâncias nem testemunhas, a não ser ele próprio. Salgado é, portanto, a primeira incógnita dessa fotografia. Sobretudo porque o testemunhado ato da invasão já encontra o fotógrafo lá dentro. Ele invadira primeiro para poder construir a fotografia que imaginara, como imaginara o artista diante de sua tela em branco. Esse gesto eliminou de sua fotografia o acaso, o flagrante, e nele o repórter. (MARTINS, 2008, p. 137)

De acordo com Martins, o fotógrafo, ao atravessar a porteira antes dos Sem Terra, ou seja, ao atravessar antes da personagem coletiva o limite entre o proibido e o permitido para testemunhar a transgressão pelo lado de dentro da propriedade privada invadida, transfigurou completamente o acontecimento, transformando o fato num simulacro do fato. “O próprio momento transgressivo perdeu seu conteúdo e se transformou numa representação, na mera apresentação do que deixou de acontecer, embora acontecesse. Não mais como invasão, mas como imaginário da invasão.” (MARTINS, 2008, p. 142) Esse imaginário pré-estabelecido representa o rompimento da cerca por meio de uma áurea heróica, seguindo um imaginário já construído de narrativas e de imagens de conquista, o que dá a representação do rompimento da cerca uma “conotação de simulação do épico”, nas palavras de Martins (2008, p. 142).

O sujeito que manuseia a câmera adentra primeiramente a fazenda, rompendo com a perspectiva da câmera com plano subjetivo e com a perspectiva de cúmplice que o plano transmitia. Ao adentrar a fazenda, a câmera o faz para registrar a imagem que já estava em seu imaginário, de como o rompimento da cerca deveria ser registrada para realçar seu papel icônico. Assim, a narrativa fílmica gera o que Ramos (2005, p. 160) denomina como “imagem-intensa paradigmática”, isto é, a tomada do momento significado como decisivo e definidor por meio da produção de uma imagem com forte impacto visual e emotivo.

De acordo com o autor, a imagem-intensa é matéria-prima de embates em torno da significação de determinada experiência histórica, demandando que o espectador se posicione e restabeleça seus próprios valores. Assim, a produção da imagem da ocupação por meio de uma imagem-intensa paradigmática está em consonância com as considerações de Rocha sobre as particularidades e os efeitos desse tipo de imagem. De acordo com Stédile (apud BRANFORD & ROCHA, 2004), a ocupação, e, por conseguinte, a sua imagem, é produtora de embates sociais e impele imediatamente o posicionamento do espectador:

Para o MST, o ato de ocupar a terra – que eles chamam de cortar o arame – é a pedra de toque do movimento. É o batismo de fogo para o militante, uma parte essencial de sua identidade. (...) Participar de uma ocupação é um enorme passo para uma família rural pobre, reconhece o líder sem-terra João Pedro Stédile. “Diante de uma ocupação, todos têm uma posição, ou são a favor ou são contra”. (BRANFORD; ROCHA, 2004, p. 99)



Essa imagem-intensa é resultado do genuíno objetivo das cineastas em enquadrar os Sem Terra como um protagonista notável e admirável. Constrói-se assim uma imagem icônica, isto é, uma imagem que se propõe como sentido síntese do sujeito e do momento. A iconização da imagem do rompimento da cerca se presta para o deslumbre e a exaltação, retirando dela qualquer possibilidade de formulação de um conteúdo ou análise crítica a respeito do sujeito representado e da relação que o cineasta estabelece com esse sujeito.

Subjetividade, consciência, forma argumentativa e voz<sup>1</sup> continuam inquestionadas na teoria e na prática do documentário. Muitas vezes os cineastas simplesmente decidem entrevistar personagens com os quais concordam. Prevalece um fraco senso de ceticismo e pouca autoconsciência do cineasta como produtor de significado ou história, gerando um senso mais uniforme e menos dialético de história e um senso mais simples e mais idealizado do personagem. Os personagens ameaçam emergir como astros – chamadas de inspiradora e imaginária coerência, contraditória com sua aparente condição de pessoas comuns. (NICHOLS, 2005, pág. 62)

Na representação épica, a tática narrativa reduz o sujeito a uma série de tipos imaginários, que correspondem a personagens usuais da trama heróica. “Ambientes carregados de significados iconográficos transformam ainda mais as testemunhas em estereótipos.” (NICHOLS, 2005, p. 62)

Após a cena do rompimento da cerca, a narrativa fílmica desacelera, passando a mostrar a construção do acampamento dentro da fazenda com uma atmosfera de relativa tranquilidade, com a chegada das carretas com lonas e colchões e os Sem Terra carregando estacas para construir os barracos. A narrativa passa a intercalar essas cenas com *closes* de pessoas concedendo depoimentos de satisfação e de grande esperança, como a fala da Sem Terra identificada como Maria: “Até que enfim, né? Tanto tempo de espera. Se esse acampamento falhar, Deus lá em cima não vão deixar, né?” Assim, o clima de tensão que imperava na cena do rompimento da cerca é dissipado, tornando ainda mais a cena do rompimento da cerca o clímax da narrativa, e tornando as cenas da construção do novo acampamento o desfecho da trama, mesmo entendendo como um desfecho provisório.

---

<sup>1</sup> Nesse texto, Nichols utiliza o termo voz como a voz do documentário, isto é, o ponto de vista e os posicionamentos e a argumentação que o cineasta confere ao seu filme.

### 3.3.2. O MST em movimento: a imagem das marchas

Os documentários *4º Congresso Nacional do MST* e *Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST*, analisados no segundo capítulo, apresentam distinções importantes, apesar de ambos focarem a realização de congressos do MST. O *4º Congresso* propunha-se basicamente ser um registro audiovisual de um congresso, já o *Lutar Sempre!* se assume como um discurso político, manejando as imagens do evento como pretexto para se discutir questões sociais importantes para o Movimento, combinando tais imagens com imagens de arquivo e uma série de efeitos gráficos.

São vários os efeitos gráficos empregados em *Lutar Sempre!*, como o uso de legendas que não apenas fornecem informações sobre o Congresso, mas que introduzem dados sobre a realidade no campo brasileiro. Por exemplo: “O agronegócio recebe R\$ 58 bilhões de verbas públicas por ano, 6 vezes mais do que a agricultura camponesa, e gera apenas 2,5% de empregos no campo.” Essa legenda específica foi sobreposta a imagens de lavouras de soja e florestas de eucalipto, em referência direta ao agronegócio. As imagens mostravam produções agrícolas praticamente automatizadas pelo uso de tecnologias, reforçando o enfoque da denúncia apresentada pela legenda acerca da pouca empregabilidade gerada pelo agronegócio. Assim, o documentário não objetiva ser um registro de congresso, mas usar o registro do evento como mote para discutir questões sociais e políticas sensíveis ao MST, em defesa do Movimento.

Como visto, o final apoteótico presente em *4º Congresso Nacional* é a representação da marcha. *Lutar sempre!* também registra a marcha realizada no penúltimo dia do Congresso, mas insere essa representação ao longo da narrativa fílmica, focalizando a marcha de diversas maneiras por meio de diferentes planos e perspectivas: A narrativa fílmica utiliza um plano com lente alta, com grande inclinação de cima (Figura 67), evidenciando a densidade da marcha: a intensidade da cor vermelha, dos uniformes e das bandeiras, se alastrando pelas ruas. Esse plano também permite observar o arranjo em fileiras da marcha, propiciando uma sensação de ordenamento. Outro plano utilizado é o da imagem aérea, provavelmente tomada de um helicóptero, que produz uma visão panorâmica, destacando a extensão da marcha (Figura 68): um grande lastro vermelho que ocupa as avenidas da capital federal. Ambos os planos já haviam sido utilizados na narrativa fílmica de *4º Congresso*.

Contudo, *Lutar Sempre!* inova a representação da marcha incorporando planos mais próximos. Na narrativa fílmica, há a ocularização de dentro da marcha, como se o espectador estivesse caminhando com os militantes. Nesse plano, chamado de plano subjetivo, a câmera converte-se numa personagem em cena, assumindo o olhar do ator e fazendo o espectador ver o que o personagem olha (Figuras 69 e 70). Esse plano é o mais apropriado com o objetivo de construir uma ligação pática entre o espectador e a imagem, pois o espectador se sente dentro da cena, participando como um integrante da ação ou, pelo menos, um cúmplice da ação, como analisado na imagem de fora da cerca que focava o rompimento do cadeado.



Figuras 67 e 68



Figuras 69 e 70

Fotogramas de *Lutar sempre!*

Esse modo de representação, que utiliza diferentes planos e ângulos da câmera, propiciando diferentes impressões e sensações no espectador, diferindo bastante do modo pelo

qual a marcha foi representada em *4º Congresso*. Em *4º Congresso*, a marcha é ocularizada apenas no plano panorâmico, significando-a marcha pela sua magnitude e enquadrando-a como um fenômeno social. (Figuras 23 e 24). Em *Lutar Sempre!*, além de ser representada como um fenômeno social, com o uso de ângulos muito altos e planos panorâmicos, semelhantes aos utilizados na sequência de *4º Congresso*, a marcha também é focalizada de modo intimista, buscando representar sua dimensão pessoal e subjetiva, destacando expressões individuais e usando enquadramentos como se o espectador estivesse dentro da marcha.

Além de empregar diversos planos e ângulos que resultam em diferentes perspectivas de focar a marcha, *Lutar sempre!* intercala as tomadas da marcha com imagens de arquivo de passeatas e manifestação sociais ao redor do mundo (Figuras 35, 36 e 37). Assim, como visto no capítulo anterior, insere-se na narrativa fílmica um paralelo entre o MST e movimentos sociais de outros países, dando visibilidade à internacionalização objetivada com a criação e a atuação da Via Campesina.

Lembro-me de participar do I Encontro Nacional de Universitários (ENU), realizado na Unicamp (SP) em 2001, promovido por diversas entidades estudantis em parceria com o MST. Esse evento reuniu cerca de dois mil universitários de todo Brasil, com a realização de palestras, grupos de estudo e confraternizações, para que pudessem conhecer e vivenciar melhor o Movimento. No final do encontro, estava programada uma manifestação pelas ruas de Campinas, contudo, o MST planejava que essa manifestação ocorresse em formato de marcha, com os estudantes dispostos em fileiras, numa correspondência com a estética de deslocamentos do MST. Essa orientação causou grande dissenso entre os universitários, que consideravam a marcha não como uma forma de organização válida, mas como uma forma de opressão e coesão, típica dos ordenamentos militares. Devido ao forte dissenso entre MST e estudantes universitários, a manifestação não foi realizada.

Esse episódio ressalta o quanto a institucionalização das marchas no MST ocorreu por meio de um eficiente processo disciplinar entre os Sem Terra, que o diferenciam de outros grupos sociais. Chaves (2005, p. 47) destaca a unidade e a disciplina como dois princípios do MST que mais se evidenciam na realização de marchas. Todavia, segundo a autora, a disciplina tem um caráter instrumental, ou seja, não é objetivada por si, mas na medida em que fortalece a unidade entre os Sem Terra, este sim o objetivo primado pelo MST na concepção da autora.

Apesar de a realização de marchas ser comumente vista como uma técnica típica do modelo disciplinar de organização militar, como no episódio com os estudantes universitários, Chaves ressalta que a marcha dos Sem Terra não é, de forma alguma, uma reprodução das marchas militares. Ao investigar a *Marcha Nacional por Reforma Agrária, Emprego e Justiça*, organizada pelo MST e realizada entre fevereiro e abril de 1997, Chaves aponta alguns elementos específicos que diferenciam a marcha dos Sem Terra das demais marchas.

As marchas dos sem terra, apesar do aspecto disciplinado demonstrado por sua ordenação em fileiras, efetivamente se distanciam do caráter solene das marchas militares, caracterizadas pelo movimento uniforme e preciso dos soldados, cadenciado segundo ritmo constante por instrumentos de percussão. Em contraste com isso, nas marchas do MST a ordem das fileiras é mantida com movimentos naturais de corpo, o compasso marcado principalmente pelos marchantes que estão à dianteira. Embora a interação entre os que caminham seja mitigada pela disposição em fileiras – separadas, ainda, por cerca de dois metros de distância – a compenetração no ato de marchar é realizada sem prejuízo da valorização de uma comunicação com o público, através de olhares, gestos e palavras. (CHAVES, 2000, p. 42)

Na análise de Chaves, pode ser compreendido determinado equilíbrio entre a manifestação individual e a manifestação coletiva que caracteriza a marcha dos Sem Terra e a diferencia de outras marchas. Ela não é tão rígida quanto a marcha militar, na medida em que os indivíduos podem realizar expressões individualizadas, seja um olhar, um gesto ou uma palavra de interação entre os companheiros Sem Terra e entre os Sem Terra e o público que observa a marcha. Contudo, é evidente também o elemento disciplinador, o ordenamento em fileiras que estabelece limite às expressões individualizadas.

Ainda pautando-se nas considerações de Chaves (2005), pode-se afirmar que a marcha foi fabricada dentro do MST por meio de diversos investimentos simbólicos e operacionais, como a constituição de um conjunto de normas de conduta. Os integrantes da marcha tiveram que seguir o chamado “Regimento da Marcha”, que ditava diversas regras, como a proibição do uso de bebidas alcoólicas e o uso obrigatório do uniforme (camiseta e boné) durante o percurso. Ao contrário da proposição inicial, que visava colher sugestões para a sua elaboração, o regimento não foi objeto da deliberação de todos os marchantes, tendo sido apenas submetido à aprovação dos coordenadores de grupo. O processo de imposição do regimento acarretou a instituição da função de vigilância. Nas marchas, um conjunto de militantes ficava responsável pela segurança das marchas, a fiscalização da ordem na

caminhada, cuidando para que não se fizessem grupos que prejudicassem a sua formação em fileiras, para que os retardatários acelerassem o passo evitando cisão e para que nenhuma pessoa abandonasse a marcha ou entrasse nos acampamentos sem a devida permissão.

Diferente das marchas promovidas em encontros e congressos, realizadas num período do dia e contando com a participação de militantes previamente reunidos e acomodados na infraestrutura do evento, a realização das marchas nacionais, com duração de vários dias, demanda extensa estrutura móvel, o que, por sua vez, requer grande investimento financeiro e logístico. De acordo com Chaves, os marchantes enfrentavam diversas dificuldades no cotidiano de sua caminhada, devido a questões estruturais referentes à precariedade da infraestrutura disponível, tais como atrasos no horário das refeições e falta de água potável, que se traduziam em “insatisfação mais ou menos generalizada.” (CHAVES, 2005, p. 209) Porém, a direção do Movimento classificava essa insatisfação como reclamações. Os indivíduos que manifestavam queixas e que não se adequavam às normas do regimento eram classificados como indisciplinados, eram repreendidos ou, em casos mais graves, julgados pela coordenação e expulsos da marcha.

Contudo, a realização da Marcha não ocorreu apenas com a implantação de elementos disciplinares. A rotina das Marchas Nacionais era marcada por vasta gama de produções simbólicas e lúdicas, como a realização de místicas e de cultos ecumênicos, além de confraternizações e festividades entre os Sem Terra. Essas produções simbólicas e emotivas revigoravam os ânimos, conferindo mais vontade aos marchantes para superar a dureza das precárias condições. O dia-a-dia das marchas também continha momentos de reflexão, discussão e deliberação, com a participação dos militantes em assembleias e equipes de atividades, envolvendo-os ativamente na organicidade da marcha.

Por fim, a marcha do MST pode ser caracterizada por sua visualidade específica, marcada pela grande capacidade performática desse tipo de manifestação pública. “É impressionante o impacto visual das marchas dos Sem Terra. (...) As marchas dos Sem Terra formam um quadro memorável. Como outras de suas ações políticas, tem um aspecto de espetáculo.” (CHAVES, 2005, p. 110) Disso decorre a produção de grande cobertura da mídia em relação à realização da marcha. O questionamento a essa cobertura foi incorporado à montagem de *Lutar Sempre!*.

*Lutar Sempre!* inicia a sequência da marcha com uma cena em que uma mulher não identificada pelo documentário fala: “Se eu apoio a reforma agrária? Meu querido, eu sou jornalista, eu tenho que ser isenta nas minhas opiniões.” Em seguida a mulher ri e a sua risada

é ridicularizada pelo documentário, reproduzindo-a, através de recursos de edição do vídeo, num som estridente repetidas vezes. Como dito, *Lutar Sempre!* utiliza diversos recursos gráficos e estilísticos, empregados de acordo com a elaboração do discurso fílmico almejado. Nesse sentido, a montagem estilizada, sobrepondo diversos efeitos de computação gráfica, é apropriada como ferramenta através da qual o sujeito que enuncia pode enfatizar sua opinião e seu posicionamento (RAMOS, 2005, p. 191).

Em seguida, a narrativa insere a vinheta do telejornal local e mostra trechos de reportagem, com a logomarca da Rede Globo inserida no canto direito inferior na imagem. No trecho destacado da reportagem, o âncora televisivo informa sobre a marcha: “À tarde o trânsito parou na W2 Sul e Norte, no Eixo Monumental também. A passeata é um protesto contra a lentidão da reforma agrária, mas lento mesmo ficou o trânsito.”

Logo em seguida à reprodução da reportagem, a cena é cortada e é inserida a fala da Sem Terra identificada pelo documentário como Cleide, do MST do Distrito Federal: “Que todos de Brasília venham ver que o Sem Terra produz. Porque a mídia, da nossa marcha hoje, só mostrou sabe o que? Os motoristas apressadinhos reclamando que a marcha tava atrapalhando. Não mostra o nosso lado, a nossa real.” (Cleide, MST, DF e entorno) Desse modo, a fala de Cleide serve ao documentário para se contrapor à locução do jornalista, contestando, praticamente em nome do MST, a cobertura midiática sobre a marcha.

O vídeo, pela primeira vez entre os documentários produzidos pelo MST, incorpora a crítica feita contra Movimento como elemento problematizado na narrativa fílmica. Em *Lutar Sempre!*, buscou-se questionar o modo como as marchas são divulgadas e representadas pela grande mídia, sempre com um olhar negativo que concede visibilidade somente às falas de insatisfação com os transtornos causados pela manifestação de massa. Assim, o documentário incorpora, de forma pontual em sua narrativa, a estratégia metalinguística típica do documentário reflexivo, tal como formulado por Nichols (2005, p. 162), ao utilizar imagens de arquivo, no caso, uma reportagem veiculada pela afiliada da Rede Globo no Distrito Federal, para justamente questionar a legitimidade da representação construída por essas imagens.

O discurso da grande mídia, identificada pela logomarca da Rede Globo sobreposta às imagens da reportagem, é incorporado no documentário com o objetivo de ser logo refutado. Não é representado como uma crítica legítima nem fundamentada. Desse modo, mesmo reconhecendo a existência de discursos diversificados, nos quais emergem

oposições e ofensas ao MST, ocorre uma apuração do real pelo documentário, por meio da seleção de críticas frívolas e na rápida desqualificação dessas vozes.

A representação das marchas numa perspectiva que incorpora possibilidades de críticas à marcha sem buscar necessariamente refutá-las ou desqualificá-las, ocorre no documentário *O MST e a maior marcha do Brasil* (2007), dirigido por Gibby Zobel. O jornalista inglês Zobel trabalhou para vários jornais e revistas da Inglaterra, como *The Big Issue* e *The Guardian*, e veio ao Brasil para cobrir a eleição presidencial de 2002. No país, dirigiu o documentário *The shoeshine president* (2003), ou *O presidente engraxate*, na tradução direta, co-dirigido por Jessie Sklair e Dylan Howitt, sobre a vitória do presidente Lula e a comoção social em torno de sua posse. Atualmente, trabalha como correspondente no Brasil para a Rede Al Jazeera<sup>2</sup>.

O jornalista/cineasta insere na narrativa fílmica de *O MST e a maior marcha do Brasil* uma tomada relativamente longa na qual expõe o depoimento de um proprietário rural que se sentiu prejudicado e ameaçado por um grupo de Sem Terra que integrava a marcha:

O meu nome é Chico Lobo. Eu sou proprietário de uma fazenda aqui nas arremediações do loteamento de Abadiânia e realmente tive um acidente lamentável hoje quando me deparei de manhã com a invasão do pessoal dos Sem Terra sem nem procurar a gente, não falou nada com a gente. Quebraram o cadeado da porteira, entraram pra dentro, cortaram arame, e instalaram o acampamento lá dentro da propriedade. Esse tipo de movimento eu sou contra porque eu acho que a privacidade de cada uma ela tem que ser preservada e a nossa privacidade não foi preservada em minuto nenhum. E quando eu fui, me deparei com o grupo, e fui tentar saber o que estava havendo, fui ameaçado pelo próprio pessoal.

- O que eles disseram pra você?

- Dizendo que teria que calar porque senão seria pior pra mim. Todo mundo com medo, o medo se instala nas cidades por onde eles estão passando.

- E foi susto pra você hoje?

- Assustei muito porque realmente você assusta. É aquilo que eu disse. Você vai dar um passeio e deixa sua casa fechada, quando você volta tem dez morando dentro dela. Na teoria, no papel, é muito bonito. Eu acho que o MST hoje no papel ele é muito bonito, na prática em si, eles acabam praticando nada daquilo que eles estão reivindicando porque soltam um monte de gente aí que não são do meio rural. As pessoas tem medo, as pessoas tão apavoradas com o MST. Tem muita gente que está nesse movimento que ta sendo usada, são pessoas simples que estão fazendo uma caminhada, na cabeça deles, eles tem os melhores objetivos. Mas as pessoas eu creio, muitos não estão fazendo a caminhada, estão coordenando essa caminhada, os objetivos deles são outros. (Diálogo entre o proprietário rural Chico Lobo e o cineasta Gibby Zobel, *MST e a maior marcha do Brasil*, 2007)

<sup>2</sup> Informações retiradas da entrevista que o jornalista Gobby Zobel concedeu ao *Jornal da Gente*, edição 87, novembro/ 2004. Disponível em: <[http://www.tudoeste.com.br/?DS=ttl\\_gibby-o-reporter-da-al-jazeera%7CPub\\_2%7Csmfr\\_3%7CCodArt\\_7602](http://www.tudoeste.com.br/?DS=ttl_gibby-o-reporter-da-al-jazeera%7CPub_2%7Csmfr_3%7CCodArt_7602)> Acesso em: 30 nov. 2012.



Novamente, um documentário que apresenta a crítica ao Movimento, como ocorreu no *Lutar Sempre!*. Contudo, enquanto *Lutar Sempre!* selecionou uma crítica facilmente considerada superficial, de pessoas reclamando do trânsito, este documentário mostra uma crítica articulada e a trata como uma expressão válida. Zobel filma o depoimento de um proprietário rural denunciando que um grupo de Sem Terra invadiu sua fazenda, localizada próxima a uma cidade por onde a marcha passou. O proprietário se identifica como Chico Lobo e descreve as ações que o grupo teria praticado em sua fazenda, danificando porteira e arames e instalando o acampamento à sua revelia. Ele também expressa o sentimento de medo e de revolta. Por fim, julga a legitimidade do MST, alegando haver uma distinção entre o que o Movimento prega teoricamente e que o é o Movimento na prática. Chico Lobo alega que o MST manipula pessoas simples, visão esta, como já analisada, bastante propagada por grandes corporações de comunicação de massa.

O modo pelo qual Chico Lobo foi ocularizado neste documentário não é semelhante ao modo que Seu Annoni foi enquadrado em *Terra para Rose*. Não é exagero afirmar que Seu Annoni foi representado como um homem abobalhado, canalizando a simpatia do espectador para a figura da Sem Terra Rose. Já Chico Lobo é representado por Zobel como um cidadão comum, em seu direito de fala, e que consegue articular sua própria experiência e seu ponto de vista.

Após o depoimento do fazendeiro, Zobel insere cenas dos Sem Terra cantando o hino do MST. Ao contrário do vídeo do próprio MST, em que a fala de uma militante, Cleide, é colocada na sequência criticando a cobertura da mídia, construindo uma espécie de resposta do Movimento à mídia, o documentário de Zobel não encadeia nenhuma fala na sequência que poderia ser, pela montagem, significada explicitamente como uma resposta do Movimento a esse tipo de crítica. O cineasta não se preocupa com isso, pois sua intenção é apenas inserir uma questão, e não necessariamente respondê-la, representando uma realidade múltipla, não maniqueísta e repleta de arestas. Zobel faz uma narrativa que, por mais que enfatize a legitimidade do MST, não lhe concede o monopólio da verdade e do mérito.

Assim, depreendem-se dois modos de representação do fenômeno da marcha do MST e, por conseguinte, da representação do sujeito Sem Terra. Os documentários do MST, por se constituírem como uma auto-representação, operam uma seleção mais afunilada do que é inserido e como é inserido na narrativa fílmica. O objetivo de *4º Congresso* e de *Lutar Sempre!* não é expor as dificuldades, os contratempos nem as contradições do Movimento. A

imagem que o MST constrói de si por meio dos vídeos é a de um sujeito político organizado, coeso e coerente com o que ele próprio preconiza. Contudo, o processo de apuramento que o MST realiza em sua narrativa fílmica não deve ser entendido como uma mera ausência de autocrítica ou de falta de reflexão sobre si, mas sim compreendido num contexto de luta social, em que a apropriação da auto-representação se constitui uma estratégia de defesa e de legitimação.

A apropriação da auto-representação de movimentos populares por meio da elaboração de material audiovisual também é trabalhada por Zanetti (2008), ao pesquisar a produção de vídeos por moradores das comunidades periféricas da cidade do Rio de Janeiro, como os vídeos produzidos pelo projeto *Nós do Morro*, que atua na comunidade do Morro do Vidigal. A realização de oficinas de produção audiovisual no morro, como também ocorreu entre os Sem Terra, possibilitou a capacitação dos moradores da comunidade em produzir vídeos ficcionais e documentários sobre si próprios.

Em seu trabalho de pesquisa, Zanetti pondera que, na sociedade contemporânea, a instância midiática atua com bastante poder nas esferas sociais, gerindo a produção, o consumo e a apropriação coletiva de representações. Nesse contexto, a visibilidade pública através da mídia tem sido cada vez mais almejada por determinados setores da sociedade civil. (ZANETTI, 2008, p. 7) Contudo, Zanetti também ressalta que essa esfera da visibilidade pública, em grande parte, é controlada pelas indústrias da informação, do entretenimento e da cultura. Diante desse acesso restrito, cada vez mais são instituídos espaços alternativos de produção e difusão de informações pela articulação de determinados segmentos da sociedade civil. Segundo a autora, essa produção audiovisual deve ser compreendida como uma forma de participação política, na medida em que essa visibilidade na esfera pública efetiva o debate público e as mobilizações sociais.

Assim, Zanetti compreende a auto-representação dos moradores da periferia, isto é, a possibilidade de indivíduos e coletivos da periferia de exercer maior controle sobre suas próprias representações, como a conquista de um direito pelo qual podem refutar aquelas consideradas “erradas” ou não satisfatórias, como os estereótipos e as distorções a eles atribuídos por demais grupos ou segmentos sociais. (ZANETTI, 2008, p. 8)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Questões semelhantes, salvaguardadas as especificidades das sociedades e das culturas indígenas, são levantadas em trabalhos acadêmicos que analisam o chamado cinema indígena, isto é, a produção audiovisual realizada pelas comunidades indígenas. Exemplos desses trabalhos são as dissertações de mestrado *Cinema de Índio: Aspectos da Produção Audiovisual KuiKuro*, de Leandro Bezerra Cunha (UFG, 2010) e *Identidade*

A luta por auto-representação vem acompanhada por uma busca de visibilidade pública, o que implica no uso de estratégias de “contraposição argumentativa” a fim de defender interesses coletivos. Nesse sentido, também pode ser compreendida como parte de uma luta por reconhecimento social. (ZANETTI, 2008, p. 8)

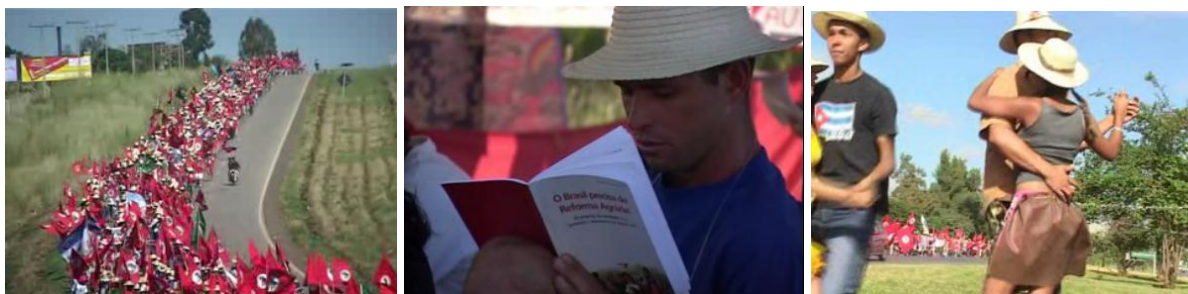
De modo análogo, o apuramento realizado na construção da narrativa de auto-representação identificado nos vídeos do MST busca a legitimação do Movimento. Num contexto de conflito social, em que o Movimento é constantemente criticado, criminalizado e até demonizado pelos grandes meios de comunicação em favor da legitimação do agronegócio e do favorecimento das entidades ruralistas, meios estes que não concedem ao MST espaço para defesa nem esclarecimentos, a produção de documentários pelo próprio Movimento em defesa de si deve ser compreendida como uma estratégia legítima de luta.

O cineasta Zobel, em outra perspectiva de construção de representação possibilitada pelo seu lugar social exterior ao Movimento, agencia sua narrativa fílmica na representação de uma realidade múltipla, incorporando uma tendência do documentário contemporâneo de focalizar em suas lentes a existência de uma polifonia de vozes.

Essa tendência contemporânea é típica do documentário reflexivo, que problematiza justamente as disparidades na construção de significações. Exemplos desse tipo de documentário são *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, e *Ônibus 174* (2002), de José Padilha. Em *Notícias*, Salles, ao abordar a violência na favela Santa Marta, focaliza vozes heterogêneas, como a de traficantes, a de moradores, a de policiais e a de agentes públicos, agenciando na narrativa esses diferentes pontos de vista. De forma semelhante, em *Ônibus 174*, Padilha, ao abordar a vida e a morte de Sandro do Nascimento, que sequestrou um ônibus no Rio de Janeiro em 2000, crime este que teve grande cobertura midiática em tempo real, focaliza vozes também heterogêneas, como a de seus familiares, a dos policiais envolvidos no desfecho do sequestro, com a morte do sequestrador e de uma refém, a de sociólogos, a da assistente social que conheceu Nascimento ainda criança e a da mídia que conferiu a esse sequestro grande repercussão nacional. Todas essas vozes se entrecruzam e divergem na construção de sentido para a pessoa e a vida de Nascimento.

Contudo, Zobel utiliza esse recurso, já consagrado em diversos documentários contemporâneos, de forma pontual em seu filme, somente com a inserção do depoimento de Chico Lobo. Dessa forma, seu trabalho não deixa de ser um documentário antropológico ou observativo, focalizando as práticas, os discursos e os rituais que compõem a marcha, reforçando a maneira já ratificada pela qual os Sem Terra são representados no documentário brasileiro.

No documentário, Zobel reproduz imagens usualmente feitas no registro das marchas, como imagens de câmera alta enquadrando a extensão da marcha (Figura 71) e imagem de dentro da marcha, como se o espectador estivesse caminhando junto com os militantes. O cineasta representa a organização da marcha, como imagens que focam a preparação das tendas que abrigam os Sem Terra nos momentos de parada e que focam a distribuição ordenada da alimentação. Focaliza os momentos de estudo e de debates (Figura 72) assim como os momentos de lazer, com músicas e danças (Figura 73), e os de descanso. Também produz entrevistas com Sem Terra falando sobre o significado da marcha, como é comum no uso da entrevista pelos documentários antropológicos.



Figuras 71, 72 e 73.

Fotogramas de *MST e a maior marcha do Brasil*.

Zobel institui como um dos fios condutores de seu filme a focalização da vida de três militantes do MST que participaram da marcha. Assim, o vídeo alterna imagens desses militantes caminhando na marcha com imagens dessas pessoas em seus respectivos acampamentos rurais. O vídeo não chega a fornecer a identidade desses militantes, como nome ou informações sobre suas vidas antes de ingressarem no Movimento. A focalização da especificidade da vida de cada um desses militantes tem um limite bem definido que serve ao propósito com o qual o documentário os focaliza:ocularizar os acampamentos rurais e suas condições de vida. (Figura 74).

Assim, enquanto a imagem que emerge da marcha nos documentários do MST é a de uma marcha que ocupa as cidades, o documentário do cineasta, mesmo acompanhando o percurso da marcha pelas rodovias e sua chegada à Brasília, inserem por meio de uma estratégia no roteiro que justifica essa focalização, na narrativa fílmica, de imagens dos acampamentos rurais, com suas barracas de palha, seu chão batido, etc. No vídeo, a falta de saneamento básico é enfatizada em longas tomadas que mostram mulheres Sem Terra cozinhando e lavando louça em baldes de água. (Figura 75).



Figuras 74 e 75

Fotogramas de *MST e a maior marcha do Brasil*.

A incorporação dessas imagens em um documentário que inicialmente documenta a realização de uma marcha evidencia que, no ponto de vista do documentarista, essas imagens são indispensáveis para o espectador compreender os Sem Terra. Tais imagens são sim relevantes para se vislumbrar e entender as múltiplas dimensões do MST e da experiência dos Sem Terra. Mas a presença de tais imagens somente nos documentários sobre o MST e a sua ausência nos documentários do MST evidencia que tais representações se constituem principalmente como os Sem Terra são enquadrados e explicados pelo olhar de outros agentes sociais, e não o deles próprios.

Em seus documentários, na construção de uma visualidade de si, o MST arranca os Sem Terra do campo e dos acampamentos rurais e o representam ocupando as cidades, em seus congressos, imagem instituída pelo Movimento como ícone de sua capacidade de mobilização e organização. Nessa representação, emergem como um sujeito político, que se

define para além da reivindicação de reforma agrária e distribuição de terra, mas pela instauração de novas relações sociais e pela luta por outro modelo de sociedade.

Enquanto isso, os cineastas, por meio de seus olhares etnográficos, em seus documentários sobre os Sem Terra, os religam a terra e ao rural, enquadrando-o num espaço geográfico que também designa o espaço social para o sujeito. Com isso, eles montam a visualidade que julgam fundamental para que o espectador urbano entenda esse outro de classe, remetendo esse outro a um contexto de carência que explicaria a luta e produzindo um discurso de exposição e de denúncia das querelas sociais. Assim, nessa visualidade produzida pelos cineastas emergem elementos significativos das experiências dos Sem Terra, mas dela essencialmente revela-se muito mais a função social que os próprios documentaristas atribuem a si e a seus filmes e vídeos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta derradeira parte do texto, atenho-me a algumas questões que perpassaram a pesquisa, especialmente em relação às minhas escolhas durante a escrita, às fontes e aos conceitos. Por fim, também proponho-me a relacionar a problematização desenvolvida com o conceito de cidadania, questão que considero pertinente ao se tratar tanto de um movimento social como o MST quanto da produção de documentários sobre os Sem Terra.

Na presente pesquisa, analisei a construção dos Sem Terra e do MST como sujeitos históricos nos filmes e nos vídeos documentários brasileiros, desde o pioneiro *Terra para Rose* (1987) até os recentes *MST e a maior marcha do Brasil* (2007) e *A luz de um vagalume: Assentamento Milton Santos* (2008). Com isso, busquei compreender a grande influência que as enunciações audiovisuais, possibilitadas por suas tecnologias e técnicas de produção e contextualizadas em suas respectivas instâncias de enunciação desempenham na produção de subjetividades no mundo contemporâneo.

É necessária a constante indagação em torno do lugar e da função do vídeo e do cinema, seja ficcional ou documental, como uma das formas de inscrição mais eficiente na legitimação de sujeitos históricos e de relações sociais na atualidade. (COMOLLI, 2008, p. 49) A construção de imagens e de visibilidades se constitui como importante elemento do agenciamento da verdade nas sociedades contemporâneas e a produção de documentários possui especial função por se propor justamente a agenciar os saberes e os conhecimentos por meio de narrativas audiovisuais.

Utilizando os documentários como fontes, analisei o conjunto de práticas focalizado pelas lentes por meio do qual os Sem Terra se constituíram sujeito histórico: a realização das Romarias da Terra e, posteriormente, das marchas, as ocupações de terra e a atuação das chamadas Frente de Massas, a realização dos congressos nacionais, etc. Também analisei as ressignificações com as quais o Movimento atribui sentido para si e para suas experiências: a significação da terra, o agenciamento da história, a concepção de povo, entre outras construções de sentido. Julgo este aspecto fundamental nos atuais processos de subjetivação, tal como destacado por Melucci a cerca dos movimentos sociais nas sociedades

contemporâneas: (...) “os conflitos sociais mobilizam atores que lutam para se apropriar da possibilidade de dar sentido ao seu agir; atores que buscam tornar-se sujeitos da própria ação e de produzir significados autônomos.” (MELUCCI, 2001, p. 9)

Examinando os contextos de produção dos documentários, os mecanismos de elaboração das narrativas áudio-visuais e seus modos de representação, analisei como foi construída uma visibilidade que institui os Sem Terra e o MST como sujeitos históricos. A construção de uma visualidade de si por meio da produção de seus próprios documentários foi possibilitada por um processo de capacitação e de apropriação das técnicas e dos meios necessários para a produção audiovisual operado no interior do Setor de Comunicação do Movimento. O MST foca os Sem Terra em seus congressos nacionais, nos quais pode fazer emergir a imagem ícone do povo organizado que conduz as transformações sociais necessárias para a instauração da nova sociedade almejada pelo Movimento. Paralelamente, os cineastas que tomam os Sem Terra e o MST como objetos de seus documentários atribuem a eles o protagonismo de suas histórias, construindo assim a visualidade que instituem os Sem Terra sujeito histórico e ator social legítimo. Ao mesmo tempo, remetem-nos a um contexto de exclusão e de expropriação, produzindo assim um discurso de denúncia das querelas sociais que legitima o papel social que o próprio cineasta atribui a si.

Outro elemento que perpassou a minha pesquisa foi a relação entre as narrativas audiovisuais e as concepções de história e de conhecimento. Em concordância com a observação de Lagny (2009), destaquei possibilidades de analogias entre as imagens fílmicas e a concepção do que é história e de quem é seu sujeito presente em outras instâncias sociais:

A contextualização se entrelaça à ideia de que o filme é sobre determinado pelas condições políticas e econômicas da produção e da recepção. Mas é evidente que devem ser trazidas a tona tradições do campo cinematográfico, tal como existem tradições literárias e pictóricas. O cinema, por mais específico e autônomo que pretenda suas instituições e seu funcionamento, não se desenvolve isoladamente no domínio cultural, retoma frequentemente temas e formas vindas de outras instâncias sócio-históricas. (LAGNY, 2009, p. 123)

Assim, destaquei as tradições e tendências no campo cinematográfico, em especial no da produção de documentários, enfatizando as transformações e rupturas e suas contextualizações no interior de processos históricos. Mas também busquei relacionar os discursos fílmicos com as concepções das ciências humanas e sociais, estabelecendo diálogos e relações transversais. A produção de imagens que registram anônimos e a massa por eles



formada, presente nos documentários modernos e contemporâneos, relaciona-se com a concepção de história, que, no século XX, se contrapôs à história positivista da nação, de seus feitos e de seus líderes, dialogando com outros paradigmas historiográficos e com a antropologia e a sociologia. Nos documentários sobre os Sem Terra e o MST, a imagem focaliza o cotidiano dos Sem Terra e confere protagonismo ao seu movimento porque esse grupo social passou a ser instituído como sujeito histórico e suas ações passaram a ser consideradas historicamente relevantes.

Em relação ao título de minha tese, escolhi o termo “o MST em cena” para remeter a concepção de teatralidade, isto é, ao aspecto da encenação, a *mise en scène* do documentário. O conceito de encenação possui ampla bibliografia no cinema de ficção, mas seu uso ainda é insipiente como questão central na teoria do documentário. (RAMOS, s/d. p. 1) Com essa alusão, destaco o caráter subjetivo dos documentários, decorrente tanto do papel desempenhado pelo cineasta quanto pelo personagem.

Desde o estabelecimento do ato cinematográfico, ocorre um processo de individualização e de subjetivação do sujeito filmado de modo que ele, ao posar e se posicionar diante das lentes, se tornando personagem do filme, se presta ao olhar do outro. (COMOLLI, 2008, p. 81) Conforme destacado por Comolli, a cinematografia suscita e exige do sujeito filmado uma tomada de postura diante do olhar do outro no momento em que a registra. O sujeito filmado tem consciência disso e assim o procede, identificando o olhar da câmera, sabendo que ser filmado significa expor-se ao outro. Assim, a câmera é visível para quem ela filma e orienta a postura do filmado. É nesse sentido que emprego a expressão “O MST em cena” (ou “encena”), considerando a sua postura diante da lente para o olhar do outro.

Na realização da pesquisa, por várias vezes foi imprescindível refletir sobre a seleção das fontes. Diversas pesquisas e problematizações demandam que o historiador trabalhe com uma gama diversa de documentos a fim de analisar um panorama maior de determinado processo ou experiência histórica. Contudo, ciente de que toda escolha acarreta inclusões e exclusões, selecionei exclusivamente documentários com o objetivo de analisar com afinco as particularidades dessa fonte histórica.

Por isso também optei por não entrevistar pessoas que foram representadas nos documentários nem os diretores e diretoras dos filmes. Assim, as minhas análises decorrem do contato com o discurso engendrado pelos documentários. Toda a escrita da tese decorreu

do contato direto com os documentários analisados, por meio das questões que eles trouxeram-me e das minhas próprias inquietações e referências que eu coloquei a eles.

(...) o texto crítico adquire uma autonomia relativa diante do filme comentado, resultado das palavras que se usam, da maneira como organiza o pensamento e se estruturam as frases, e assim tende a se tornar ele próprio produtor de novas ideias que vão se expressar em palavras, ou de palavras que sugerirão ideias. Se o encadeamento dessas ideias e palavras for lógico e obedecer a determinados princípios metodológicos, o texto conservará sua coerência interna. Numerosas ideias expostas nas análises que compõem este livro não nasceram do ato de ver esses filmes, inclusive a que assisti mais de vinte ou trinta vezes, mas nasceram durante a produção do texto. (BERNARDET, 2003, p. 207)

Além disso, essa opção vai ao encontro das considerações de Ferro quando destaca que “o conteúdo de um documento ultrapassa as intenções daquele que procurou registrá-lo.” (FERRO apud NÓVOA, 2009, p. 162) É possível perceber questões contraditórias e que escapam da proposta explicitada pelo filme ou vídeo documentário porque não há necessariamente uma correspondência exata entre a intencionalidade do(a) cineasta e o produto cinematográfico. Analisar essas questões torna o trabalho de crítica mais rico e a leitura do historiador mais aprofundada.

(...) no conhecido efeito bem próprio do cinema, o conteúdo das imagens apresenta sempre dados residuais, um excesso na apresentação de fisionomia desse mundo em foco que não permanece sob controle. A crítica de cinema mais de uma vez observou que nos reserva de surpresa cada fotografia (instantâneo) ou cada plano de um filme. Marc Ferro, de olho na potência da imagem como fonte para a historiografia, ressaltou tais efeitos não previstos e mesmo em contradição com o desejado como formadores de uma contra-história, um discurso pela imagem que se faz à revelia de seus produtores e permite outra leitura por parte do historiador. (XAVIER, 2012, p. 57)

Na minha pesquisa, ao constatar que todos os documentários do meu *corpus* documental poderiam ser considerados discursos de apoio ao MST, busquei investigar a produção de documentários que se posicionassem contrários ao Movimento. Em diversos *sites* da Internet há vários vídeos que criticam e criminalizam o Movimento, porém, no meu entendimento, não poderiam ser incluídos na categoria de documentários, não por serem contra o MST, mas por seu formato, por sua natureza e, principalmente, por não se intitularem como tal. Assim como vários vídeos a favor do Movimento presentes em diversos portais virtuais também não poderiam ser considerados como documentários.

A produção mais próxima que encontrei de um discurso antagônico ao MST foi a de um conjunto de documentários produzidos pela empresa Monsanto<sup>1</sup> em defesa do agronegócio. Por exemplo, o videodocumentário *As sementes de uma vida nova* (2010)<sup>2</sup>, que faz parte desse conjunto, utilizando entrevistas e tomadas observativas, valoriza as experiências de trabalhadores rurais da região Sul do Brasil que tiveram o volume e a rentabilidade de suas produções agrícolas aumentados devido ao uso de sementes transgênicas, prática veementemente criticada no projeto político do MST. Apesar de que tais vídeos poderem ser problematizados como discursos propagandistas da referida empresa, reconheço o trabalho de elaboração, de edição e sua intencionalidade de se apresentar como uma asseveração sobre a realidade, instituindo-se como um discurso documental. Contudo, optei por não trabalhar tais vídeos por eles não serem focalizados especificamente os Sem Terra, o que distanciaria bastante a análise da minha proposta de pesquisa acerca dos processos de subjetivação dos mesmos.

Ribeiro Neto (2009) também examinou um vasto conjunto de documentários sobre o MST, que inclui *Terra para Rose*, *Raiz Forte*, *Lutar Sempre!*, entre outros. Em seu trabalho, ao buscar comparar esses discursos com discursos contrários aos Sem Terra, o autor decidiu contrapor tais documentários com o discurso vinculado em reportagens do *Jornal Nacional*, jornal televisivo produzido pela Rede Globo. De modo semelhante em minha pesquisa, ao buscar contrapor a representação do ingresso ao MST de pessoas provenientes de áreas urbanas, comparei as imagens do documentário *Raiz Forte* com uma reportagem publicada pela *Revista Veja*.

Assim, posso concluir que, aparentemente, há uma falta de documentários explicitamente contrários aos Sem Terra e ao MST. Compreendo que isso se deva à tendência de parte majoritária dos documentaristas de posicionarem-se com simpatia em relação ao outro de classe, como analisado por Bernardet (2003) e desenvolvido por mim no primeiro e terceiro capítulo, e de agregarem aos seus documentários uma função social em relação a grupos de alguma forma marginalizados socialmente. Isso não significa que não haja discursos audiovisuais contrários ao Movimento, mas sim que esses discursos são construídos

---

<sup>1</sup> A Companhia Monsanto, fundada nos Estados Unidos em 1901, é uma indústria multinacional de agricultura e biotecnologia. Atualmente é uma das empresas líderes mundiais na produção de herbicidas e de sementes geneticamente modificadas (transgênicas). Disponível em: <<http://www.monsanto.com.br/institucional/monsanto-no-mundo/monsanto-no-mundo.asp>> Acesso em: 17 jan. 2013.

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=PapR8GowKz4>> Acesso em: 14 jan. 2013.

em outras plataformas midiáticas e por outras formas de produção, como reportagens vinculadas em revistas e telejornais.

Por fim, considero fundamental refletir sobre como a produção do conjunto de documentários analisados vincula-se com a consolidação e com o exercício da cidadania na sociedade brasileira, questão fundamental que norteia o discurso e a prática do Movimento e que perpassa a produção dos documentários sobre os Sem Terra. Carvalho (2010), analisando a construção de sentidos para tal conceito, afirma que o exercício da cidadania é usualmente significado como sendo o uso de um conjunto de direitos. “Tornou-se comum desdobrar a cidadania em direitos civis, políticos e sociais.” (CARVALHO, 2010, p. 9)

Direitos civis são os direitos fundamentais à vida, à liberdade, à propriedade, à igualdade perante a lei. Eles desdobram-se na liberdade de ir e vir, na liberdade de pensamento e de expressão, na liberdade de se organizar. Carvalho ressalta que essas liberdades devem ser garantidas por um poder judiciário independente, eficiente e acessível a toda população. Já os direitos políticos referem-se à participação do cidadão no governo da sociedade. “Em geral, quando se fala em direitos políticos, é do voto que se está falando.” (CARVALHO, 2010, p. 9) O autor destaca que esses direitos têm como instituição principal os partidos e um parlamento livre e representativo, ou seja, um poder legislativo democrático. E, finalmente, há os direitos sociais, que garantem a participação dos cidadãos na riqueza coletiva, promovendo o acesso dos cidadãos à educação, ao trabalho, ao salário justo, à saúde, à aposentadoria, etc. “A garantia de sua vigência depende da existência de uma eficiente máquina administrativa do poder executivo.” (CARVALHO, 2010, p. 9)

Essa concepção de cidadania, fortemente consolidada nos dias atuais e atrelada ao pensamento liberal e à divisão dos três poderes, centra a questão dos direitos no papel do estado. Contudo, é possível construir outra concepção de cidadania que percebe os direitos não só como prerrogativas concedidas pelo estado, mas que enfatiza a cidadania como a conquista de direitos por meio da luta dos sujeitos sociais.

Pensar a cidadania no presente significa repensá-la distante dos parâmetros do pensamento liberal, instituídos nos fins do século XVIII, que a entendia como um estatuto jurídico – legal, enquanto um conjunto de direitos e deveres, ou seja, significa dizer que os seus significados respondem à dinâmica dos conflitos reais num determinado momento histórico. Esse conteúdo e significados, portanto, serão sempre definidos pela luta política. Esse conceito de cidadania, criação histórica, busca também uma redefinição da concepção de direito, a partir da idéia de um direito a ter direitos. E inclui a invenção/criação de novos direitos que emergem de lutas específicas e de práticas concretas. Esse novo conceito de cidadania requer a

constituição de sujeitos sociais ativos que definem o que consideram seus direitos e lutam pelo seu reconhecimento, tornando-os cidadãos. (COSTA, 2010, p. 19)

A partir das considerações de Costa (2010), compreendo que a prática da cidadania perpassa pela luta política, justamente por meio da emergência e atuação de novos sujeitos sociais na busca de se instituírem como sujeitos legítimos e na busca de serem socialmente reconhecidos como tais. Nesse sentido, a instituição de redes de visibilidades, construída num processo múltiplo tanto por agentes que objetivizam como sujeitos sociais grupos que de alguma forma sofrem algum processo de exclusão ou expropriação quanto pelos próprios sujeitos que constroem instâncias de enunciação sobre si mesmos, é um elemento importante na construção da cidadania. Assim, o ato de resistir e de lutar politicamente pela redefinição e conquista dos mais diversos direitos humanos identifica-se nas sociedades contemporâneas com a possibilidade de construir uma imagem de si e de legitimar-si socialmente por meio de sua visibilidade.

## **CORPUS**

### **1. VÍDEOS-DOCUMENTÁRIO PRODUZIDOS PELO MST:**

Título: 4º Congresso Nacional do MST

Produção: Secretaria Nacional do MST

Sinopse: O vídeo aborda a realização do evento “4º Congresso Nacional do MST”, realizado em Brasília (DF) em 2000.

Gênero: documentário

Duração: 18 min.

Título: Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST

Produção: Setor de Comunicação do MST & Brigada de Audiovisual da Via Campesina

Sinopse: O vídeo aborda a realização do evento “5º Congresso Nacional do MST”, realizada em Brasília (DF), que reuniu cerca de 17.500 trabalhadores e trabalhadoras rurais sem terra de todo o Brasil e convidados.

Gênero: documentário

Duração: 30 min.

Ano: 2007.

### **2. VÍDEOS PRODUZIDOS POR CINEASTAS OU OUTRAS ORGANIZAÇÕES:**

Título: Terra para Rose

Direção: Tetê Moraes

Patrocínio: Embrafilme

Sinopse: O filme documenta a ocupação da Fazenda Annoni, no estado do Rio Grande do Sul, destacando a participação da acampada Rose, morta durante o conflito.

Gênero: documentário

Duração: 83 min.

Ano: 1985.

Título: O sonho de Rose: 10 anos depois

Direção: Tetê Moraes

Sinopse: O vídeo aborda o cotidiano dos assentamentos oriundos da ocupação da fazenda Annoni, ocorrida dez anos antes. Aborda o reencontro da diretora com os personagens de seu filme *Terra para Rose* (1987).

Ano: 1997.

Duração: 92 min.

Título: A luz de um vaga-lume: assentamento Milton Santos.

Produção: André Aly e Cíntia Lins

Sinopse: O vídeo, produzido por alunos do curso de Ciências Sociais da Universidade Cruzeiro do Sul, trata-se do produto de uma pesquisa de campo realizada no Assentamento Milton Santos, localizada na região rural do município de Americana (SP), em 2008. O vídeo foi realizado como trabalho final para a conclusão da disciplina de Geopolítica II, ministrada pelo professor Rodrigo Medina Zagni e, posteriormente, disponibilizada na internet.

Gênero: documentário

Duração: 8 min.

Ano: 2008.

Título: Raiz Forte.

Direção: Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça

Sinopse: O vídeo aborda a atuação do MST nos estados de Pernambuco, Bahia, Pará e Paraná, acompanhando diversas situações, reuniões da Frente de Massas, a ocupação de terra, etc. O vídeo também utiliza depoimentos de membros do Movimento.

Gênero: documentário

Duração: 41 min.

Ano: 2000.

Título: MST e a maior marcha do Brasil

Direção: Gibby Zobel

Sinopse: O filme, dirigido pelo jornalista britânico Gibby Zobel, acompanha a realização da *Marcha Nacional pela Reforma Agrária*, promovida pelo MST em 2005. A Marcha percorreu os 238 quilômetros da BR-060, entre Goiânia e Brasília, durou 17 dias e contou com 12.000 integrantes.

Duração: 68 min.

Ano: 2007.

### 3. OUTROS DOCUMENTOS:

Fotografia de Sebastião Salgado. Título: A luta pela terra: a marcha de uma coluna humana.

Em: Terra. São Paulo. Companhia das Letras, 1997. Disponível em: <<http://www.landless-voices.org/vieira/archive-05.phtml?rd=HUMANCOL089&ng=p&sc=3&th=55&se=0>>

Acesso em: 02 dez. 2012.

Revista Veja. Título da reportagem: A esquerda delirante. Edição: 18 jun. 2003, p. 76/79.



## REFERÊNCIAS

ADAM, Júlio Cezar. Liturgia como prática dos pés: a Romaria da Terra do Paraná e a reapropriação de ritos litúrgicos na busca e libertação dos espaços de vida. Em: **Estudos Teológicos**. Vol. 42, n. 03, p. 52-69, 2002. Disponível em: <[http://www3.est.edu.br/publicacoes/estudos\\_teologicos/vol4203\\_2002/adam02\\_3.pdf](http://www3.est.edu.br/publicacoes/estudos_teologicos/vol4203_2002/adam02_3.pdf)> Acesso em: 30 jan. 2012.

ALBURQUERQUE JÚNIOR. Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. Mennocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. Natal: 2006. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/menocchio\\_e\\_riviere.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/menocchio_e_riviere.pdf)> Acesso em: 28 nov. 2012.

ALVES, Fábio; CARVALHO FILHO; José Juliano; FERREIRA, Brancolina. Caminhos e descaminhos da reforma agrária. Em: **Boletim de Políticas Sociais: acompanhamento e análise**. Vol. 2, n. 17, 2009. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps\\_17/volume02/06\\_capt03.pdf](http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps_17/volume02/06_capt03.pdf)> Acesso em: 20 ago. 2012.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

AUTRAN, Arthur. Leon Hirszman: em busca do diálogo. Em: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.) **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Em: **Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BETTO, Frei; BOFF, Leonardo. **Mística e espiritualidade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2003.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília: Senado, 1998.

BRANFORD, Sue; ROCHA, Jan. **Rompendo a cerca: a história do MST**. Tradução: Rubens Galves Merino. São Paulo: Casa Amarela, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. **A tela do cinema como prótese de percepção**. Tradução: Ana Luíza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

BUONICORE, Augusto. **A noção marxista de povo**. Portal Vermelho. 05 abril 2006. Disponível em:

<[http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id\\_coluna\\_texto=64&id\\_coluna=10](http://www.vermelho.org.br/coluna.php?id_coluna_texto=64&id_coluna=10)> Acesso em: 18 nov. 2012.

CABRERA, Julio. **O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes.** Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CALDART, Roseli Saleti. **Pedagogia do Movimento Sem Terra.** São Paulo: Expressão Popular, 2004.

CARTER, Miguel. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e a democracia no Brasil. Em: **Revista Agrária.** São Paulo: n. 4, 2006. Disponível em: <[http://www.geografia.fflch.usp.br/revistaagraria/revistas/4/texto\\_6\\_carter\\_m.pdf](http://www.geografia.fflch.usp.br/revistaagraria/revistas/4/texto_6_carter_m.pdf).> Acesso em: 30 jan. 2012.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CASTELLS, Manuel. **Teoria marxista das crises econômicas e as transformações do capitalismo.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Tradução: Ruy Reynaud. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1982.

\_\_\_\_\_. **Sujeito e verdade no mundo histórico.** Tradução: Eliana Guiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CATÃO, Francisco. **O que é teologia da libertação?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAUME, David José. **O MST e os assentamentos de reforma agrária: a construção de espaços sociais modelares.** Passo Fundo: Editora da Universidade de Passo Fundo (UPF); Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás (UFG), 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Vol. 1. artes de fazer.** Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

\_\_\_\_\_; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: Vol. 2. morar, cozinhar.** Tradução: Ephraim Ferreira Alves, Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Tradução: Maria Manuela Gualhardo. Lisboa: Difel, 2002.

CHAVES, Christine de Alencar. **A marcha nacional dos sem terra: um estudo sobre a fabricação do social.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

COMERLATO, Giovani Vilmar. **A dimensão educativa da mística na construção do MST como sujeito coletivo.** Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27687/000766346.pdf?sequence=1>> Acesso em: 14 ago. 2012.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2008.

COMPARATO, Bruno Konder. **A ação política do MST.** Rio de Janeiro: Expressão Popular, 2003.

COSTA, Cléria Botelho da. **Vozes da terra:** luta e esperança dos sem-terra. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia (EDUFU), 2009.

\_\_\_\_\_. Brasília: amor à cidade e cidadania. Em: **Anais dos X Encontro Nacional de História Oral:** Testemunhos: história e política. Recife: 2010. Disponível em: <[http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1270413259\\_ARQUIVO\\_BRASILIAversaoRecife.pdf](http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1270413259_ARQUIVO_BRASILIAversaoRecife.pdf)> Acesso em: 14 jan. 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo.** Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIMENSTEIN, Magda; LEITE, Jader Ferreira. Dimensão subjetiva da intervenção do MST no meio rural brasileiro. Em: **Vivência:** revista de antropologia. Natal: n. 32, 2007. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/32/PDF%20para%20INTERNET\\_32/CAP%2019\\_JADER%20FERREIRA\\_E\\_MAGDA%20DIMENSTEIN.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/Vivencia/sumarios/32/PDF%20para%20INTERNET_32/CAP%2019_JADER%20FERREIRA_E_MAGDA%20DIMENSTEIN.pdf)> Acesso em: 16 jan. 2012.

DREYFUS, Hubert Lederer; RABINOW, Paul. **Michel Foucault:** uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Tradução: Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DOMINGUES, José Maurício. Vida cotidiana, história e movimentos sociais. Em: **Dados:** revista de ciências sociais. Rio de Janeiro: vol. 46, n.3, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582003000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582003000300002&script=sci_arttext)> Acesso em: 15 ago. 2012.

FAUSTO, Ruy. **Marx:** lógica e política. Tomo III. São Paulo: 34, 2002.

FELDMAN-BIANCO, Bela; MOREIRA LEITE, Míriam. (Org). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais.** Campinas: Papiurus, 1998.

FERNANDES, Bernado Mançano. **M.S.T.:** Movimento dos trabalhadores rurais sem-terra: formação e territorialização em São Paulo. São Paulo: Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. **A formação do MST no Brasil.** Petrópolis, Vozes: 2000.

\_\_\_\_\_; 20 anos do MST e a perspectiva de reforma agrária no Governo Lula. Em: OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino; MARQUES, Marta Inêz M. (Org). **O Campo no Século XXI:** território de vida, de luta e de construção da justiça social. São Paulo: Casa Amarela; Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_; STÉDILE, João Pedro. **Brava Gente:** a trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **(Re) tratos discursivos do sem-terra.** Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), 2007.

FERRO, Marc. **Cinema e história.** Tradução: Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1976.

\_\_\_\_\_. **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão.** Rio de Janeiro: Graal, 1977.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder.** Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir.** Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. **A arqueologia do saber.** Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Tradução: Adalberto Muller. Brasília: Editora da Universidade de Brasília (UnB), 2009.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUATTARI, Félix. **A revolução molecular: pulsões políticas do desejo.** Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Tradução: Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1992.

\_\_\_\_\_; ROLNICK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teologia da Libertação: perspectivas.** São Paulo: Loyola, 2000.

GRAEFF JÚNIOR, Mauro. **O primogênito dos sem-terra.** 2010. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/node/9898>> Acessado em: 21 jun 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. (Org.) **A invenção das tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (Org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LAGNY, Michele. O cinema como fonte de história. Em: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Org.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernado Leitão. São Paulo. Editora da Universidade de Campinas (Unicamp), 2003.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.



MAIA, João, Marcelo Ehlert. **A terra como invenção: o espaço no pensamento social brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARTINS, José de Souza. **A militarização da questão agrária no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. A epifania dos pobres da terra. Em: MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.) **8 X fotografia: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MEIHY, José Carlos Sem Bom. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

MELUCCI, Alberto. **A invenção do presente: movimentos sociais nas sociedades complexas**. Tradução: Maria do Carmo Alves do Bomfim. Petrópolis: Vozes, 2001.

MISNEROVICZ, José Valdir. **A Criação do Novo Camponês em Movimento nas Lutas pela Terra e Reforma Agrária no Final do Século XX e Início do XXI**. Monografia (Graduação em Geografia). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Presidente Prudente, 2011. Disponível em: <[http://www2.fct.unesp.br/nera/monografia/mono\\_valdir\\_2011.pdf](http://www2.fct.unesp.br/nera/monografia/mono_valdir_2011.pdf)> Acesso em: 04 ago. 2012.

MOESCH, Frederico Fernandes. O princípio da função social da propriedade e sua eficácia. Em: **Jus Navigandi**. Teresina: ano 10, n. 880, 30 nov. 2005. Disponível em: <<http://jus.com.br/revista/texto/7645>>. Acesso em: 24 ago. 2012.

MORAES, Tetê. Entrevista concedida a Regina Zappa. S.d, s.p. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npsonros.htm>> Acesso em: 17 jan. 2012.

MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. Em: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

MORUS, Thomas. **A utopia**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

MÜLLER, Friedrich. **Quem é o povo?** A questão fundamental da democracia. Tradução: Peter Naumman. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2011.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. Tradução: Eliana Rocha Vieira. Em: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. 2. São Paulo: SENAC, 2005.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009.

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. Em: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2009.

NÓVOA, Jorge. Cinematógrafo: laboratório da razão poética e do “novo” pensamento. Em: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Org.) **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2009.

PARENTE, André. Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica. Em: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. Vol. 1. São Paulo: SENAC, 2005.

PASQUETTI, Luis Antonio. **Terra ocupada: identidades reconstruídas (1984/2004)**. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PESCHANSKY, João Alexandre. **A evolução organizacional do MST**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O termo modernização conservadora: sua origem e utilização no Brasil. Em: **Revista Eletrônica do Nordeste**. Vol. 40, n. 03, jul/ set, 2009. Disponível em: <[http://www.bnb.gov.br/projwebren/exec/artigoRenPDF.aspx?cd\\_artigo\\_ren=1140](http://www.bnb.gov.br/projwebren/exec/artigoRenPDF.aspx?cd_artigo_ren=1140)> Acesso em: 20 ago. 2012.

OLIVEIRA, Guilherme Jeronymo Pereira Hernandes e. Ideologia e dialogia: uma leitura sobre as estruturas de comunicação do MST nacional. Em: **Revista Extraprensa**. São Paulo: vol. 1, n. 1E (4), 2010. Disponível em: <<http://www.usp.br/celacc/ojs/index.php/extraprensa/article/viewArticle/s-ses2-6>> Acesso em: 02 ago. 2012.

OLIVEIRA, Aline Pereira de; MENDES, Jeferson dos Santos. A Fazenda Annoni e o papel da Igreja. Em: **Revista Semina: ciências agrárias**. Londrina: vol. 7, n. 1, 2009. Disponível em: <[http://www.upf.br/ppgh/images/stories/downloads/semina\\_jeferson\\_2009.pdf](http://www.upf.br/ppgh/images/stories/downloads/semina_jeferson_2009.pdf)> Acesso em: 30 jan. 2012.

RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. Em: **Resgate: revista de cultura do Centro de Memória/ UNICAMP**, n. 5. Campinas: Papyrus, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo: 34, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. Em: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. Vol. 2. São Paulo: SENAC, 2005.

\_\_\_\_\_. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

\_\_\_\_\_. A encenação documentária. Em: **Socine: estudos de cinema e audiovisual**, vol. 11. PAIVA, Samuel; CÁNEPA, Laura; SOUZA, Gustavo. (Org.) São Paulo: Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), 2010. Disponível em: <[http://www.socine.org.br/livro/XI\\_ESTUDOS\\_SOCINE\\_b.pdf](http://www.socine.org.br/livro/XI_ESTUDOS_SOCINE_b.pdf)> Acesso em: 24 jan. 2013.

\_\_\_\_\_. **A 'mise-en-scène' do documentário**. S/d. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaopessoaramos/AMise-en-scenedoDocumentario.pdf>> Acesso em: 24 jan. 2013.

RIBEIRO, Darcy. **Brasis**. Em: **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Maria Neblina Orrico. **Movimentos sociais e a internet**. Dissertação (Mestrado no Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas). Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2005.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes da história**. Tradução: Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. Em: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1992.

SCHERER-WARREN, Ilse **Movimentos sociais: um ensaio de interpretação sociológica**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 1987.

SILVA, Cristiani Bereta da. **Homens e mulheres em Movimento: relações de gênero e subjetividades no MST**. Florianópolis: Momento Atual, 2004.

\_\_\_\_\_. Relações de gênero e subjetividades no devir MST. Em: **Estudos Feministas**. Florianópolis, vol. 12, n. 1, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n1/21702.pdf>> Acesso em: 10 maio 2008.

SILVA, José Gomes da. **A reforma agrária no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.

SILVA, Marco Aurélio da. **Documentário brasileiro: entre o modelo sociológico e o modelo etnográfico**. S.d, s.p. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos-pdf901/documentario-brasileiro/documentario-brasileiro.pdf>> Acesso em: 12 jan. 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo no Brasil?** Versão para e-book, 2008. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/povonobrasil.html>> Acesso em: 05 set. 2012.

TEXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. Em: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (Org.) **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2001.

THOMPSON, Edward Palmer. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

\_\_\_\_\_. **A formação da classe operária inglesa**: a árvore da liberdade. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TUNER, Graemer. **Cinema como prática social**. Tradução: Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1993.

TURATTI, Maria Cecília Manzoli. **Os filhos da lonapreta**: identidade e cotidiano em acampamentos do MST. São Paulo: Alameda, 2005.

Via Campesina. **¿Quién somos?** 2011. Disponível em: <[http://viacampesina.org/sp/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=27&Itemid=44](http://viacampesina.org/sp/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=27&Itemid=44)> Acesso em: 07 set. 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirua, 1994.

VREESWIJK, Anna Maria Dias. **Subjetivação e disciplinarização dos sem-terra**: uso e controle da imagem fotográfica no Jornal do MST. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2008.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. **Dispositivo**: um solo para a subjetivação. S.d., s.p. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822006000300003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822006000300003&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 16 jun. 2008.

WENDERS, Wim. **A paisagem urbana**. Tradução: Maurício Santana Dias. Em: **Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional**. N. 23, p. 180-189, 1994.

XAVIER, Ismail. Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro silencioso. Em: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida. **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

ZANETTI, Daniela. Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento. Em: **E-compós**: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília: vol.11, n.2, maio/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/218/272>> Acesso em: 03 dez. 2012.

## ANEXO

### ANEXO A<sup>1</sup>

Título: Ordem e Progresso

Autor: Zé Pinto

Refrão:

Esse é o nosso país  
Essa é a nossa bandeira  
É por amor a essa pátria Brasil  
Que a gente segue em fileira

Queremos mais felicidades  
No céu deste olhar cor de anil  
No verde esperança sem fogo  
Bandeira que o povo assumiu  
No verde esperança sem fogo  
Bandeira que o povo assumiu  
Amarelos são os campos floridos  
As faces agora rosadas  
Se o branco da paz se irradia  
Vitória das mãos calejadas  
Se o branco da paz se irradia  
Vitória das mãos calejadas

Queremos que abrace essa terra  
Por ela quem sente paixão  
Quem põe com carinho a semente  
Pra alimentar a nação

---

<sup>1</sup> Música citada no Capítulo 2 como parte da trilha sonora do documentário *4º Congresso Nacional do MST* (2000).



Quem põe com carinho a semente  
Pra alimentar a nação  
A ordem é ninguém passar fome  
Progresso é o povo feliz  
A Reforma Agrária é a volta  
Do agricultor à raiz  
A Reforma Agrária é a volta  
Do agrilcultor à raiz

Disponível em: <<http://ordemeprogresso.zepinto.letrasdemusicas.com.br/>> Acesso em: 27  
nov. 2012

## ANEXO B<sup>2</sup>

Título: Hino do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

Letra: Ademar Bogo

Música: Willy C. de Oliveira

Refrão:

Vem, lutemos punho erguido  
Nossa Força nos leva a edificar  
Nossa Pátria livre e forte  
Construída pelo poder popular

Vem teçamos a nossa liberdade  
braços fortes que rasgam o chão  
sob a sombra de nossa valentia  
desfraldemos a nossa rebeldia  
e plantemos nesta terra como irmãos!

---

<sup>2</sup> Música citada no Capítulo 3 como parte da trilha sonora do documentário *MST e a maior marcha do Brasil* (2007).

Braços Erguidos ditemos nossa história  
sufocando com força os opressores  
hasteemos a bandeira colorida  
despertemos esta pátria adormecida  
o amanhã pertence a nós trabalhadores !

Nossa Força regatada pela chama  
da esperança no triunfo que virá  
forjaremos desta luta com certeza  
pátria livre operária camponesa  
nossa estrela enfim triunfará!

Disponível em: <<http://www.mst.org.br/node/1357>> Acesso em: 27 nov. 2012.