

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DO DOCUMENTÁRIO CHÃO (2019), DE CAMILA FREITAS, NO CONTEXTO DAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS DO MST¹

Leonardo Gonçalves da Silva²

Resumo: Neste artigo, pretendemos apresentar um panorama das produções audiovisuais que retratam a luta pela Reforma Agrária, travada principalmente pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, e analisar como o documentário *Chão* (2019), de Camila Freitas, se insere nesse contexto com uma proposta estética diferenciada. Este trabalho levanta características do documentário observational e estética do fluxo no intuito de investigar as estratégias sensíveis e discursivas do documentário *Chão* (2019) responsáveis por manifestar não apenas a luta do MST, como também dotar esse Movimento de sensibilidade, humanidade e beleza estética.

Palavras-Chave: Documentário. MST. Modo observativo. Beleza estética. *Chão*.

Abstract: In this article, we aim to present an overview of audiovisual productions that depict the struggle for Agrarian Reform, mainly led by the Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), and to analyze how the documentary *Chão* (2019), by Camila Freitas, fits into this context with a distinctive aesthetic proposal. This work highlights characteristics of observational documentary and the aesthetics of flow with the aim of investigating the sensitive and discursive strategies of the documentary *Chão* (2019) that are responsible for portraying not only the MST's struggle but also endowing this Movement with sensitivity, humanity, and aesthetic beauty.

Keywords: Documentary. Observational Mode. MST. *Chão*.

1. Introdução: Considerações sobre a representação da luta pela Reforma Agrária no audiovisual brasileiro³

O documentário *Chão*, dirigido por Camila Freitas e lançado em 2019, aborda principalmente a luta pela reforma agrária conduzida pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra. A obra proporciona ao espectador uma imersão na experiência mais determinante e crítica na vida de um militante sem-terra: a ocupação. Esta experiência é crucial, pois simboliza a ruptura entre o latifúndio, representante de um passado opressor, e os assentamentos frutos da reforma agrária, que, por sua vez, representam a realização de um sonho. Como pontua

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

² Doutorando pelo programa de pós-graduação Multimeios, Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: goncalves.silvaleonardo@gmail.com

³ A maioria dos títulos sobre/do MST mencionados aqui estão disponíveis em: <<https://mst.org.br/2021/01/22/14-filmes-que-relatam-a-historia-do-mst-da-sua-criacao-aos-dias-dehoje/>>. Acesso em: 02/08/2024.

Mançano (2000, p. 19), “O MST nasceu da ocupação da terra e a reproduz nos processos de espacialização e territorialização da luta pela terra.”

Em *Chão* (2019), acompanhamos cerca de 600 acampados que ocupam as terras da falida Usina Santa Helena⁴, localizada no sul de Goiás. Este é primeiro longa-metragem da cineasta e diretora de fotografia. Camila é formada em cinema pela Universidade Federal Fluminense, Niterói, com especialização em direção de fotografia na École Louis Lumière, Paris. Entre seus trabalhos no audiovisual, destacam-se os curta-metragens *Passarim* (2003), *De asfalto e terra vermelha* (2010) e *Ararat* (2014).

Chão (2019) configura-se como o primeiro contato da diretora com o MST. O longa comunga com uma significativa e fecunda produção brasileira relacionada às questões agrárias. A representação estética⁵ de tais dilemas da luta social do campo e de seus agentes militantes variam de acordo com o método estilístico de cada diretor ou diretora, do contexto histórico e cultural em que ele ou ela estão inseridos. A mudança dos modos de representação estética também é um reflexo da própria realidade social e suas constantes transformações no tempo. Um exemplo se dá na maneira em que os sujeitos representados passam enxergar a si mesmos e o mundo. Conforme comenta Célia Tolentino:

Nos anos 90, representantes do Movimento dos Sem Terra viriam a público, mais de uma vez para dizer que o assentado em nada se pareceria com os velhos caipiras e caboclos, pois, em termos de produção, os assentamentos deveriam ter em mira os imperativos do mercado, em termos sociais e culturais reclamariam educação, formação técnica e científica. (TOLENTINO, 2015, p: 195-196)

Essa postura do MST em reclamar por maior inclusão social, propondo que o assentado seja um participante ativo na sociedade, denota um tipo de sujeito rural muito distante do Jeca Tatu representado por Mazzaropi, vivendo no isolamento e dos mínimos vitais para sobreviver. Essa autonomia reivindicada hoje pelo rural pobre – seja assentado ou não – implica também numa mudança de representação no cinema. No passado, conforme Tolentino argumenta em

⁴ Desde meados de 2015 a Usina Santa Helena, localizada na fazenda Ouro Branco, município de Santa Helena da Goiás (GO), esteve em processo de falência. Neste mesmo período, ocorreram as primeiras ocupações do MST. Em 2019, a Procuradoria Geral da Fazenda Nacional decretou, finalmente, a falência da Usina. Porém, desde então, o acampamento Leonir Orback, protagonizado no filme *Chão* (2019), tem enfrentado inúmeras ameaças de despejo e violência. Diante dos poucos avanços sobre a Reforma Agrária no latifúndio em questão, o acampamento Leonir Orback continua na luta até o momento presente, neste ano de 2023. (MST, 2020).

⁵ Na compreensão deste artigo, nos referimos estética para designar os aspectos visuais e sonoros de um filme, que contribuem para criação de uma experiência sensorial e subjetiva: tipos de enquadramentos de plano, composição de cena, iluminação, movimento de câmera, montagem entre outros elementos responsáveis de comunicar o discurso fílmico.

sua pesquisa intitulada *O rural no cinema* (2000), tanto na literatura quanto no cinema a representação do mundo rural mirava em duas figuras opostas em termos políticos e econômicos: o rural rico e poderoso, representado na figura do senhor de engenho, o cafeicultor, o usineiro; e o rural pobre, representado pelo caipira, caboclo ou sertanejo. Enquanto o primeiro era desenhado como sujeito da sua própria história, ativo em suas tomadas de decisões, o segundo seria “anacrônico em relação ao seu tempo e, sem autonomia na vida moderna, reclamaria a proteção de um forte.” (TOLENTINO, 2015, p. 196).

A representação do pobre agricultor como sujeito do atraso, manso e subserviente, começa a dar lugar à ideia de um sujeito pertencente ao Brasil real, vítima das contradições sociais e da histórica exclusão. O curta-metragem *Aruanda*, dirigido por Linduarte Noronha e lançado em 1959, configura-se como marco inicial de um tipo de cinema militante que denuncia a perversa desigualdade social que assola a classe dos pequenos agricultores nordestinos. Outros documentários significativos que podemos mencionar por sua continuidade ao legado de *Aruanda* e pelo pioneirismo na construção da estética do documentário moderno brasileiro são: *Maioria Absoluta* (1964), dirigido por Leon Hirszman; *Garrincha, Alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade; e boa parte das produções da Caravana Farkas, como *Viramundo* (1965), *O engenho* (1969-70), *Casa de farinha* (1970) de Geraldo Sarno; *O homem de couro* (1969/1970), Paulo Gil Soares; *O País de São Saruê* (1971), dirigido por Vladmir Carvalho; *Morte e Vida Severina* (1977), dirigido por Zezito Viana, entre outros títulos. Não cabe aqui detalhar o conteúdo dessas obras audiovisuais, mas ressaltar o aspecto precursor ao dar voz e visibilidade à classe rural que sofre com a desigualdade, analfabetismo, exploração e violência, sobretudo, por parte dos proprietários de terra e Estado.

Portanto, o modo dos documentaristas filmar o povo brasileiro ganha um novo paradigma a partir daqui:

São documentários realizados no horizonte do movimento estético do Cinema Novo, que assumem a visão crítica sobre a sociedade brasileira, sendo que as imagens do povo, mediadas por processos de observação e interação, costuradas pela voz over, definem uma mudança radical do tratamento narrativo (SOBRINHO, 2021, p. 12).

Entre alguns dos fatores influentes para emergência do documentário brasileiro moderno podemos pontuar as contribuições do “Novo cinema latino-americano”⁶ encabeçado por cineastas e teóricos como Fernando Birri, Solanas e Getino, a introdução da câmera portátil de 16mm que permitiu realizar filmagens no campo, ruas e entre multidões, somada as influências da estética do cinema verdade surgido na França e do cinema direto dos Estados Unidos.

De maneira geral, nossa experiência de cinema direto apresentou características particulares. Como, por exemplo, a manutenção do recurso da *voz over* como enunciação do saber e convocadora da práxis política, ideologicamente criticado e rejeitado pelas vertentes do cinema verdade/direto francês e norte-americano. Por outro lado, soma-se abordagens e escolhas estéticas que se aproximam do estilo cinema direto/verdade, como, por exemplo, a presença genuína da câmera nos eventos e situações gravadas, sem encenações prévias e uma forte valorização de um estilo jornalístico pautado por entrevistas e por uma postura reflexiva e de crítica social.

A produção cinematográfica ligada ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra é herdeira dessa tradição documentária militante. Os realizadores que tomaram o MST como tema em seus documentários são distintos e atuaram em circunstâncias muito diferentes uns em relação aos outros. Entendemos que essa produção que toma o MST como tema divide-se em dois grupos: inicialmente, o grupo das produções resultantes do engajamento pessoal de profissionais da área do audiovisual; segundo grupo são os filmes produzidos pelo próprio Movimento, por meio, principalmente, de seu Coletivo Audiovisual ou de militantes ligados ao Setor da Comunicação.

As primeiras produções que trazem como diferencial o tema da ocupação de terra foram *Fazenda Sarandi* (1979) e *Encruzilhada Natalino* (1981), ambas produções de Aryton Centeno e Guaracy Cunha. Esses filmes registram os acontecimentos embrionários da formação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Sarandi (1979) registra, em bitola Super-8, a primeira ocupação de agricultores sem-terra no período pós-guerra no Brasil. Foram cerca de 1985 famílias que ocuparam as granjas Macali e Brilhante, duas fatias do latifúndio conhecido como Fazenda Sarandi, localizado na região norte do Rio Grande do Sul.

⁶ Grosso modo, o Nuevo Cine Latinoamericano foi um movimento cinematográfico que despontou nos anos de 1960 e 1970 na América Latina. Buscando criar alternativas ao cinema comercial de Hollywood e europeu, este movimento foi caracterizado por um forte compromisso político e social.

A luta pela sobrevivência foi a marca histórica da resistência camponesa. Foi assim que em 1979, no dia 7 de setembro, 110 famílias ocuparam a gleba Macali, no município de 7 Ronda Alta, no Rio Grande do Sul. Essa ocupação inaugurou o processo de formação do MST (MANÇANO, 2000, p. 47).

A partir das ocupações em Macali e Brilhante, em 1981 surge um novo acampamento chamado Encruzilhada Natalino. O documentário de Aryton Centeno e Guaracy Cunha acompanha a luta pela Reforma Agrária nesta região gaúcha que se tornou símbolo de resistência e é considerada a principal ocupação responsável pelo nascimento do MST. Segundo Mançano (2000, p.61), este documentário foi relevante na década de 80 para mobilizar os pequenos agricultores, o que demonstra a importância da produção audiovisual desde o início do movimento como prática pedagógica e de formação política. Outro documentário emblemático que lida com as ocupações de terras no Estado do Pará foi *Classe Roceira*⁷ (1985). A diretora emerge no cotidiano de acampamentos sem-terra em beira de estradas no sudoeste paranaense. Essas primeiras produções carregam traços de um cinema de guerrilha, caracterizado pela escassez de recursos materiais e pelas dificuldades de circulação em meios tradicionais de exibição.

Apesar das adversidades técnicas e de exibição, essas produções demonstram um forte compromisso com a luta popular, relegando a segundo plano qualquer preciosismo estético em favor da urgência de documentar e divulgar a ação dos movimentos sociais emergentes, mesmo utilizando formatos considerados inferiores, como as câmeras portáteis de 16mm e Super-8.

Pontua a diretora Berenice Mendes “Seria muita câmera na mão, som direto o tempo todo, flagrantes em várias horas do dia e da noite e por aí afora. Na realidade, não tinha a menor ideia do que ia encontrar” (MENDES, 1987, p. 18). Ainda na de 1980, há o lançamento de duas produções audiovisuais que se tornaram referência no debate sobre a luta pela terra no país: *Cabra Marcado para Morrer* (1984)⁸ , de Eduardo Coutinho; e *Terra para Rose* (1987) de Tetê Moraes. *O Cabra* (1984) já traz o estilo inconfundível dos documentários de Eduardo Coutinho marcado por sua dialogicidade, estabelecendo densos fluxos de conversas que

⁷ Vale mencionar que o documentário de Berenice conquistou notoriedade em diversos festivais do país, como Gramado, Brasília, Fortaleza e Salvador.

⁸ Inicialmente, o filme foi concebido como uma ficção sobre o assassinato de um líder das Ligas Camponesas em 1964, mas as filmagens foram interrompidas pelas ações da Ditadura Militar. Em consequência, o projeto só foi retomado pelo diretor no início dos anos 80. Se no primeiro encontro entram em ação movimento estudantil engajado na luta popular dos camponeses, no segundo temos um diretor maduro preocupado, a princípio, em resgatar a memória dos camponeses que participaram das filmagens de 1962/1964, tendo como principal personagem a camponesa Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira.

aproximam diretor e entrevistado. Coutinho comenta que “a necessidade de ser ouvido é a mais profunda necessidade humana. Ser ouvido é ser legitimado”⁹. Enquanto o documentário *Terra para Rose*¹⁰ (1987), de Tetê Moraes, retrata a ocupação da Fazenda Annoni e a questão da luta pelo direito a terra no Rio Grande do Sul, dando especial destaque a história de Roseli Nunes da Silva, assassinada em 1987 numa manifestação do movimento.

As produções que contam com a participação total ou parcial de militantes do MST na equipe técnica localizam-se em contexto distinto das obras mencionadas. As incursões de autores (coletivos ou não) provenientes de camadas sociais desprivilegiadas frequentemente marginalizadas e historicamente excluídas surgem de forma mais proeminente na década de 1980. A popularização do formato de vídeo, mais barato e portátil, foi um fator importante para possibilitar a disseminação de perspectivas alternativas e a amplificação de pautas políticas de ativistas e movimentos sociais.

Tal processo entra em consonância com uma série de fatores históricos e políticos, entre eles: a organização da classe trabalhadora no âmbito urbano e rural e o processo de redemocratização marcado pelas Diretas Já, pela criação do Partido dos Trabalhadores, pela Central Única dos Trabalhadores e pela criação de diversos movimentos sociais, entre eles o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.

Em suma, os movimentos sociais de diferentes segmentos têm se apropriado da mídia audiovisual como uma ferramenta fundamental para promover suas causas e amplificar suas vozes, contribuindo para uma nova dinâmica no cinema brasileiro. Para Sotomaior e Silva (2014) é nesse período que emerge um cinema militante nacional singular, especialmente através da produção de documentários que acompanham os movimentos sociais e sindicais, sobretudo, do movimento sindical do ABC. Esses documentários ganharam a alcunha de Vídeo Popular ou videoativismo:

(...) o surgimento do vídeo popular é intrinsecamente ligado a atuação dos movimentos populares. É nesse sentido que Barbero (apud Carvalho, 1995) diz, quando se refere ao surgimento do vídeo popular na América Latina, que se trata não apenas de um fenômeno de “contracultura” e, muito menos, de um fenômeno de “marginalidade”, mas também, e fundamentalmente, dos movimentos sociais, dos processos de dominação e de réplica à dominação e, portanto, atravessado por um projeto ou, pelo menos, por um movimento de luta política(...). (LIMA, 2014, p. 135).

⁹ Fala extraída no documentário 7 de outubro, São Paulo: Sesc, 2013, 73 min, direção de Carlos Nader.

¹⁰ Dentre os prêmios de *Terra para Rose*, estão o Prêmio Gran Coral, como Melhor Filme no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (Havana), Melhor Direção de Longa Metragem em 16mm e Melhor Fotografia em Longa-Metragem em 16mm no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Nesse contexto, vale destacar o protagonismo do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) como produtor de conteúdo audiovisual da luta camponesa. Pode-se considerar que a participação ativa do MST na produção audiovisual foi precoce, tendo início a partir da década de 80 quando o movimento ainda era incipiente. Os documentários *Um dia na vida do acampamento* e *Informação no Acampamento*, ambas produções em colaboração entre a FAUUSP e os próprios acampados do Paraná (coordenação de Ricardo de Oliveira, Anselmo Faria, Cila Schulman, Cláudia Caleman, Liliana Lavoratti, Luiz Bergman, Teresa Urban e Yolanda Costa, 1986), são exemplos dessa experiência pioneira.

Os próprios agricultores e agricultoras do Acampamento Marmeiro operaram os equipamentos cinematográficos (como a câmera de vídeo), conduziram as entrevistas, elaboraram e executaram o roteiro pretendido, como também escolheram o tema central que logo seria o título do filme: Um dia na vida do acampamento. A equipe do projeto encarregou-se apenas de assegurar a infraestrutura técnica para as gravações e do processo de edição.

Posteriormente, o MST, em parceria com outros cineastas e instituições, viria a produzir o documentário *Arquiteto da Violência* (1999) e *Escola é mais que escola* (2003). *O Arquiteto* (1999) é a primeira parceria entre a Comissão Pastoral da Terra – CPT – e o MST no audiovisual. Este documentário traz fortes denúncias as constantes violações dos direitos humanos no Paraná sob o governo do arquiteto Jaime Lerner em relação às atividades do MST. Enquanto *Escola é mais que escola* (2003) é vídeo produzido pelo MST, ITERRA e WITNESS e mostra o trabalho desenvolvido pelo Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária fundado em 1995. Outros títulos que obtiveram uma repercussão significante no início dos anos 2000 que valem ser mencionados, apesar de não haver integrantes do MST em suas produções, são: *Raiz Forte* (2000)¹¹ e *Los Sin Tierra: Por Los Caminos de América*¹² (2003).

Entendendo a potência do audiovisual como instrumento de luta e diante da necessidade de fazerem-se ouvidos, em 2007 é criado o Brigada de Audiovisual da Via Campesina Brasil que produziu uma série de documentários enfatizando a luta dos movimentos dos trabalhadores rurais pela reforma agrária. A partir desse Coletivo Audiovisual, o MST passa ter total

¹¹ *Raiz Forte* (2000) conta a direção de Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça. Documentário possui 40 minutos de duração e apresenta depoimentos de trabalhadores e trabalhadoras rurais espalhados em assentamentos e acampamentos que compartilham suas memórias, suas experiências no campo e motivos que os mobilizaram a lutar pela Reforma Agrária.

¹² Dirigido por Miguel Barros e coproduzido pela El Deseo, este documentário narra o nascimento, a trajetória e a luta do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no Brasil.

autonomia das obras audiovisuais, colaborando desde a concepção, roteirização, produção até as etapas de edição e distribuição

(...) a formação da Brigada da Via Campesina pode ser considerada um fruto recente com referências daquilo que se gerou na década de 1980 e que envolve novos processos de realização audiovisual através do vídeo popular, possíveis tanto pelo acesso aos meios de produção quanto pela vontade e necessidade de se pensar essa linguagem. (LIMA, 2014, p. 14).

A apropriação dos equipamentos técnicos, como as câmeras portáteis de Vídeo e Digital, e os computadores com suporte para edição do material filmado foram fundamentais nesse processo. A autonomia aqui é entendida como a qualidade de independência, de liberdade ou autossuficiência. Pressupõe-se a capacidade do sujeito ou coletivo governar-se pelos próprios meios. O MST, desde sua formação, buscou construir uma autonomia política, através de suas diversas instâncias de representação e diversos setores de atividades.

Foi a luta incessante pela autonomia política que muito contribuiu para a espacialização e a territorialização do MST pelo Brasil. Nesse sentido, o MST não é resultado de uma proposta política de um partido, não é fruto de uma proposta da Igreja, nem do movimento sindical. Embora tenha recebido apoio da conjugação dessas forças políticas. (MANÇANO, 2000, p. 285-286).

A Brigada insere-se como mais uma das múltiplas ferramentas do MST que auxilia no desenvolvimento da autonomia, da manutenção, do fortalecimento e da expansão da luta camponesa. Para tanto, em consonância com os princípios do MST, era crucial que a BAVC construísse sua autonomia também, apropriando-se dos meios de produção e edição audiovisual e desenvolvendo uma estética própria.

Para que o processo de controle e autonomia dos nossos vídeos na Brigada de Audiovisual da Via Campesina seja completo, precisamos nos apropriar de três elementos: a produção, a crítica/ linguagem fílmica e estética e a distribuição. (Brigada Audiovisual da Via Campesina, 2009, p. 35).

O marco inicial dessa autonomia no audiovisual foi o lançamento do documentário *5º Congresso Nacional do MST - Lutar Sempre* (2007), primeiro filme da Brigada Audiovisual

da Via Campesina¹³. Como exposto no título, este filme registra o maior congresso de camponeses da história na América Latina, reunindo mais de 17.500 trabalhadores e trabalhadoras rurais. Outra produção em destaque é a ENFF: *Uma escola em construção* (2009) sobre o processo de a história da construção e funcionamento da Escola Nacional Florestan Fernandes, localizada em Guararema, no interior de São Paulo.

A produção seguinte, *Nem um minuto de silêncio* (2007) é um documentário que relata o assassinato de Valmir Mota de Oliveira, em 21 de outubro de 2007, por seguranças contatados pela Syngenta. Outro filme importante da Brigada foi *Sem Terrinha em Movimento* (2009), sobre a formação e atividades das crianças dentro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. A Brigada ainda viria a produzir *O Canto de Acuã*, sobre o Movimento atingidos por Barragens, abordando as consequências sociais e ambientais para as comunidades atingidas pela construção da Barragem Acauã, localizada no Estado da Paraíba. O preço da luz é um roubo, documentário realizado para a campanha “O Preço da Luz é um Roubo”, em defesa da redução das tarifas de luz.

Posteriormente, a partir de 2010, a BAVC começa a participar em festivais de vídeo, como o FELCO (Festival Latinoamericano de La Clase Obrera) na Bolívia, do Festival Globale Rio 2011, onde ganhou o prêmio do Júri Popular por *Nem um minuto de silêncio*, na III MONVIA 2008 (Mostra Nacional de Vídeo Ambiental de Vila Velha - ES). Em 2012 a BAVC produz documentário *Mesa Farta*, que chegou a ganhar do Prêmio PAA na Tela, sobre a experiência de produção e comercialização da Cooperativa dos Assentados de Reforma Agrária e Pequenos Produtores da Região de Itapeva (Coapri) através do Programa de Aquisição de Alimentos.

Em 2014, no próprio IV Congresso, a Brigada Audiovisual da Via Campesina muda seu nome para Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho (BAEC), em tributo ao diretor Eduardo Coutinho – realizador de *Cabra Marcado Para Morrer*, obra de forte referência para o MST, falecido uma semana antes do início do Congresso. Razão desta mudança parte de alguns pontos: primeiro, a Brigada passa a ser integralmente do MST e não mais parceira da Via Campesina; segundo, o nome origina-se também na tradição do Movimento em homenagear os mártires da luta camponesa entre outros indivíduos que não são necessariamente

¹³ Vale ressaltar que o controle e autonomia da Brigada não ocorreram subitamente. Foi um processo lento que partiu de muitos debates, reflexões e acúmulo de experiências com o audiovisual. Não é do interesse deste artigo, porém, detalhar esse processo.

camponeses, mas se destacaram na luta pelos direitos humanos, como Acampamento Marielle Vive!, localizado em Valinhos-SP; Assentamento Che Guevara, na cidade Mirante do Paranapanema-SP; entre outros exemplos.

O primeiro documentário da BAEC foi *Lutar, Construir Reforma Agrária!* (2014) que retrata o 6º Congresso Nacional do MST, em Brasília, ocorrido ano de 2014. A partir da BAEC, as produções audiovisuais começam a abranger temáticas mais amplas, envolvendo questões de gênero como o curta *Lgbt Sem Terra: O amor faz a revolução*, em parceria com o Coletivo LGBT do MST.

A videocrônica *Só isso não, Dona* (2017), também configura uma tentativa da Brigada expandir os horizontes temáticos e estéticos. A proposta inicialmente era realizar um trabalho intersetorial de construção coletiva com o Setor de Gênero, para contribuir com a *Campanha de Combate à Violência Contra Mulheres*. E esta crônica foi realizada em parceria com a Frente de Literatura, Palavras Rebeldes, do Coletivo de Cultura do MST. Assim sendo, a BAEC funciona como parceira das demandas de outros setores de atividades, realizando videocrônicas, documentários e pequenos vídeos que possam atender a necessidade de determinado setor. Dessa parceria intersetorial já foram realizados diversos vídeos com temas variados, como caso de *Verso de Conquista: Juventude e Autoorganização* (2019), sobre a atividade de cineclube e teatro desenvolvidas pela juventude Sem-Terra no Ceará; a série *Agroecologia e Educação* (2018, 2019 e 2020), que narra, em três episódios, como a agroecologia está presente nos currículos e no dia a dia das escolas do MST na Bahia, em parceria com os setores de Educação e Produção, Cooperação e Meio Ambiente; o episódio *Café com Sabor de Resistência* (2019), da série *Cadeia Produtiva do Café*, sobre a organização e produção dos grãos de café pelo MST em diferentes Estados, em parceria com setor de Produção, Cooperação e Meio Ambiente. Outro exemplo é o documentário *Sem Terrinha em Movimento: brincar, sorrir, lutar* (2019), que acompanha o I Encontro Nacional das Crianças Sem Terrinha (2018), produção em conjunto com os setores de Educação, Cultura e Comunicação.

A feira é um espaço de grande importância para o MST. Ela confirma o valor da agricultura orgânica produzida pelos assentamentos e acampamentos do Movimento, em contraste aos alimentos contaminados por pesticidas da agroindústria. Além de fomentar o comércio local, criar diálogos entre campo e cidade, é um espaço que comunga de diversas atividades de formação, como seminários, oficiais e debates políticos.

Nós somos mais de 23 estados e o Distrito Federal que participam desta 4ª Feira Nacional, colocando uma diversidade de produtos, representados nos espaços de comercialização, mas também no ato de fazer cultura, no espaço de divulgação da arte, da música, e também na Culinária da Terra. A feira representa essa diversidade da agricultura e um importante instrumento de defesa da Reforma Agrária. (fala de Giselda Coelho, da coordenação nacional do setor de produção do MST).¹⁴

Não por acaso, as feiras são temas recorrentes nas produções realizadas pela BAEC em parceria com outros setores de atividades. Um exemplo significativo é *Ocupar, Resistir e Produzir – as feiras do MST* (2018), filme realizado com o Setor de Produção, Cooperação e Meio Ambiente e chegou a ser selecionado para a Mostra Principal do 1º Festival Internacional de Cinema Agroecológico – FICAECO 2019. Neste documentário há questionamentos diretos contra a concentração de terra e a desigualdade social. O discurso fílmico defende a agricultura familiar e camponesa como uma forma de resistência ao modelo de agricultura dominante, que se baseia no monocultivo e no uso intensivo de agrotóxicos.

A linguagem e estética audiovisual do MST permanecem abertas em certo sentido, sem regras dogmáticas. Nota-se hoje, com a conquista de diversos assentamentos pelo país, em um contexto histórico distinto do século XX, a elaboração de narrativas que envolvem o cotidiano e produtividade nos assentamentos. Quanto a forma, há um predomínio da linguagem do documentário direto – como o uso da câmera na mão e, especialmente, depoimentos/entrevistas¹⁵. Essa valorização da entrevista do camponês não é por acaso, posto que é um recurso que revela sua capacidade de expressar por si mesmo (sem a necessidade de um “especialista” ou interlocutor), de partilhar com o espectador sua indignação, sua angústia e esperanças.

Assim como a antecessora BAVC, a BAEC mostra preocupação em refletir a estética de suas produções e modos de alcançar um público mais amplo, fora do âmbito do MST, ocupando outros espaços seja na TV, em Festivais de Cinema e internet. Em resumo, observamos o

¹⁴ RABELLO, D. Feira demonstra potência dos assentamentos do MST na produção de alimentos saudáveis. MST, 14 de maio de 2023. Link: <https://mst.org.br/2023/05/14/feira-demonstra-potencia-dos-assentamentos-do-mst-na-producao-de-alimentos-saudaveis/#:~:text=A%20feira%20representa%20essa%20diversidade,de%20defesa%20da%20Reforma%20Agr%C3%A1ria%20como%20em%20todos%20os,participa%C3%A7%C3%A3o%20de%20mil%20pessoas.>

Acesso em: 25/07/2024.

¹⁵ A repressão das vozes e corpos dos militantes do MST ainda é vigente no país. Fazer-se ouvidos através do recurso da entrevista pode ser considerado excessivo ao analisar o conjunto da produção desde a década de 1980, mas perfeitamente compreensível diante do ambiente hostil as suas causas, em que a mídia tradicional e os setores reacionários da sociedade travam uma batalha simbólica desleal contra o Movimento.

domínio do gênero documentário, no qual se destaca, tanto nas produções das Brigadas do MST quanto nas dos cineastas parceiros, a força do estilo direto. Isso se deve, em grande parte, à própria necessidade do Movimento de captar a urgência do momento presente, chamando a atenção para situações críticas que requerem uma resposta ágil da população ou das autoridades.

Exemplos disso são as denúncias contra a expropriação de acampamentos ou a violência brutal de policiais e jagunços. Essas necessidades dependem de uma câmera na mão de um operador ágil que consiga adentrar nessas situações limites. Para além de usar a câmera como instrumento de denúncia, o Movimento também percebe a necessidade de revelar ao público o cotidiano dos trabalhadores rurais, seus sonhos e aflições, e, assim, legitimar sua luta e presença no mundo. Uma câmera portátil também se mostra eficaz em registrar as atividades de acampamentos e assentamentos do MST, com sua presença mais livre e espontânea para registrar eventos marcantes, como os Encontros Regionais, as Marchas do Movimento, as atividades que envolvem a Mística, entre outras situações.

Vídeos documentários são caracterizados pelas formas ágeis de comunicação, a descentralização e a ativa participação dos realizadores atados aos seus objetos e a profunda conexão com os movimentos sociais emergentes na passagem dos anos 1960 para os anos 1970, momento em que ocorre o primeiro boom de apropriações artísticas e ativistas. (SOBRINHO, 2021, p. 168)

Com isso, o documentário que buscou legitimar a luta do MST se beneficiou da disponibilidade de câmeras portáteis de vídeo/digital com som sincrônico. Como resultado, os agentes militantes do MST passam a formular sua própria estética e discurso audiovisual. Não mais como ator social, filmado por lentes de cineastas de classe média, mas como ator social e produtor de seu próprio discurso filmico e estética. Não cabe aqui, entretanto, problematizar esse assunto, mas contextualizar a produção sobre MST feita até aqui, métodos e abordagens realizadas por cineastas parceiros ou pelo próprio Movimento, para tecer uma análise comparativa com o documentário *Chão* (2019).

2. *Chão* e as configurações de um cinema contemporâneo sensível e político

O documentário *Chão* (2019), de Camila Freitas, adota estratégias conceituais de representação distintas dos documentários que tomaram o MST como tema mencionados aqui. O filme propõe uma imersão sensorial, vinculando a corporeidade dos militantes com as

paisagens sonoras e visuais, sobretudo, do campo. Nesse sentido, o documentário da diretora Camila Freitas insere-se em um panorama do audiovisual contemporâneo que busca ampliar a noção de sujeito e subjetividade por meio de imagens e sons que operam não no domínio da dimensão racional do cinema clássico, mas na fluidez e dispersão características do cinema de fluxo¹⁶. Segundo definição de Erly Vieira Jr (2020):

(...) a estética do fluxo opera por uma série de atitudes com relação à imagem, aos corpos filmados e ao domínio do real a partir de uma valorização do sensorial que, se não supera o pensamento lógico, ao menos o antecede e a ele se equipara, no âmbito da experiência espetatorial. (VIEIRA JR., 2020, p. 26).

O chamado Cinema de fluxo tenciona a maneira de representar a alteridade do outro, propondo um olhar mais intimista e direcionado na vida ordinária dos personagens. O sujeito comum, seja da classe média ou das classes populares, ganha protagonismo nas situações mais corriqueiras de seu dia a dia. Desse modo, aqui há uma rejeição aos clichês de espetacularização do cinema narrativo. *Chão* (2019) não pertence ao escopo de filmes analisados por Erly Vieira Jr¹⁷ (2020). Pode-se dizer que a dita estética do fluxo observável no cinema de Apichatpong, de Claire Denis, de Gus Van Sant, entre outros cineastas contemporâneos possuem particularidades que se distanciam da proposta estética de *Chão* (2019).

Contudo, alguns elementos levantados por Erly Vieira Jr. (2020) para pensar a estética do fluxo estão relacionados a experiência de *Chão* (2019), tornando evidente a influência da diretora e seu diálogo com o contemporâneo. Como, por exemplo, a sondagem sobre o cotidiano que procura revelar as dimensões afetivas e subjetivas das personagens em forte conexão com os espaços que habitam e partilham. Para Castells, a identidade é entendida como a “fonte de significado e experiência de um povo” (1999; p. 22). Observamos essa mesma preocupação em trazer a experiência cotidiana dos militantes do MST numa perspectiva sensorial e afetiva em *Chão* (2019). Existe uma consciência de que os trabalhos de base, as apreciações da Mística, as longas caminhadas das Marchas, o ato decisivo da ocupação de terra

¹⁶ Os críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard da revista *Cahier Du Cinéma* seriam os primeiros a tentar caracterizar esta vertente estética com a alcunha de cinema de fluxo. Suas análises tinham como objetos as produções exibidas durante o Festival de Cannes de 2002 e 2003. O conceito de fluxo, no entanto, amplia seu alcance para diversas produções em todo o mundo

¹⁷ Erly Jr. analisa filmes lançados no intervalo temporal de 1999 a 2009. Entre os cineastas destacados estão: Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhangke, Karim Aïnouz, Lucrecia Martel, Naomi Kawase, Pedro Costa e Tsai Ming-Liang.

e nos trabalhos coletivos no campo, são fundamentais para consolidar os elos fortes de uma identidade e cultura camponesa do MST.



FIGURA 1 – Camponeses trabalhando na terra e preparando sua nova morada no Acampamento Leonir Orback.
FONTE - Fotograma do filme *Chão* (2019).

A diretora mergulha nessa multiplicidade de situações ordinárias da vida dos militantes do acampamento Leonir Orback, evidenciando uma espécie de “realismo sensório”, do qual dota as personagens com mais humanidade, dignidade e, portanto, sendo o oposto dos estigmas propagados por seus opositores. De acordo com Erly Vieira Júnior (2013, p. 490), tal realismo é “marcado pela construção narrativa através de ambiências, pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva (...”).

O procedimento estético fundamental de *Chão* (2019) para alcançar uma dimensão mais sensorial e subjetiva não poderia ser outro senão o modo observativo¹⁸. Como vimos, esse estilo possui uma influência no cinema direto norte-americano, em que há uma recusa a autoridade da *voz-over*, aos intertextos informativos, a utilização de entrevistas, entre outros elementos retóricos em favor da ênfase na observação dos atores sociais. Bill Nichols (2009, p.150) comenta que neste modo de representação “a presença da câmera ‘na cena’ atesta sua

¹⁸ Bill Nichols (2005) comprehende como modos de representação as distintas “vozes” do documentário reunidas em grupos, onde cada grupo apresenta entre si traços estilísticos comuns. Os modos são: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Por “voz”, Nichols (2005, p.50) entende como algo mais restrito que o estilo, é aquilo que “nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele [o documentarista] nos fala ou como organiza o material que nos apresenta”.

presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ocorre”.

Esta atitude da diretora faz com que a narrativa filmica seja guiada a partir dos movimentos dos acampados. Para tanto, a diretora e sua equipe assumem um papel de observadores ocultos, como se buscassem uma invisibilidade ao acompanhar os acontecimentos e sujeitos filmados, revelando, por sua vez, estratégias estilísticas que parecem hibridizar ficção e documentário:

(...) em que ficção e realidade não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje.” (MIGLIORIN, p. 20, 2020).

No entanto, é importante frisar que diretora apresenta modos de apreensão do real distintos do modelo observativo norteamericano dos anos 60. Não há uma tentativa de apreender a experiência vivida no seu transcorrer natural em longos planos com uma câmera na mão vacilante, assim como vemos nos primeiros documentários diretos canadenses e norte-americanos.

Partindo para alguns dos procedimentos de filmagem, a maioria dos planos possuem enquadramentos fixos, ou com movimentos panorâmicos suaves. Muitas sequências, por um lado, apresentam um tom contemplativo, com planos de fluxos contínuos que capturam objetos e sujeitos. Por outro lado, há sequências com um ritmo-temporal mais cadenciado, utilizando planos mais curtos que contextualizam uma mesma situação a partir de vários pontos de vista. Um exemplo é a sequência em que vemos diferentes militantes montando suas barracas enquanto outros trabalham no campo.

Entretanto, nas circunstâncias de protestos e caminhadas, em que militantes se encontram em movimento na rua, a diretora utiliza câmera na mão. Um momento marcante é o registro da ocupação das terras da Usina Santa Helena ocorrida durante a noite, em que devido a intensa agitação, a câmera na mão estava vacilante, com ajustes bruscos de foco, tornando sua presença “ostensiva” em comparação aos outros planos fixos e distanciados. Mas mesmo nesse caso, a diretora mantém seu caráter observacional. Esses procedimentos técnicos empregados para representar o MST consistem numa tentativa de humanizar os atores sociais, abdicando da autoridade da voz-over para apresentar os sujeitos na sua autonomia dos movimentos, de modo a, na verdade, fortalecê-los.

As primeiras sequências do filme, mostrando um imenso canavial, tornam evidente o objetivo de trazer imagens contemplativas e sensoriais. A onipresença da cana evoca não apenas a permanência da economia baseada na monocultura canavieira, mas também uma certa "beleza" fotográfica associada ao agronegócio. As terras preenchidas pelo verde monocromático da plantação e pelo céu azulado no horizonte expressam um bucolismo aparente. No entanto, essa paisagem é perturbada ao centralizar as barracas montadas pelos militantes do MST. Essas barracas representam tanto a desigualdade gerada por esse modelo econômico latifundiário quanto a resistência a ele, simbolizando a luta por um modelo de produção agrícola mais humanizado e saudável.

A descentralização do ponto de vista narrativo é uma qualidade importante no documentário. Existem alguns personagens recorrentes, como P.C. e a matriarca conhecida como Vó. Mas nem mesmo esses assumem protagonismo absoluto, pois a câmera voyeur da diretora busca registrar o coletivo e não o individual. Dessa maneira, o personagem principal pode ser simbolizado como sendo o Acampamento Leonir Orback e o sonho da Reforma Agrária seu principal objetivo.

O desenvolvimento do filme apresenta cenas fortes, com tensões dramáticas elevadas, em alguns momentos. Como a sequência da ocupação e dos protestos decorrentes pela decisão judicial contrária a Reforma Agrária. As reações mais impressionantes documentadas foram o fechamento de uma ferrovia que era a principal via de transporte dos insumos da Usina e a ocupação na propriedade do então Ministro da Agricultura, Pecuária e Abastecimento do Governo Temer, Blairo Maggi (2016-2019).

Todavia, há micro-eventos que eclodem quase que silenciosos, conduzindo-nos a uma experiência mais sutil e sensível, não menos potente. São cenas que buscam sondar o cotidiano dos acampados, trazendo maior alívio dramático. Como, por exemplo, a rotina das atividades coletivas, em que os trabalhadores rurais são apresentados capinando com suas enxadas em punho num certo tom lírico, semelhante ao que Jean-François Millet conferia as paisagens e trabalhadores rurais em seus quadros. Ou quando os trabalhadores se unem para construir uma guarita de segurança, erguida por longos troncos de árvore, que se torna símbolo de permanência e resistência.



FIGURA 2 – Guarita de segurança erguida pelos militantes.

FONTE - Fotograma do filme Chão (2019).

A fotografia de Cris Lyra, Camila Freitas e Carol Matias apresenta uma qualidade e nitidez padrão de uma produção profissional de Cinema¹⁹, destacando alguns momentos particulares. A cena a qual um acampado é fotografado em sua barraca alumbrada pelo fogo cintilante da vela evoca uma plasticidade quente e sombreada que remete a pinturas barrocas. O som noturno do campo, com o canto ritmado dos grilos, o coaxar distante dos sapos adicionado ao suave som da brisa, ocupa um lugar essencial na percepção espectatorial, criando um ambiente de calmaria.

¹⁹ Vale comentar que trata-se de uma produção com recursos técnicos e orçamentários distantes da maioria documentários de caráter militante que buscaram representar o MST e sua luta, sobretudo, os produzidos pelas próprias Brigadas do Movimento. O filme contou com o apoio do Fundo Setorial do Audiovisual, do Banco regional de Desenvolvimento do Extremo Sul – BRDE – e produção de NEBULOSA FILMES e TROTOAR



FIGURA 2 – Oração silenciosa de um acampado, momentos antes de deitar-se.

FONTE - Fotograma do filme Chão (2019).

Vale notar que embora o tema principal seja a luta do acampamento Leonir Orback para conquistar a Reforma Agrária, *Chão* (2019) percorre por outros temas secundários, mesmo que por vezes superficialmente. Esses temas secundários são recorrentes nas imagens audiovisuais sobre o MST e sua luta. Por exemplo, a questão da religiosidade e fé dos acampados como elemento mobilizador e união. A fé faz parte da luta do MST e sua aparição no Cinema ocorre desde *Encruzilhada Natalino* (1981) e perpassando por quase toda produção que a sucede. Entretanto, essa fé tem como representante maior a Igreja Católica, especialmente, pelo desempenho e influência da Teologia da Libertação e, mais posteriormente, da Comissão Pastoral da Terra sobre o Movimento. Em *Chão*, o culto apresentado é do segmento evangélico e não católico. Isto pode evidenciar uma mudança que vem ocorrendo em todo território nacional e, portanto, também no MST, que é a maior adesão da classe popular a religião evangélica de orientação neopentecostal. Sabe-se que grande parte do neopentecostalismo tem assumido uma posição aliada aos interesses da direita, o que inclui o próprio agronegócio. O filme não aponta para uma nenhuma contradição sobre a presença de evangélicos e tão pouco sugere um posicionamento.

O filme também procura criticar a mídia tradicional em dois momentos distintos: primeiro quando uma família de acampados discute um comercial do agronegócio; outro momento, já no final do filme, quando as imagens captadas pela diretora formam um contraste

direto a versão da reportagem de TV que buscou denegrir a imagem do Movimento, o colocando como um grupo de militantes violentos e perigosos.

Com isso, podemos auferir que as produções do e sobre o MST apresentam um embate dialético entre um projeto de sociedade baseado na agricultura familiar, na Reforma Agrária Popular, no respeito ao meio ambiente e no trabalho coletivo, em oposição ao modelo do capitalismo voraz e desumanizado do agronegócio. Esse desenho dos algozes ao projeto defendido pelo Movimento sempre foi explicitamente demarcado nos documentários. Desde documentários de cineastas parceiros como o latifúndio da Fazenda Anoni, em *Terra para Rose* (1982), de Tetê Moraes, até em produções do próprio MST, como é caso da Syngenta, empresa de segurança privada acusada de assassinar o dirigente Valmir Mota, em *Nem um minuto de silêncio* (2008), da Brigada Audiovisual da Via Campesina.

Em *Chão* (2019), contudo, apresenta um forte compromisso com o realismo, inclusive com parcias inserções de trilha musical, fazendo com que a oposição entre o agronegócio e a agricultura familiar se dê pela justaposição de imagens entre o opulento maquinário das chaminés da Usina e as imagens do cultivo de hortas orgânicas realizado pelo trabalho colaborativo dos acampados. Ou quando os militantes realizam uma Marcha para conquistar apoio da população local e distribuem coentro, cebolinha e alface, enquanto a Usina nada tem a oferecer além de uma paisagem preenchida por cana-de-açúcar.

A estratégia dos militantes de buscar apoio da população local para sua causa, por meio da distribuição de alimentos saudáveis, da convocação para participar de marchas populares e da promoção de feiras, representa um esforço do Movimento para romper com uma certa endogenia. Endogenia, neste contexto, refere-se a um “crescimento para dentro” ou ao isolamento do MST. Este isolamento, no entanto, resulta do preconceito que os militantes enfrentam continuamente, alimentado pela mídia hegemônica.

Uma passagem que ilustra esse preconceito vem do diálogo entre P.C. e sua filha transexual que foi visitá-lo no acampamento. Nesse diálogo são discutidos alguns temas sensíveis ao MST, como, por exemplo, o caso de uma acampada hostilizada por se revelar militante do MST. Dessa maneira, os integrantes do MST, além de toda problemática em torno da luta pela terra, ainda precisam lidar com a rejeição da sociedade. Esse processo gera dificuldade para constituírem amizades fora do Movimento que, por sua vez, solidifica certa endogenia. No decorrer do diálogo, é aludido a criação do Coletivo LGBT, fazendo lembrar que o Movimento não é apenas uma luta pelo direito a terra, mas trata-se de um projeto social

mais profundo. Como bem pontua um dos personagens do filme na primeira reunião apresentada no filme: *nós somos um movimento que luta pela terra, mas também pela transformação social e pelos nossos direitos*.

Desse modo, percebo que a diretora buscou representar a maioria dos temas recorrentes da filmografia do e sobre o MST, passando pela valorização da agricultura familiar em oposição ao agronegócio e uso de fertilizantes nocivos, a crítica à opinião enviesada da mídia tradicional, a ocupação, as Marchas do Movimento, a religiosidade, a questão recente envolvendo a comunidade LGBTQI+, e, especialmente, o cotidiano dos acampados. O diferencial consiste na forma como a diretora representa esses temas por meio de imagens que procuram conferir dignidade, humanidade e beleza aos corpos dos militantes. Esta postura da diretora em imergir no cotidiano de uma ocupação do MST, captando expressões sensíveis, a luta, a forma como se organizam e lutam por seus direitos, entra em consonância ao que Migliorin chama de “engajamento no presente” ao refletir sobre algumas produções contemporâneas.

Conferir uma dignidade fílmica passa então por um primeiro compartilhamento. Trata-se de fazer comum uma experiência e uma luz. Trata-se de fazer uma máquina-cinema habitar uma potência sensível e significante que pertence a todos onde a luz, mesmo que ínfima, permita a máquina-cinema funcionar. (MIGLIORIN, 2011, p. 16).

Em suma, é possível constatar, a partir deste aporte teórico, uma potencialidade da experiência estética/sensível no audiovisual em suscitar conhecimento, subjetividade e questionamentos sobre os olhares dominantes. Para Moriceau e Mendonça (2016, p. 88) “a experiência estética nos imerge em um banho de afetos e efeitos, sensações e sentidos que saem do habitual” (MORICEAU; MENDONÇA, 2016, p. 88). A afetação sensível da arte nos provoca “a recompor nossa posição, nossas crenças, a nossa ideia de justiça e bem comum” (MORICEAU; MENDONÇA, 2016, p. 88).

Para questionar as crenças dominantes que insistem difamar o MST, convocando-nos vivenciar o dia a dia de militantes em situação de ocupação, *Chão* (2019) enfatiza a importância de técnicas e abordagens que permitem uma representação mais autêntica e sensível das realidades sociais. O filme provoca-nos a imergir na experiência sobre a luta dos militantes do MST em conquistar a Reforma Agrária, tomando o caso particular do acampamento Leonir Orback, através de uma construção poética, sensível e afetiva da imagem. O discurso inflamado

e retórico da luta, presente também no filme, dá lugar há muitas situações subjetivas, silenciosas e de pura contemplação. Essa afetação sensível pautada na subjetividade dos corpos dos militantes do MST, tantas vezes desumanizados em nossa sociedade, permitem que esses sujeitos se apresentem sua autonomia e complexidade. Essa postura, a meu ver, visa fortalecer a representação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e sua causa.

Ao representar um grupo social marginalizado como Movimento dos Sem Terra, a diretora Camila Freitas compartilha do mesmo engajamento social frente à necessidade da representação estética daquelas pessoas que formam o MST. O diferencial consiste nas formas de expressão, técnica e filmagem que valorizam uma dimensão sensível e subjetiva da imagem e do som. Tal postura, por si só, configura-se num ato político e, principalmente, sem deixar de ser artístico, permitindo que “o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de beleza.” (RANCIÈRE, 2009, p. 47).

Na cena final, a oposição entre máquina e humano, entre o agronegócio e a agricultura familiar, é construída através de uma montagem associativa. Primeiramente, observamos um poderoso trator pulverizador despejando agrotóxicos no canavial. Em seguida, uma sequência de planos mostra as barracas tremulando ao vento, com suas lonas tingidas de poeira. Por fim, vemos Vó regando calmamente sua pequena horta sob um belo pôr-do-sol. Esta cena carrega um certo tom de niilismo, como se pairasse uma incerteza sobre o futuro do Acampamento Leonir, sem promessa da realização da Reforma Agrária. Ao mesmo tempo, a sutileza desses gestos, registrada pela câmera paciente de Camila Freitas e combinada à atraente paisagem sonora do campo, traz uma sensação de envolvente tranquilidade. Tal modo de filmar e compor a cena corrobora uma abordagem baseada no afeto, numa tentativa de conferir “beleza” (Rancière, 2009) e “dignidade” (Migliorin, 2011) aos trabalhadores e trabalhadoras rurais do MST.

Conclusão

A diretora, ao adotar uma abordagem observacional por meio de enquadramentos e sequências que capturam não apenas a luta do MST, mas também as expressões sensíveis de seus atores sociais, cria um estilo distinto dentro da filmografia do e sobre o MST. Suas estratégias mais complexas e sutis, próximas de uma estrutura de ficção realista, conduzem o espectador a sentir empatia pelo Movimento, não por meio da argumentação (recurso

dominante no gênero documentário), mas através das sensações subjetivas geradas pelas imagens e sons.

Por fim, *Chão* (2019) apresenta um modo relevante e potente de encenar/performatizar a luta agrária do MST, que dialoga com a necessidade do cinema contemporâneo de reconfigurar as noções de humanidade, subjetividade e sensibilidade. Assim como os discursos dominantes mudam ao longo do processo histórico, a arena do debate ideológico e dos paradigmas estéticos e políticos também. Novas formas de representação surgem para contestar as anteriores. Como comenta Nichols (2004, p. 49), "Com o tempo, novas necessidades geram novas invenções formais.

Referências

MST. MST denuncia tentativa ilegal de despejo em Goiás. Site: Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, 11 de novembro de 2020. Disponível: <https://mst.org.br/2020/11/11/mst-denuncia-tentativa-ilegal-de-despejo-em-goias/>. Acesso em: 10/07/2023.

MANÇANO, B. **A formação do MST no Brasil.** Petrópolis, Vozes, 2000.

MIGLIORIN, Cesar. **Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro.** Revista Devires – Cinema e Humanidades. Volume 8, n. 2, 2011. Disponível em: . Acesso em: 13/12/2023.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário.** São Paulo: Papirus, 2005.

SCALZO, Mariana; GUERINI, Elaine. **Novela aborda dilema do MST.** Folha de São Paulo, 11 de junho de 1996 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/11/brasil/36.html>. Acesso em: 16/10/2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política.** São Paulo: Ed. 34, 2009.

SIMONETTI, M.C. L. (Org.). **Territórios, movimentos sociais e políticas de reforma agrária no Brasil.** São Paulo: Ed: Cultura Acadêmica, 2015.

TOLENTINO, Célia. **O rural no cinema brasileiro.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TOLENTINO, Célia. **Ruralidades e Ruralismos no Cinema Brasileiro dos Anos 2000.** In:

VIEIRA JR., Erly. **Paisagens Sonoras e Realismo Sensório no cinema Mundial Contemporâneo.** Revista Contemporânea | comunicação e cultura - v.11 – n.03 – setdez 2013 – p. 489-503 | ISSN: 18099386. Disponível em: . Acesso em 25/07/2024.

VIEIRA JR., Erly. **Realismo sensório no cinema contemporâneo.** Vitória, ES : EDUFES, 2020.

Audiovisual:

CHÃO. Direção: C. Freitas. Produção: L. Feliciano; C. Machado; F. Craesmeyer; C. Freitas. Goiás: 2020. Digital (112 min.).