

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES - ECA
PROGRAMA DE MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

LUARA DAL CHIAVON

O sujeito coletivo do fazer filmico na produção audiovisual do MST

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES - ECA
PROGRAMA DE MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

LUARA DAL CHIAVON

O sujeito coletivo do fazer fílmico na produção audiovisual do MST

Versão Original

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Cultura Audiovisual e Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa

São Paulo
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Dal Chiavon, Luara

O sujeito coletivo do fazer fílmico na produção
audiovisual do MST / Luara Dal Chiavon; orientador, Mauro
Wilton de Souza. - São Paulo, 2022.
102 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Documentário . 2. Representação. 3. Movimento
Social. 4. Sujeito Coletivo. 5. MST. I. Wilton de Souza,
Mauro. II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE AVALIAÇÃO

DAL CHIAVON, Luara. **O sujeito coletivo do fazer filmico na produção audiovisual do MST.** 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao MST, que é família, base e caminho.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço o que motivou essa dissertação e o que fez meus dias nos últimos oito anos, que é a construção da Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho e o Setor de Comunicação do MST. Ser militante foi uma escolha que ocupou mais da metade de minha vida e foi também o que deu sentido à ela. Agradeço todos os dias por ter escolhido mais uma vez o MST como minha família.

Agradeço a minha família que sempre foi suporte, força e estímulo. E que, principalmente nos meses mais difíceis da pandemia, foram meu porto-seguro. Sem meus pais, Chicão e Eva Maria, seguramente os caminhos de minha militância também seriam diferentes, foi com eles que descobri o que é força, solidariedade, disciplina, comprometimento, foi com eles que descobri o mundo e que temos como transformá-lo através da organização coletiva. À Augusto e Maria, por compartilharem o pão antes mesmo de nos entendermos como sujeitos.

Ao meu orientador Prof. Mauro pelas conversas, pelos caminhos apontados, mas sobretudo pela humanidade e paciência no trato, compreendendo o desafio que é o mestrado e conciliar ele com o trabalho e militância, mas sobretudo atravessá-lo em tempos de pandemia e fascismo no Brasil. Agradeço toda a banca pela disponibilidade para avaliação e trocas sobre o tema.

Agradeço ao grupo que formamos, Felipe e Juliana, como orientandos de Mauro, dividindo as angústias e sobretudo, pensando soluções conjuntas para o processo. Ele, sem dúvidas, ficou mais leve com vocês.

Às minhas amigas que são minha base e fonte infundável de afeto cotidiano, sobretudo à Raquel, Letícia e Maria por ser a escuta ativa das angústias e solução de leveza todos os dias. À Juliana e Cíntia pela força na reta final.

Rafael, Miguel, Juliana, Cristina, Guê, Levi, Wesley, Íris, Maria, Carol, Gustavo, Mayrá, Lenon, Cadu e Janes por todas as trocas sobre nossa organização, pensar coletivamente os caminhos e desafios com vocês torna a caminhada mais leve e mais segura.

À UFRB que me fez cineasta e à USP que me fez pesquisadora.

RESUMO

DAL CHIAVON, Luara. **O sujeito coletivo do fazer filmico na produção audiovisual do MST.** 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O fazer filmico se coloca como uma forma de representação e disputa de hegemonia em nossa sociedade. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é o maior movimento social da América Latina e um dos mais longevos, pretendo aqui, analisar a produção audiovisual dos sujeitos que o fazem a partir da margem, em geral longe das instituições cinematográficas e dos meios de difusão tradicionais. Nesse caso, a produção oficial do movimento se dá a partir da construção de um Sujeito Coletivo, é a partir deste sujeito que faço uma análise comparativa entre o vídeo do 4º e do 5º Congresso Nacional do MST, sua maior instância organizativa. O primeiro vídeo é realizado por amigos/as do movimento, o segundo é produzido pelo próprio movimento, quais são as mudanças estéticas que apontam mudanças nessa produção? O que a linguagem construída nos diz sobre o próprio movimento?

Palavras-Chaves: MST - Documentário - Representação - Sujeito Coletivo - Movimento Social

ABSTRACT

DAL CHIAVON, LUARA. **The collective subject of filmmaking within MST audiovisual production.** 2022. Dissertation (Master's Degree in Audiovisual & Media) – School of Communication and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

Filmmaking is a form of representation and a battle for hegemony in our society. The Landless Worker's Movement (MST) is Latin America's most significant social movement and has thirty-eight years of progressive history. I analyze the movement's audiovisual production led by marginalized voices independent of cinematographic institutions, media, and mainstream diffusion. The movement production reveals the construction of a Collective Subject. In this study, I compare the video of the 4th and 5th National Congress of the MST, the highest organizational instance. The movement allies produced the first video, and the movement produced the second one. What are the aesthetic changes between both productions? What does the film language tell us about the movement itself?

Keywords: MST - Documentary - Representation - Collective Subject - Social Movement

LISTAS DE SIGLAS

BAEC - Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho

CEB - Comunidades Eclesiais de Base

CEPAL - Comissão Econômica para a América Latina

CPMI - Comissão Parlamentar Mista de Inquérito

CPT - Comissão Pastoral da Terra

CUT - Central Única dos Trabalhadores

EJA - Educação de Jovens e Adultos

INCRA - Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária

ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

PAM - Produtora Amácio Mazzaropi

PRONERA - Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária.

PT - Partido dos Trabalhadores

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1: Filme *Jeca Contra o Capeta* (1975)

Figura 2: Capa da Revista VEJA, 03/06/1998.

Figura 3: Cena da Novela *O Rei do Gado*, Senador Caxias e sem-terras.

Figura 4: cartela inicial do vídeo

Figura 5: cena do vídeo

Figura 6: Ademar Bogo, dirigente da época, sendo entrevistado

Figura 7: Entrevista com Vanderlei

Figura 8: cartela do filme

Figura 9: Marcha final

Figura 10: Grupo de Teatro do MST

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A CABEÇA ESTÁ ONDE OS PÉS PISAM.....	10
1. REPRESENTAÇÃO E LUTA PELA TERRA	
1.1 Identidade Sem Terra: sujeito e coletivo, camponês e lutador.....	17
1.2 Representação e luta pela terra.....	19
1.3 O camponês no cinema nacional.....	22
1.4 O cinema como aliado.....	30
1.5 A mídia que tem dono.....	32
1.6 A novela e a massificação do debate em horário nobre.....	33
1.7 Cinema e movimentos sociais.....	36
1.8 Os filmes como objeto, os protagonistas como sujeitos.....	40
2. O SUJEITO COLETIVO	
2.1 Breve histórico do MST.....	42
2.2 Brigada de Audiovisual.....	48
2.3 Formação do sujeito coletivo.....	53
3. A PRODUÇÃO COLETIVA	
3.1 A produção coletiva.....	60
3.2 O vídeo do 4º Congresso.....	61
3.3 O vídeo do 5º Congresso, <i>Lutar Sempre!</i>	65
4. SOBRE A PRODUÇÃO DE IMAGEM E MEMÓRIA	
4.1 Domínio da memória.....	72
4.2 Sobre a questão da representação no Documentário.....	73
4.3 Eles falando de nós e nós falando de nós.....	74
4.4 Cinema militante e Vídeo Popular: gênese e bases.....	75
4.5 Audiovisual como luta política.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	83
ANEXOS	
Decupagem Vídeo 4º Congresso.....	86
Decupagem Vídeo 5º Congresso: <i>Lutar Sempre!</i>	91

INTRODUÇÃO

A gente vê a partir de onde os pés da gente pisam.¹

Em 1986, depois de mais de um ano acampados sem respostas concretas do governo estadual referente ao assentamento das mais 1500 famílias, milhares de camponeses e camponesas sem-terra caminharam mais de 500 quilômetros da Fazenda Annoni até Porto Alegre. Durante todo o trajeto debateu-se intensamente como seria a chegada da marcha à capital gaúcha, parte do grupo, principalmente apoiado pela CPT, ligada à Igreja Católica, defendiam que a marcha deveria chegar *estilo romaria, construindo uma imagem dos Sem Terra coitadinhos, que caminharam 500 quilômetros e o governo não se compadeceu, o que despertaria a piedade da população* (CALDART, p.124), e literalmente todos e todas deitando na praça onde se realizaria o ato. Outra parte defendida por lideranças sem-terra era chegar e ocupar o Incra, fechando o prédio e radicalizando, um aviso de que estariam cansados de enrolação. No final da história, em tom conciliatório, parte do grupo foi para praça, outra reforçou o acampamento que já existia na porta do INCRA e outra ocupou a Assembleia Legislativa do Estado, que estava vazia porque os deputados não foram trabalhar sabendo da manifestação. A partir da construção dessas três táticas, desde cedo aqueles que construíram o movimento, em sua maioria camponeses semi-analfabetos, entenderam que a sua autonomia estava em todas as tomadas de decisões e que todas as suas ações comunicariam para a sociedade quem eram e quais as suas intenções políticas. Sabiam que construir a memória é construir o presente.

*

Em nosso país, que é marcado pela desigualdade social, e que possui a questão da terra como fundante em sua história, a construção de um movimento popular que reivindica um direito tão básico neste cenário, se coloca como revolucionário. O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é o maior movimento social da América Latina com aproximadamente 450 mil famílias que foram assentadas através da organização e luta coletiva. O movimento, fundado em 1984 de base popular, tem como seus princípios organizativos a *direção coletiva, a divisão de tarefas, a disciplina, o planejamento, a crítica e a autocrítica, o estudo, e o vínculo permanente com as massas*. Desde o início, tem se colocado como um ator social importante na história do Brasil, assim, a partir dessa condição

¹ Frase comum entre os camponeses. In. Pedagogia do Movimento Sem Terra, Roseli Caldart (2004), p.121.

e tamanha a sua dimensão e organização, o presente trabalho busca refletir sobre a produção audiovisual a partir do sujeito coletivo que a constrói.

Na história do cinema nacional, revolucionário também foram diversos movimentos artísticos, como o Cinema Novo na década de 1960 e 1970, onde surgiram contribuições importantes não só para a linguagem cinematográfica mas para a luta política. Mas o que podemos observar é que a maioria dos filmes e produções que tinham conteúdo político e que se propunha a dialogar com a sociedade e reafirmar o papel da arte eram feitos por cineastas que se colocavam como interlocutores da luta social e menos como sujeitos dessas próprias lutas.

Então, quando dispuseram tecnicamente de meios e ferramentas para produzir seus próprios filmes os movimentos sociais e populares assim fizeram. Mas, em geral, essa produção não é considerada com "valor artístico", vide sua ausência em festivais², crítica especializada ou trabalhos acadêmicos, instituições que corroboram e elegem aquilo que é considerado cinema. Muitos eram analisados como mero registro ou também no que intitulam de "filme militante", com a justificativa de que seria uma "linguagem panfletária", que por muito tempo isso tinha como sinônimo filmes com pouca qualidade estética e técnica, mas com valor político e histórico.

A partir de quais valores estavam analisando essas produções audiovisuais? Na realidade, pergunto se esses espaços estavam de fato acompanhando qualquer produção que estava sendo feita há uns bons anos pelas mãos de camponeses organizados, havia espaços para esses filmes nos festivais, cinemas e na academia? Em que consistia seu valor estético e histórico?

Essas questões me chegaram enquanto cineasta e militante³ da referida organização, porque em outros espaços não estávamos debatendo o fazer fílmico de um ator social tão importante? Que espaço há para a arte e cultura produzidas pelos sujeitos que não estão somente à margem, mas que também não estão na cidade? Que lugar o campo ocupa no imaginário social? Que vida no campo queremos construir?

E também, durante nossa produção coletiva, vários foram nossos questionamentos sobre a nossa prática, um deles foi quando nos demos conta que nossa organicidade interferia

² Debate importante trazido por Amaranta César no Artigo: *Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento.*

³ Luara Dal Chiavon faz parte do Setor de Comunicação do MST, e desde 2014 coordena a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.

diretamente na estética adotada, cunhamos a reflexão que *não há avanço estético sem avanço organizativo*. Conseguimos chegar ao entendimento desse processo através da prática e de uma síntese coletiva, que a forma como nos organizamos internamente, interfere diretamente nos tipos de filmes que fazemos. Já sabíamos disso, mas compreender isso através de nossa vivência coletiva foi transformador e muito importante para a maturidade do coletivo. Conseguir refletir sobre nossa prática é o que nos faz avançar e, não somente fazer mais filmes de acordo com as necessidades conjunturais que são impostas.

Há sempre uma fórmula mais simples para comunicar, há sempre um vídeo com cara de “institucional” para ser feito, mas e nós, como movimento transformador queremos construir que tipo de arte, que tipo de linguagem, que tipo de narrativa? Queremos alicerçar nossas convicções em que tipo de estética? Queremos que o audiovisual cumpra que tipo de objetivo para a nossa organização?

Todas essas questões vieram a partir de nossa prática coletiva, que é sempre inundada de reflexão e intencionalidade, mas como o cinema poderia contribuir para pensarmos de maneira mais aprofundada?

Através de um dos autores clássicos do cinema documentário, o americano Bill Nichols em seu livro, *Introdução ao Documentário (2012)*, o autor, a partir de um apanhado histórico nos apresenta e categoriza seis diferentes formas do fazer documentário. Elas são traçadas a partir da relação em que se dá quem filme e quem é filmado, nesse sentido estamos falando primordialmente da relação sujeito x objeto.

Ao longo do texto, ele enfatiza que com o advento das câmeras pessoais, houve um boom de filmes de minorias que finalmente puderam contar suas próprias histórias, eram filmes do *eu*. Esse foi um marco importante na história do cinema e contribuiu muito para a história e para o avanço de pautas sociais. Mas com o advento do *eu*, foi mais difícil construir o *nós*? Com as diferenças entre ativismo e militância e uma sociedade ocidental cada vez mais individualista por conta do avanço do Capital, há lugar para o *nós* nas artes? Sabemos que o cinema tem em seu germe a coletividade, seja no fazer, seja na apreciação, mas ele é de fato coletivo? E sendo coletivo é apenas no simples fazer ou é também na construção do discurso?

É sobre essa construção de linguagem coletiva a partir do *nós*, enquanto Movimento Sem Terra, e não apenas como sujeito camponês, que pretende se debruçar essa dissertação. E

para tal, parto da análise de dois vídeos que são marcos na produção cinematográfica do movimento, o vídeo do 4º Congresso Nacional e o vídeo do 5º Congresso Nacional, *Lutar Sempre!*. Isso porque, o Congresso Nacional é a instância organizativa mais importante, onde são constituídas as táticas e estratégias do próximo período, assim, em um mesmo lugar, temos a análise de conjuntura, um retrato histórico de como a sociedade está organizada naquele momento, e também a resposta organizativa de como parte da classe trabalhadora vai construir a resistência naquela época. Então, vídeos sobre um mesmo processo e que dizem tanto sobre o momento político e sobre a estratégia do movimento, se colocam em pé de igualdade para uma análise comparativa que possa nos apontar caminhos sobre o fazer filmico do MST e o que isso representa para a organização e para o cinema.

A escolha do objeto se deu porque, apesar de retratar uma mesma atividade, foram construídos a partir de processos distintos: um foi feito a partir de uma oficina para “formar jovens comunicadores do MST”, dirigido e editado por amigos/as do movimento, apesar de ser filmado por militantes da organização. O outro, sete anos mais tarde, foi construído também através de um processo de formação, mas feito pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina, coletivo responsável por formular e fazer os materiais audiovisuais da organização. Ou seja, em um primeiro momento temos um material construído de forma coletiva, mas por gente de fora, depois temos o resultado de todo um processo onde o próprio movimento se apropriou das ferramentas e construiu um material com uma intencionalidade política que ultrapassou o mero registro, o audiovisual passou a ser processo e ferramenta política de completo domínio dos Sem Terra.

E o que cada vídeo nos aponta sobre o fazer filmico? O que significa, para um movimento que já foi tão representado na mídia hegemônica e também no cinema, construir sua própria memória? Com uma distância de mais de 20 anos da feitura do primeiro vídeo, o que as escolhas políticas desse período revelam para o coletivo que faz os filmes hoje? Como afirma BENJAMIN (2012), *articular historicamente o passado não é reproduzi-lo, mas entender como ele opera no presente.*

É a partir desse entendimento e de uma perspectiva do *materialismo histórico e dialético* que pretendo traçar essa pesquisa. Karl Marx, a partir do conjunto de sua obra construiu bases importantes para analisarmos a sociedade que se estrutura a partir da luta de classes. Entendo, que analisar a produção audiovisual de um movimento que não só também se fundamenta a partir de tal pensamento, mas também que está inserido ativamente na luta

política é quase um caminho natural. Para construir essa base de análise, um trecho da introdução do livro *Contribuição à crítica da economia política (2008)*, que sintetiza bem de onde partimos.

O resultado geral a que cheguei e que, uma vez obtido, serviu-me de guia para meus estudos, pode ser formulado, resumidamente, assim: na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. (MARX, p. 47).

Parto então da compreensão e da premissa dialética de que é o ser social que determina a sua consciência e que as condições históricas baseadas nas relações de produção determinam o ser social. A luta do MST, passa pela premissa básica de mudar as relações de produção, de ter acesso à terra, mas também que nesse lutar, constitui um novo ser social, uma nova identidade, um sujeito coletivo. É desse sujeito coletivo, inserido nessa dinâmica que constroem as suas próprias ferramentas de representação. E como se dá essa representação quando há um processo de desumanização dos sujeitos excluídos? Sabendo que isso é parte do combate, da violenta tentativa de desarticular e enfraquecer aqueles que enfrentam os poderosos. Dessa desumanização, a perda de subjetividade é uma das primeiras formas para a prática de violência, assim, muitas experiências artísticas partem exatamente desse lugar subjetivo, mas em geral ele é construído a partir do *eu*, e não do *nós*. O lugar coletivo ainda é visto como não-subjetivo, como se só pudessemos acessá-lo individualmente, quando na realidade ele é construído coletivamente. Ao longo desse trabalho, apresento como o MST mantém um espaço subjetivo coletivo através da *mística* e como ela é parte fundante do fazer filmico.

Quando falamos sobre representação, produção de memória e de sentido, também é uma forma de resistência e de marcar seu lugar no mundo. Nós o fazemos porque a disputa

política também se dá por esse lugar que é a superestrutura, ou seja, lugares que não são propriamente produtores de bens e mercadorias, mas aquilo que dá forma às ideias que endossam e sustentam ideologicamente aqueles que estão no poder, naturalizando relações de dominação, esse domínio de uma classe sobre a outra chamamos de hegemonia, conceito trabalhado a partir de Antônio Gramsci. E pensar hegemonia, necessariamente nos remete à relação entre este e cultura e ideologia,

Partindo disso, Raymond Williams (1979) observa que o conceito de hegemonia inclui e ultrapassa o conceito de “cultura”. Isso porque compreende que na cultura devem ser reconhecidas as formas de domínio e subordinação presentes numa sociedade dividida em classes. Assim, hegemonia é compreendida como todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida, um sistema vivido de significados e valores - constitutivo e constituidor. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta. (WILLIAMS, apud BASTOS, STEDILE E LITVIN. p.30)

Então, a partir dessas perspectivas, reflito sobre a representação e a luta pela terra, a partir da construção da identidade camponesa e Sem Terra e que espaços contribuíram para a representação visual que temos hoje, através do cinema e da mídia hegemônica. A partir de um breve apanhado histórico da representação do camponês no cinema nacional, como ele era representado e por quem? Entender como historicamente o cinema brasileiro retratou esse sujeito e sua luta coletiva traz elementos importantes que nos ajudam a pensar em como o camponês agora produz sua própria memória.

No segundo capítulo, traço quem é e como se organiza esse sujeito coletivo, a partir da trajetória histórica do MST, onde e como surgiu e como construiu e organizou um Setor de Comunicação e a Brigada de Audiovisual, para assim compreendermos quem é esse sujeito coletivo camponês que busca se representar. Em seguida, analiso formalmente os objetos deste trabalho, os vídeos do 4º e 5º Congresso, para compreender que linguagem foi adotada, quais mudanças tivemos de um material para outro e que acúmulos resultou pensar estrategicamente o audiovisual.

E por fim, pensar sobre a produção da imagem e da memória, o que a memória representa na luta política e como historicamente os povos foram representados e/ou se apropriaram de ferramentas para contar sobre seu próprio destino. Pensar no cinema militante onde há chaves importantes para entendermos o *eles falando de nós* para que possamos entender o que significa *nós falando de nós*. Compreender as bases que antecederam e

inspiraram a apropriação do audiovisual como ferramenta e processo de construção de linguagem do MST. E assim, pensar na apropriação dessas imagens e narrativa, em como isso pode gerar uma nova linguagem, já que a forma como os filmes são feitos são determinantes em sua narrativa, principalmente no cinema documentário. E fazendo isso, o que está em jogo? Qual é a importância desse sujeito coletivo contar sua própria história? Debatendo assim como a arte contribui para a construção da hegemonia e também para a construção de novas práticas transformadoras a partir de uma vivência concreta. Para sintetizar, Andréa França refletindo sobre a representação no cinema documentário, consegue juntamente com o pensamento de Deleuze, apontar muito bem porque essas são questões tão importantes para aqueles e aquelas que sonham e lutam:

O cinema tem a habilidade única de solapar o caráter hegemônico das imagens oficiais e de outros regimes de verdades totalizantes. Como lembra Gilles Deleuze, se a imagem do cinema promove uma pedagogia do olhar é porque é capaz de revelar uma nova camada que está em gestação, uma nova combinação de palavras e coisas que não pode ser lida nos termos de linguagem existentes. O cinema ensina a procurar o que deve estar onde não está ainda. (FRANÇA, p. 75)

Qual é o papel do audiovisual para os movimentos sociais? Seria o cinema não apenas ferramenta de informação e formação, mas também de fabulação de um mundo novo? A linguagem utilizada condiz ou traça um paralelo com os princípios e estratégias políticas da organização? No caso do MST com a Reforma Agrária Popular e o Socialismo? O que enuncia e anuncia o sujeito coletivo nos seus filmes?

1. REPRESENTAÇÃO E LUTA PELA TERRA

1.1 Identidade Sem Terra: sujeito e coletivo, camponês e lutador.

No seio dos Movimentos Sociais há um lugar dialético na relação entre sujeito e coletivo, de mútua recepção, um formando o outro e essa relação é parte fundante daquilo que chamamos de identidade, que são *pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos, da cultura e da história. Não é uma essência, mas um posicionamento* (HALL, apud FRANÇA, p.73). Partindo desse pressuposto, compreende-se que a identidade Sem Terra⁴ foi forjada na luta, a partir daquilo que se é e daquilo que se deseja ser.

Essa identidade é parte fundante daquilo que se caracteriza o sujeito coletivo que é quem constrói a organização, as estruturas e o fazem a partir da cultura. Roseli Caldart, pesquisadora e militante do MST, a partir do *fazer-se* uma das categorias de Thompson (*A formação da classe operária inglesa*), define a construção do sujeito coletivo, como fundamentalmente um *novo sujeito sociocultural*. Isso porque em sua formação, ela combina elementos distintos e

(...) essa é a nova identidade que, enraizada nas suas próprias tradições culturais de trabalhador da terra, recriou sua identidade porque a vinculou com uma luta social, com uma classe e com um projeto de futuro. (CALDART, p.33)

Esse entendimento de como é formado o sujeito coletivo é importante para compreendermos a formação da identidade e como a linguagem cinematográfica adotada será reflexo disso. A identidade não é algo estático, nem enquanto definição e nem enquanto síntese, para que ela exista e siga com os novos militantes, as novas gerações, é necessário que ela seja cultivada, trabalhada cotidianamente. Então, nos deparamos com o uso dos símbolos, os rituais, os métodos, por fim, aquilo que chamamos de organicidade que vai compondo e dando forma ao caminho, à estratégia política do Movimento.

E no caso do MST, essa identidade é composta a partir de um projeto de futuro, mas também a partir das bases dos sujeitos que se designam a voltar para a terra, ainda que muitos venham das cidades, a cultura camponesa é elemento forte na formação do Sujeito Sem Terra.

⁴ Sem Terra é nome próprio, identidade forjada a partir daqueles/as que se identificam como parte do MST. Os “sem-terra”, condição individual de trabalhador/a que não possui sua terra de trabalho. In. Pedagogia do Movimento Sem Terra, p. 20.

Ser *Sem Terra* hoje significa mais, ou não significa o mesmo, do que ser trabalhador rural ou camponês *que não possui terra para cultivar*, muito embora não seja possível entender a identidade Sem Terra sem compreender sua raiz na cultura camponesa e nas questões do campo. (CALDART, p. 32)

Como um movimento sociocultural, onde aqui designamos cultura como modo de vida, mas também como fazer artístico. Desde o início o MST compõe suas canções, sua arte e também os seus vídeos. Essas produções sempre se encontraram entre a cultura e a comunicação, pois, ao falar da luta, as produções artísticas também comunicavam, assim como o *Jornal Sem Terra*, do qual falaremos mais adiante, também contribuiu diretamente para a construção da identidade Sem Terra e nacionalização do movimento, reforçando uma cultura política.

E a partir da construção dessa nova identidade, a partir não somente da cultura no seu modo de vida, mas também tendo em vista um projeto político, podemos considerar que quem compõe e constrói o MST é um novo sujeito coletivo, utilizarei a definição apresentada por Caldart,

Uso a expressão sujeito social para indicar uma coletividade que constrói sua identidade (coletiva) no processo de organização e de luta pelos seus próprios interesses sociais. (CALDART, p.33)

Nesse trecho que ela define o sujeito social, logo em seguida ela afirma que é sinônimo de *sujeito coletivo*⁵ e também de *sujeito sociocultural*, e aqui elejo utilizar o penúltimo verbete, pois ele é mais comumente utilizado pelo próprio MST, inclusive em seus documentos internos. Importante frisar que essa definição procura abarcar todas as dimensões da constituição dessa identidade, em síntese,

Há um sentido importante, e uma lógica a ser apreendida, na dinâmica de movimento social que *forma novos sujeitos*; que transforma trabalhadores *desenraizados* (Weil, 1996) em uma *coletividade em luta*, (Schmitt, 1992) que se produz como uma identidade que primeiro é política, mas que se torna também cultural à medida que recupera raízes, recria relações e tradições, cultiva valores, inventa e retrabalha símbolos que demonstram os novos laços sociais, e assim se faz história. (CALDART, p.32)

⁵ “Podemos afirmar que *os Sem Terra se constituem como um novo sujeito social*, no sentido de sujeito coletivo que passa a participar dos embates sociais. (p.34)

Assim, esse Sem Terra, que nasce com as grandes ocupações no sul do país, logo torna-se uma identidade nacional, levando em consideração a diversidade regional em sua composição, mas sendo Sem Terra em cada canto desse país, nos 24 estados que hoje é organizado. Isso porque, a organização é o centro dessa identidade.

Junto com a herança (de classe, de etnia, de Cultura) vem, então, a construção da nova identidade, exatamente a passagem da condição de ser um trabalhador *sem (a) terra*, do sul ou do norte, de origem europeia, cabocla ou negra, à condição de ser um trabalhador *sem-terra*, ou seja, a uma categoria social que se vê e é vista nessa condição; nesta mesma passagem uma segunda, aquela que constitui o sujeito social *Sem Terra*, com a identidade de quem decidiu criar uma organização e lutar coletivamente pelo que lhe falta para ser o que mais sabe ser, um trabalhador da terra, seja em um lugar ou noutra, com uma tradição cultural ou outra. (CALDART, p. 120)

1.2 Representação e Luta pela Terra

Ainda que ao longo da História da humanidade podemos observar uma prevalência da vida no campo, onde somente no século passado as populações em número foram maiores nas cidades, há uma ideia cartesiana em torno dessa relação, onde a cidade é colocada como o centro e o campo como um território periférico, constituído ao redor da cidade, sendo lugar de início e de atraso, e a cidade como sinônimo de continuidade e progresso. O inglês Raymond Williams (1989), importante teórico da Cultura, ao analisar as representações sobre o campo e a cidade na literatura inglesa nos elucida sobre o marco dessa diferença que pode ser vista em todo o Ocidente.

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida - de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações - de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar do atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica. (WILLIAMS, p.11)

Essas características embrenharam-se naquilo que acredita-se ser a vida no campo, uma vida de atraso, essa naturalização contribui para que, historicamente, o camponês seja um sujeito excluído da sociedade. Um ótimo exemplo que explicita bem essa relação é a educação, como os sujeitos do campo não eram considerados dignos de estrutura e acesso, assim, para que pudessem estudar e se formar ou garantir condições de vidas melhores precisavam ir para a cidade. Portanto essa relação campo-cidade de lugar das oportunidades e lugar sem futuro estava colocado também pelo Estado brasileiro, Miguel Arroyo, no prefácio do livro *Pedagogia do Movimento Sem Terra (2004)*, inicia com essa citação simbólica e sintética,

Lembro-me de que, pesquisando as reformas educacionais dos anos 20, me deparei com discurso do então governador de Minas Gerais, que defendia a urgência da renovação dos currículos e dos métodos de ensino nas escolas das cidades mineiras. Entretanto, pensando nos trabalhadores(as) do campo, afirmava: “*para o cultivo da terra, para mexer com a enxada e para cuidar do gado não são necessárias muitas letras...*”. (ARROYO apud CALDART, p.7)

De um campo historicamente marginalizado é nesse contexto que os Movimentos Sociais vem lutando por transformações profundas através da luta coletiva, e é através da organização dos sujeitos que as lutas e conquistas são travadas. A questão da terra sempre foi fundamental ao longo de toda a história da humanidade, desde o desenvolvimento da agricultura que possibilitou o desenvolvimento das forças produtivas e a criação de um novo modo de vida, de uma nova cultura. No Brasil a questão da luta pela terra não é diferente, desde a invasão dos Portugueses e a dizimação dos povos indígenas, os conflitos agrários seguem até hoje.

E foi aqui, que no final dos anos 1970, milhares de camponeses se organizaram, inicialmente no sul do país e logo em seguida por todo o território nacional criando oficialmente em 1984 o *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)*. Um movimento composto de camponeses não era algo novo no Brasil, inclusive um dos maiores documentários de nossa história trata justamente das Ligas Camponesas, *Cabra Marcado Para Morrer (1984)* não é só um dos maiores filmes do cinema nacional e, um importante documento histórico, como também contribuiu para a própria formação e constituição da referida organização, quando fora exibido em inúmeros acampamentos, assentamentos, cursos, escolas do MST. O filme é do mesmo ano de nascimento do movimento e segue sendo visto até hoje.

Desde o início de sua trajetória o MST, como um movimento social de base, camponês e popular, sempre teve um horizonte revolucionário e tem como um de seus princípios o *Socialismo*. Assim, a luta pela terra é apenas o início, e não um fim em si mesma, tão importante quanto o processo de ocupação, é também a permanência no território, construindo uma vida digna que gira em torno da produção de alimentos, mas não somente nisso, porque a vida no campo é tão complexa quanto qualquer cultura possa ser. A terra marca o início do acesso a uma série de direitos historicamente negados, mas a saúde, a educação, a cultura e também a produção de alimentos são elementos centrais e indispensáveis aos camponeses e camponesas. A terra, assim como sua permanência e produção estão constantemente em disputa, e resistir nela é tarefa cotidiana.

Portanto, se a posse da terra é apenas o começo dessa luta, entende-se que há todo um sistema estruturado de ataque ao movimento, que se coloca desde a violência do Estado através de forças policiais, Exército, Judiciário, Executivo e Bancada Ruralista até as forças da Sociedade Civil, como a UDR e também a mídia hegemônica. Porque esses atores sociais se colocam contrários à um direito básico de milhares de famílias poderem viver de sua produção, poderem viver com dignidade no campo? Para compreendermos melhor porque esse conflito existe, tomemos emprestado o conceito de *hegemonia* de Antônio Gramsci, segundo o autor, para a construção de poder dentro da sociedade há duas vias: o consenso e a coerção. E ambas caminham juntas, em uma complexa dança de apoio mútuo, hora uma conduz e a outra simplesmente acompanha, mas as duas precisam necessariamente estar juntas.

Assim, hegemonia é, para Gramsci, a capacidade de direção de uma classe sobre as demais, por meio da coerção (força) e do consentimento (ideias). E é na esfera da sociedade civil que se encontram os aparelhos privados de hegemonia, responsáveis por construir consensos e naturalizar as relações de dominação de uma classe sobre as demais. É nesse campo que atuam tanto a educação como a Indústria Cultural. (BASTOS, STEDILE, LITVIN, p. 30)

Para esmiuçarmos essa dança, podemos afirmar que o consenso é construído através do discurso, da cultura, dos valores morais, da ideologia. O domínio da narrativa é fundamental para a construção da hegemonia, isso porque sempre é preferível construir primeiramente por aí, pois a coerção é violenta e dispendiosa. Há a construção do discurso que antecede a ação violenta para que ela seja legitimada pelo todo da sociedade. No caso específico do MST, se construirmos um discurso que esses camponeses são *violentos, que*

roubam as terras alheias, que são *vagabundos*, é mais fácil legitimar a ação da polícia reprimindo e matando as pessoas, colocando o outro lado como vítima. Não só é mais fácil como necessário. É através da construção da imagem do movimento que ele tem ou não apoio na sociedade e essa imagem está em permanente disputa, assim como o acesso à terra.

E quem produz essas imagens? Onde e como elas são veiculadas? Por que o fazem? Quando *o outro* produz as imagens sobre o MST, são construídos a partir de três matrizes principais: a arte, a informação e o entretenimento. Nos anos 1980 e 1990, nos primeiros anos da fundação do movimento, podemos observar dois grandes eixos de produção de imagens: um de amigos próximos ao movimento que desejavam retratar a luta pela terra e assim, apresentar o movimento à sociedade e outro lado que era a mídia hegemônica apresentando o conflito com uma aparente neutralidade, mas sempre defendendo a polícia e o grande latifúndio. O primeiro, ligado à arte, se coloca mais próximo do cinema, filmes com circulação reduzida e público definido, o segundo, ligado à informação, se coloca diariamente, de forma massiva na casa das pessoas. Além desses dois lugares mais comuns de representação imagética do movimento, também foi representado através do entretenimento, uma novela que tratava sobre reforma agrária, *O Rei do Gado*, todas as noites, milhões de pessoas construíam sua ideia sobre o MST a partir da ficção.

Mas essas imagens não partem somente da atuação do movimento, elas vêm de um lugar que é o camponês, como esse sujeito histórico foi representado imageticamente antes da década de 1980, portanto principalmente no cinema brasileiro? Antes de fazermos um recorrido sobre quais bases imagéticas formaram a história do MST, é necessário compreender quem até a construção do movimento era o camponês brasileiro retratado nos filmes.

1.3. O camponês no Cinema Nacional

Até os anos 1960 o Brasil era um país majoritariamente rural e até pouco tempo atrás a grande maioria da população ainda tinha descendentes diretos vivendo no campo. Apesar disso, a produção e exibição cinematográfica sempre esteve em sua maioria na cidade, apesar da presença do camponês como personagem assíduo no cinema nacional, tanto na ficção como no documentário.

Não pretendo aqui me aprofundar na questão, mas podemos observar em geral a presença do camponês no cinema nacional, sob três formas de representações mais expressivas: (1) O camponês como matuto, caipira, o *jeca tatu* imortalizado por Mazzaropi, expressando majoritariamente o camponês do sudeste e centro-oeste. (2) O sertanejo, representado por muitos filmes de diversas tradições, desde o Cinema Novo até ficções clássicas, entendendo que essa tradição também tem precedentes fortes na literatura, com Grande Sertão Veredas (Guimarães Rosa) e Os Sertões (Euclides da Cunha). Além da construção em torno da figura de Lampião e seu bando, que imortalizaram a figura do cangaceiro como uma expressão do Sertão. E por fim (3), temos o camponês como paisagem, presente em muitos filmes e documentários, que atravessam diversas épocas. Nesse tipo de representação os personagens são pouco aprofundados e tem parte de sua subjetividade negada, em geral mal sabemos seu nome, o campo, principalmente o campo pobre, é o mais importante na narrativa o sujeito está ali apenas como parte da paisagem.

Diante desses três cenários de representação, me pergunto onde está o camponês que planta e produz alimentos? Isso porque, 70% do que comemos é produzido pela agricultura familiar e onde essas pessoas estão representadas? E pensar que até poucas décadas atrás eram a maioria da população, como podemos vê-la representada? Ainda que o trabalho tenha parte importante na construção dessa identidade camponesa, como podemos estabelecer critérios para a identificação dos sujeitos do campo? O que o identifica para além do trabalho? Onde estão esses personagens? Onde está a humanidade desses e dessas personagens? Quem são eles/as?

Ao tentar encontrar os sujeitos do campo no cinema - e mais especificamente os camponeses e trabalhadores rurais- , e por hora, me deparar com essas representações mais recorrentes, essas questões surgiram e desembocaram no papel do MST e a construção de sua própria representação através do audiovisual. Acredito que pensar a Reforma Agrária hoje, no Brasil, também tem a ver com a relação que campo e cidade estabeleceram e como a identidade do camponês foi construída no imaginário brasileiro. Então, mesmo que de forma breve retomar essas variadas representações nos ajudará a compreender os caminhos que o MST escolheu no campo da comunicação e da cultura. Irei a seguir, discorrer um pouco mais de cada uma delas, sem fazer distinção entre documentário e ficção, pois ambas caminham juntas quando falamos de representação. Bill Nichols (2012) afirma que,

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1)

documentário de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (p.26)

Assim, Nichols (2012) afirma que os filmes que costumamos chamar de ficção são os *documentários de satisfação de desejos*, já os *documentários de representação social* são os que chamamos de não-ficção. Essas definições contribuem com provocações para pensarmos sobre a representação do camponês no cinema nacional, a começarmos pela representação do caipira.

Um dos nomes mais populares da cinematografia nacional sem dúvida é Amácio Mazzaropi, que com uma extensa cinematografia com 32 filmes protagonizado e a maioria deles também produzido, ele marcou o imaginário popular a partir da figura do *jeca tatu*, que também é o nome de uma de suas produções de maior sucesso. Em 1958, ele cria a PAM (Produtora Amácio Mazzaropi) e passa a produzir e distribuir seus próprios filmes, se tornando um dos únicos cineastas brasileiros a ficar milionário a partir de seu trabalho com o cinema. Em 1959 lança o filme *Jeca Tatu* e se consolida como seus filmes cada vez mais populares, enchendo salas das capitais e do interior, e a partir do sucesso que fazia na televisão e no cinema, foi recebido pelo então presidente da República, o general Emílio Garrastazu Médici, em 1971.

Apesar de os anos 1970 terem sido marcados por um forte controle político estatal representado pelo regime militar, não se pode esquecer que um dos principais objetivos do governo era fomentar o processo de industrialização nacional, incluindo a indústria cultural. Tal a afirmação é vista no jornal Estado de São Paulo de 19 de outubro de 1971, que cobriu o encontro entre Mazzaropi e o presidente Médici que discutiram sobre o fomento da indústria cinematográfica, o presidente Médici disse que dará todo o apoio ao cinema nacional para transformá-lo em indústria”.(VALVANO, p.296)



Figura 1: Mazzaropi no Filme *Jeca Contra o Capeta* (1975)

É importante observarmos que nesse período, no auge do trabalho de Mazzaropi, também estávamos na ascensão e no período mais duro da Ditadura Militar no Brasil e em um crescente processo de industrialização e êxodo rural, com milhões de trabalhadores rurais expulsos do campo que marcou um importante processo migratório principalmente do povo do nordeste para o sudeste do país. Sendo o Jeca Tatu um personagem marcado pela preguiça e ingenuidade, e abertamente apoiado pelo Regime Militar, podemos inferir que essa construção social contribuiu para o processo ideológico de expulsão dos camponeses? Que projeto de nação estava em jogo e que modelo de desenvolvimento favorecia essa representação social? Frisando que nas décadas de 1950 e 1960, através da Comissão Econômica para a América Latina - CEPAL e do Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB o debate do desenvolvimento nacional era latente e estava no centro da sociedade. Entendendo que um dos papéis fundamentais da arte é também refletir e interpretar a realidade, a forma como Mazzaropi elegeu para a construção de seus personagens e suas obras contribuía para a construção de que tipo de discurso?

Em seu estudo, Navarro (1997) explica que os intelectuais do ISEB pensavam a sociedade brasileira (pós 1930, em fase de transição para o desenvolvimento) dividida nitidamente em dois grupos, com base na relação que mantinham com o processo de industrialização: um primeiro grupo, o que obstaculizava a industrialização, era identificado com o meio rural e considerado tradicional, parasitário, estático e decadente, portador de ideologias retrógradas e de elementos de atraso. O segundo grupo, propulsor da industrialização e de uma ideologia progressista, era associado à cidade e considerado moderno, dinâmico, produtivo e civilizado. Mediante esta constatação, os isebianos, conforme estabeleciam seus estatutos, por meio de um projeto teórico-metodológico, propunham-se a forjar uma determinada ideologia, a nacional-desenvolvimentista, que superasse o estágio de subdesenvolvimento. (FREZZATO, p.03)

Mazzaropi entendia que os filmes que produzia e atuava eram mercadorias, seus três primeiros filmes foram produzidos pela Vera Cruz⁶ mas logo ele criou sua própria produtora e implementou imediatamente também uma distribuidora, entendendo que esse era um ponto fundamental para o lucro e a sobrevivência de seu trabalho, transformar o cinema em indústria. Essa é uma questão do cinema nacional até os dias de hoje. E foi através do domínio da distribuição que ele conseguiu produzir tantos filmes e fazer tanto sucesso, que nesse caso, era expressado pelas bilheterias e pela popularização de sua imagem. E aí temos uma importante contradição, que ao mesmo tempo seus filmes contribuem para uma ideia de que com o campo atrasado somente poderíamos ter a cidade como moderna e antagônica, mas os filmes faziam sucesso porque parte do povo recém chegado na cidade se identificava com os personagens e o cineasta/ator sabia mexer muito bem com os sentimentos daquela massa que fora excluída de seu lugar, que representava sua identidade e suas origens, para viver e resistir em condições complexas, de muito trabalho e pouco acolhimento. Ao longo dos anos essa identificação espontânea foi se perdendo segundo o próprio Mazzaropi,

Sempre me preocupei com o caboclo, o caipira, que foi mudando o seu temperamento, na medida em que a sociedade entrava na onda do desenvolvimento. Antigamente eu contava uma história ingênua e todos gostavam. (MAZZAROPI, 1976 apud VALVANO, p.302)

Ele cita a ingenuidade na construção da história e podemos estender a interpretação como elemento constituinte da identidade do caipira como personagem de seus filmes. A quem serve essa imagem de caipira ingênuo? E como, nesse caso ela está diretamente relacionada a duas questões centrais: ganhar dinheiro a partir dessa linguagem e narrativa construída e de certa forma, fazer coro com a Ditadura Militar que vendia a imagem de um Brasil em estado de industrialização e bom crescimento econômico, seria propaganda para esconder a brutalidade de um regime militar?

Por outro lado, vemos o segundo tipo de representação recorrente, que é a do sertanejo. Se o caipira tinha traços de ingenuidade e pureza e estava localizado principalmente na região sudeste do país, nós podemos observar que a representação do sertanejo remete por um lado ao sofrimento ligado à seca e a pobreza no campo e por outro, os que se rebelaram contra isso na figura dos cangaceiros, localizados no nordeste do país.

⁶ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um importante estúdio cinematográfico brasileiro que produziu e distribuiu filmes, de 1949 a 1954.

Ambas as representações que partem da mesma figura do sertanejo, são bastante utilizadas no Cinema Novo e nos documentários que foram chamados de “modelo sociológico”.

O que podemos observar de forma marcante é a relação desse sujeito do campo que sofre com a pobreza e as desigualdades sociais, seja de forma resignada ou de forma violenta, ou seja, há um marcador central que é a relação econômica e social estabelecida. Essa relação também aparece nos filmes de Mazzaropi, mas nos filmes de caipira as tensões narrativas são exploradas muito mais na figura do indivíduo do que na relação social que ele estabelece com o meio. A dramatização da vida do caipira, com o intuito de provocar emoções e evocar a memória dos espectadores, gera pouca reflexão pois não há distanciamento. E sim, uma necessidade de envolvimento de quem o assiste, como o próprio Mazzaropi pontuou anteriormente, a mudança do temperamento do caipira foi mudando a sua relação com os filmes e portanto a sua relação de consumo com as obras desse autor. Assim, mesmo mostrando a desigualdade no campo, não há uma crítica elaborada em sua narrativa. Ou em outras palavras:

Isso porque, muito diferente do Cinema Novo, a resistência e crítica social em Mazzaropi não é uma proposta elaborada e politizada, ele o faz de uma forma ingênua e sutil, muitas vezes espontânea e contraditória. Nesse sentido, é importante considerar que, mesmo o discurso conservador e repressor, muitas vezes utilizado por Mazzaropi, também pode revelar as contradições sociais. (FRESSATO, p.08)

Outro lugar histórico onde podemos encontrar a intersecção entre o sujeito sertanejo e o sujeito que é apenas a paisagem do campo são os vídeos da *Caravana Farkas*. Segundo César Guimarães,

a pesquisa sobre os modos de vida, as formas de trabalho e as práticas cotidianas dos habitantes do Norte e do Nordeste subsiste nessas fotografias, ainda que nesse ensaio Farkas esteja “olhando pela primeira vez o país sem o engajamento estético-histórico das outras ocasiões”, como anota Ruben Fernandes Júnior. (2013, p.81)

Novamente essa segunda forma está ligada à uma visão política de mundo onde o camponês é visto como sintoma da desigualdade no campo, assim como os filmes do modelo sociológico, como *Aruanda* (1960), filme que retrata remanescentes de um quilombo na Paraíba e é um dos marcos iniciais do Cinema Novo. Mas a questão central é que o camponês está ali muito mais como objeto para a comprovação de um discurso do que propriamente um sujeito com subjetividade e capacidade de ação.

Ainda durante a década de 1970, o modelo sociológico já era questionado, Arthur Omar em “O antidocumentário, provisoriamente” (1978), ilumina importantes questões do cinema brasileiro e pergunta porque a Caravana Farkas estaria documentando objetos em via de desaparecimento.

Uma tristeza está nas raízes do documentário, principalmente quando é um documentário que se esforça para chegar às raízes do seu objeto, superdocumentar o objeto a permanência das raízes, que é fugaz, num objeto em vias de desaparecimento. A série Farkas (Nordeste, cultura popular, artesanato, campo) se volta sobre o que está em vias de desaparecimento. O que nunca foi nosso, classe média urbana, e nunca será, nem nosso, nem (jamais) visto outra vez, porque está em vias de desaparecimento. Lamento e documento, preservação dentro do choro, ou melhor, prolongar o objeto dentro do choro que chora por esse objeto (sempre o perdido). (OMAR, apud GUIMARÃES, p.82)

Novamente me pergunto se, inclusive, parte dessa crítica de Arthur Omar não reforça o lugar do camponês atrasado, algo que ficou preso no tempo, 50 anos depois e eles ainda estão ali, sendo observados pelo povo da cidade com certo exotismo, quando não com desprezo. As pontuações que ele faz são importantes, mas questiono se não seria o outro lado da mesma crítica que reduz a existência dos povos do campo.

E o Cinema Novo, teve no Nordeste seu cenário fincado. Além de *Aruanda* (1960) que é considerado um filme precursor dessa nova estética, dois grandes clássicos foram produzidos ali: *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). E o Cinema Novo conseguiu construir uma estética própria do sertão, com fotografia e montagem muito bem marcadas que influenciaram de maneira referente toda a cinematografia nacional de forma histórica que perdura até a nossa contemporaneidade. Em parte do nosso imaginário, parece que não há outro sertão possível, tão forte foi essa construção. Ivana Bentes nos assinala sobre os termos que essa estética fora construída e como ela também irá influenciar na construção dos sujeitos do campo apenas como parte dessa paisagem.

Estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão. Estética cinemanovista, como vimos no pensamento de Glauber Rocha, que tinha como objetivo evitar a folclorização da miséria e que colocava uma questão fundamental: como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta?

A ideia, rejeitada nesses filmes, de expressar sofrimento e o intolerável em meio a uma bela paisagem, ou de glamourizar a pobreza, ressurgem em alguns filmes contemporâneos, filmes em que a linguagem e a fotografia clássicas transformam o sertão num jardim ou museu exótico, a ser “resgatado” pelo grande espetáculo. (BENTES, p. 114)

E essa terceira forma de representação, do camponês como paisagem, que muitas vezes se mescla com a segunda, mas também existe por si só. Como objeto que compõe o campo, o interior do Brasil. Uma massa que às vezes se confunde com o monocultivo da estética do latifúndio, uma imensidão igual, lado a lado, onde formam dois grandes blocos no enquadramento: o céu e o plantio. Mas não o plantio de quintal, dos pequenos e diversos, mais parece o plantio sem fim das *commodities*.

César Guimarães em seu artigo *Os devires da terra na imagem*(2013), analisa a relação da terra e da imagem em diversos filmes, ao chegar em *Iracema - Uma transa amazônica* (1975) ele consegue sintetizar de forma magnífica os motivos pelos quais podemos chamar de paisagem a forma como o povo do campo também fora representado. Ele começa justamente falando da relação de figura oprimida:

Queremos nos deter justamente nesta expressão - a figura oprimida -, mas inserindo aí uma vírgula: a *figura, oprimida*, para dizer o quanto o fardo da representação tem pesado sobre as costas dos homens ordinários, a começar pela linguagem que lhes é expropriada.

E ele segue no parágrafo seguinte.

Seria preciso criar uma categoria especial para designar a multidão de rostos e corpos, esses desterrados do mundo rural que, em tantos filmes, são submetidos a um processo que tanto faz aparecer - na passagem de alguns fotogramas, na duração hesitante de um plano - o seu ser singular, quanto imediatamente o apaga: uma legião de figurantes, matéria espessa e indivisa que só pode ser denominada sob o estigma da peste ou da invasão. (GUIMARÃES, p. 88)

O que marcam os filmes que não estão nesse lugar do caipira, do sertanejo e da paisagem? Seriam esses os filmes que os movimentos sociais e populares do campo querem fazer? A luta é um dos elementos que constrói a identidade Sem Terra, sendo assim, os filmes do MST terão esse viés? O que diferencia os filmes sobre camponeses em que eles não são

objetificados? França cita alguns cineastas que se relacionam desde outro lugar, um deles é Eduardo Coutinho e ela nos dá pistas sobre marcadores que diferenciam esse tipo de cinema.

O que vemos, nessas obras, é a permanência da memória como algo sempre porvir, o uso de imagens que se tensionam e que colocam em xeque nossa maneira de as “legendar” - entre a boa e a má consciência. (FRANÇA, p.74)

Por isso vemos que *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Terra para Rose* (1987) fizeram tanto sucesso e tornaram-se filmes históricos, reconhecidos assim que lançados, eles acabam sendo pontos fora da curva no histórico de filmes gerais sobre os camponeses no Brasil, não somente porque falam de sua luta, mas sobretudo porque os personagens são apresentados como sujeitos ativos, com camadas e profundidade. Ali são apresentadas não somente a sua história, mas também seus sonhos, desejos, medos. Eles não ilustram marcos na luta pela terra no Brasil, os filmes e os sujeitos se colocam como ativos na mudança de seu próprio destino e da luta coletiva.

O cinema como aliado

Nos anos 1980 e 1990 emergiram diversos coletivos de vídeo popular e de certa forma, gradativamente foram ficando mais acessíveis e simples os equipamentos para filmagem. Nesse período, como o processo de redemocratização e a luta do campo e da cidade, deram origem a diversos atores sociais, estes que estão atuantes até hoje, como o MST, a CUT, o PT. Essas forças políticas surgiram no mesmo período e de forma entranhada, com a redemocratização, a esquerda poderia voltar a existir de forma institucional. É importante ressaltar que a data da fundação dessas organizações, versam sobre a formalização de grandes Encontros Nacionais, mas que sua organicidade e estrutura já existiam antes disso, as datas são culminância de um processo.

Nos anos 1980 o cinema acompanhou o processo de redemocratização a partir de diversos filmes que retratavam a luta no campo e na cidade. Os conflitos da luta pela terra foram narrados por diversos filmes que tornaram-se históricos também devido à forma como abordaram o tema: *Cabra Marcado Para Morrer* (1984) e *Terra para Rose* (1987) são dois bons exemplos disso. Ambos os filmes tiveram repercussão e circularam por festivais

nacionais e internacionais⁷ e trouxeram luz para a questão agrária brasileira no exterior. Ambos os filmes falam do processo de organização dos camponeses para garantir a permanência e o acesso à terra.

E foram filmes que se transformaram em documentos históricos, retratando momentos tão importantes da história do Brasil e contribuíram para a formação e massificação do MST, por exemplo. Até hoje esses filmes são passados em cursos e escolas, foram realmente apropriados pelos movimentos. Assim, eles cumprem dois papéis fundamentais: o primeiro de anunciar ao mundo os processos de luta dos camponeses no Brasil, o segundo de contribuir com esses próprios movimentos para debater e ser instrumento para contar a sua própria história àqueles e aquelas que vieram depois. Os camponeses se viam e se reconheciam, além de produzir uma importante memória desses sujeitos e da luta histórica. Assim, qual é a importância dessa apropriação da imagem pelos próprios sujeitos documentados? O que difere essa produção de imagens da simples banalização da imagem da pobreza e violência? Susan Sontag e Ivana Bentes contribuem com essa reflexão, quando Ivana sintetiza a questão com o termo “cosmética da fome”, que faz clara referência à “estética da fome” de Glauber Rocha, mas que ultrapassa a questão do audiovisual e podemos pensá-la como a questão sobre as imagens produzidas como um todo. Ela assim nos elucida o que é e de onde parte a cosmética da fome:

Não basta para a ensaísta [Susan Sontag], e compartilhamos sua intuição, falar de uma espetacularização das imagens de guerra, dor, sofrimento, pobreza, mas tentar entender a singularidade das imagens que produzem um sobressalto ético, que produzem uma sensibilidade, solidariedade, uma abertura para partilhar a dor do outro. A neutralização dessa potência das imagens, seja pelo excesso de exposição e banalização, seja pela glamourização, seja pela estetização, seja pelo humanismo piedoso, o “poético”, mas também pela brutalidade, pelo gozo em ver, infligir ou sofrer violência, é o que chamamos de “cosmética”, uma estética enfraquecida e sem potência, incapaz de romper o liame do invisível entre as imagens e os acontecimentos. Quando imagens se tornam acontecimentos potentes, quando ultrapassam, excedem qualquer representação e se tornam

⁷ Alguns dos Festivais que Cabra Marcado para Morrer (1984) participou: XXXV Festival de Berlim, VI Festival do Novo Cine Latinoamericano, Festival de Cine Realidade, I FestRio, 13º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, Festival Internacional de Cinema de Tróia (em todos esses festivais citados recebeu premiação. E *Terra para Rose* (1987) recebeu o Prêmio Gran Coral como Melhor Filme no Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Havana; Melhor Direção de Longa Metragem em 16 mm e Melhor Fotografia em Longa-Metragem em 16 mm no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

o acontecimento mesmo, não existe mais espetáculo, mas uma vida e sobrevida das imagens. (BENTES, p.120)

Quando ela afirma que não existe espetáculo, mas uma vida e sobrevida das imagens podemos descrever o que ocorreu com esses filmes no seio dos movimentos, eles foram completamente apropriados e sua narrativa foi uma fagulha para um debate que apenas começou com os filmes mas se estenderam e consolidaram a partir dos sujeitos parte dessa luta para o todo da sociedade. Prova disso é que ambos os filmes acima citados continuam sendo exibidos em atividades internas do movimento, mesmo com a distância histórica há uma reapropriação dessas obras que não é datada, isso demonstra a importância e o tamanho delas e a forma como foram construídas, são determinantes para essa apropriação.

A mídia que tem dono

A violência transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela. (Simone Weil)⁸

Quando falamos em MST, uma das primeiras imagens que vem à mente das pessoas são imagens de conflito, isso não é por acaso. Desde o início de sua fundação, a mídia hegemônica trata a luta pela terra como um conflito de mocinhos e vilões, e certamente os camponeses são aqueles que tentam “roubar” de forma violenta aquilo que não os pertence, essa é a narrativa historicamente construída. De forma geral essas pessoas não tem identidade, são “atrasadas”, violentas e de difícil diálogo. Andam armados com suas ferramentas de trabalho e muitas vezes com o rosto coberto, principalmente as mulheres. Durante muitos anos, a imagem de fundo do Jornal Nacional quando o assunto era MST, era a sombra de uma fileira de trabalhadores/as e em primeiro plano uma cerca de arame farpado. À quem interessava a construção dessa imagem? Quem lucrava com essa narrativa?

Muitas matérias do Globo Rural, que inclusive tem boa audiência entre os trabalhadores rurais, mostravam experiências do MST, mas dificilmente citam o nome do assentamento/acampamento ou que tal experiência é fruto de uma organização coletiva. Isso ocorre até hoje e as pessoas são privadas de conhecer as diversas ações de um movimento social, de gente junta organizada.

⁸ In. SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros, pág. 16.

Quando observamos que na maioria dos estados as concessões das televisões e rádios locais pertencem às mesmas famílias que são donas da maioria das terras, podemos compreender com clareza a quem serve criminalizar a luta organizada. A nível nacional, mostrar boas experiências de movimentos sociais organizados é perigoso porque pode incentivar a organização de novos grupos e a nível local essa relação de conflito se dá de forma direta: são os latifúndios dos donos das TV's que estão sendo ocupadas.

O que ocorre quando semanalmente os meios de comunicação criminalizam trabalhadores/as rurais que se organizam e lutam por um direito legítimo à terra? Significa que mesmo depois de quase 40 anos de organização e muitos anos de redes sociais onde as pessoas podem buscar informação de forma mais fácil, rápida e direta, os movimentos do campo seguem sendo criminalizados. Conseguiu criar-se o consenso e uma imagem dessas pessoas e dessa organização, onde é mais fácil o Estado e o Agronegócio agirem, ou seja, sem a construção dessa imagem violenta e desordeira, isso seria mais difícil.

Outra estratégia utilizada é a distinção entre o bom e o mal dentro da organização, o mal é o militante que organiza, e bom e ingênuo é o camponês que não tem opção e por isso está sendo enganado pela organização que quer se aproveitar dele. Novamente, a organização é criminalizada, porque ela é perigosa, não é interessante que nenhuma organização seja inspiração para o povo, porque gente organizada é um perigo para a ordem e um sistema de exploração. Não foram poucas as tentativas de criminalizar o movimento, um bom exemplo foi a CPMI da Terra, em 2005, onde tentou-se extinguir organizações jurídicas ligadas ao MST. Não se pode criminalizar todos os militantes, assentados e acampados, mas pode enfraquecer a organização de outras formas.

A novela e a massificação do debate em horário nobre

A novela *O Rei do Gado* (1996) foi a primeira incursão direta das novelas no reino da política institucional⁹. A produção de consenso sobre a imagem que desejava se construir sobre um dos maiores movimentos sociais do mundo, não foi somente através do jornalismo, mas também do entretenimento sob outra estratégia, a de domínio do discurso, já que esta era uma pauta sensível e legítima, como construir uma narrativa em que a própria Rede Globo possa dominar, sem necessariamente bater de frente? A construção da narrativa sobre o MST

⁹ In. O Brasil Antenado, p. 146.

vai se complexificando ao longo do tempo e correspondendo a cada período histórico. A pesquisadora Esther Hamburger (2005) faz uma breve análise da novela que teve forte impacto na sociedade, onde os atores sociais envolvidos, como o MST, os ruralistas e políticos se manifestaram e a novela interviu na conjuntura política brasileira daquele período.

No início de *O Rei do Gado*, o tema da reforma agrária é secundário, mas vai ganhando importância no decorrer da narrativa. Embora não integre o centro dramático da história, foi responsável pela repercussão inédita da novela em fóruns centrais da política institucional, mobilizando políticos, articulistas e lideranças populares, em geral homens que se envolveram publicamente no debate e se identificaram como membros do público da novela. Por propiciar publicidade inédita ao MST, a novela atuou sobre a agenda política do momento a partir de um ponto de vista próprio, que não coincide com o dos agentes sociais e políticos envolvidos. (HAMBURGER, p.136)

Para além de declarações públicas, dois casos ilustram como a novela trouxe o debate da reforma agrária para a agenda do país ultrapassando os limites da ficção, o primeiro deles foi a troca de mensagens do personagem Senador Roberto Caxias, interpretado pelo ator Carlos Vereza com o então senador na época, Darcy Ribeiro. Este escreveu duas colunas no jornal *Folha de S. Paulo* dedicadas ao personagem, que retribuiu o gesto na novela, discursando na tribuna e fazendo referência ao senador “de verdade”, no episódio que foi ao ar no dia 1º de janeiro de 1997¹⁰. O segundo momento, é quando o Senador Caxias morre na novela e é sepultado em Brasília, na cena fazem participações especiais dois senadores da época, Benedita da Silva e Eduardo Suplicy. Ainda durante as gravações, o próprio Darcy Ribeiro vem a falecer e inevitavelmente relaciona-se com referências à novela.

Assim, em um período de baixa produção audiovisual e grande repercussão inclusive em audiência da novela, há de se pontuar o impacto disso na formação do imaginário da sociedade sobre quem é o MST e também como isso pode influenciar na própria representação do movimento, já que havia clara referência ali e construída de uma forma complexa, mostrando pela primeira vez muitos aspectos da luta que sempre foram negligenciados na imprensa, além de ser a primeira vez que isso era tratado na ficção (e em horário nobre!). Na época, o movimento enfatizava que aquela era uma obra de caráter

¹⁰ Idem. p. 137.

ficcional, mas que o tema era muito importante. Apesar de ser ficcional, as pesquisas com os telespectadores apontam o tamanho do envolvimento com a trama e seus personagens.

Os telespectadores que se manifestaram apaixonadamente sobre a representação da reforma agrária na novela expressaram seu envolvimento ideológico com a questão política. Esses telespectadores opuseram-se não ao senador, pois a figura do senador era quase incontestável, mas ao que eles perceberam como uma figura idealizada - não suficientemente “real” - do trabalho no campo. Alguns observaram a ausência de trabalho duro na rotina das fazendas representadas na novela. Outros reclamaram que a maioria dos fazendeiros da novela era caracterizada como parasita. Outros ainda denunciaram a falta de autenticidade do MST, que estaria sendo promovido pela novela. Telespectadores situados no outro extremo do espectro ideológico reclamaram sobre a representação inverossímil do fazendeiro protagonista, homem bom, honesto e trabalhador, que além de tudo ajudava os pobres. Também reclamaram da opção do MST da novela pela troca da cor vermelha de suas bandeiras (como as do movimento “real”) pela cor verde, identificando aí uma crítica direta da novela ao movimento. Em muitas ocasiões, esses telespectadores também questionaram decisões táticas dos líderes do sem-terra na novela. (HAMBURGER, p.146)

Há de se analisar com mais profundidade o impacto dessa representação no imaginário da população e também no do próprio MST que se viu ali representado, ressaltando novamente que mais do que uma análise simplista e dicotômica de transformar atores sociais em mocinhos e vilões, a emissora decidiu tomar para si o debate sobre o tema, moralizando e tentando “desideologizar”. Pois a pauta da reforma agrária pode ser colocada como uma pauta reformista burguesa como foi feita em muitos países, mas a defendida pelo MST vem junto com justiça social e uma perspectiva que vai além de somente “terra para quem nela trabalha”. Simbolicamente, na novela, o movimento representado não tinha a cor vermelha, era a cor verde. Mas a novela termina como termina a maioria dos vídeos do MST: em marcha, apontando para o futuro. Futuro esse que permaneceu em disputa.

A manifestação espetacular do último capítulo antecipou e, de certa maneira, preparou caminho para a chegada da marcha dos trabalhadores sem-terra à Brasília, cerca de dois meses após o final da novela, no dia 21 de abril [de 1997], dia de Tiradentes, patrono da independência e da liberdade. (HAMBURGUER, p.142)

Cinema e Movimentos Sociais

As questões relacionadas à alteridade sempre estiveram presentes desde os primórdios da história do cinema. No final do século XIX, a saída da fábrica, primeira situação gravada marca o início do cinema e também a relação eu-outro: quem filma e quem é filmado? Em um sentido literal, os inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière, eram também os patrões que filmavam seus empregados na saída da fábrica. Ou seja, uma simples imagem sintetiza uma relação concreta de classe que vai caminhar junto com a história do cinema se colocando até hoje como uma questão.

Em seu desenvolvimento, podemos observar que o cinema documentário também serviu como instrumento de exploração: eram os viajantes que iam desbravar terras e povos alheios, para voltar com imagens exóticas do outro, os chamados *travelogues*. Quem era esse outro que causava estranhamento e curiosidade? Não à toa o cinema surge na Europa, expande-se para os Estados Unidos e por se configurar como uma prática de alto custo era reservada para poucos. Na década de 1930 podemos observar alguns cineastas populares, mas ainda assim eram poucos aqueles que tinham o domínio da imagem, e nem sempre era quem filmava e sim o dono do negativo. Para se ter uma ideia, apenas no final da década de 1950 com o cinema direto é que fomos escutar a voz¹¹ de nascidos em África no cinema, décadas depois de suas imagens já terem rodado o mundo. Quem faz domina a palavra, quem faz constrói a narrativa.

Ainda com o início da popularização dos aparelhos de som e imagem nos anos 1960, podemos observar que até os anos 1980 a questão da representação era geralmente feita por um outro: um outro de classe, de raça, de gênero, um estrangeiro. Era sempre um olhar de curiosidade sobre o diferente, que alteridade era construída? Andréia França sintetiza essa relação, que por um lado é de reflexão crítica, mas por outro ainda é construída a partir da relação com o outro.

Se em muitos filmes do período [1960] encontramos uma reflexão crítica a respeito dos modos de representação do cinema e do documentário clássico, o que vale a pena destacar são os momentos em que as imagens nos lembram de que se trata de uma relação comporta tensões, simpatias maiores ou menores, rugosidades, diferenças, negociação. Imagens que nos lembram que essa relação, seja ela fácil, seja ela neutra ou difícil, é a base sobre a qual o documentário se realiza, o vínculo

¹¹ Eu, um negro (1958, Jean Rouch)

intersubjetivo que precisa ser mantido para que o filme possa existir. (FRANÇA, p.49)

Essa relação de alteridade triangulada entre cineasta, objeto e público vai ser complexificada nos anos 1990, quando as pautas políticas passaram a ser dialogadas no cinema documentário também a partir do *eu*, ou seja, já não era mais uma triangulação, era o próprio cineasta falando de suas questões políticas/pessoais diretamente com quem o assiste. Esse boom de filmes sobre o eu, geralmente experiências individuais sobre pautas coletivas, só foi possível por conta do barateamento e simplificação dos processos de filmagens, mas também porque avançou-se no debate sobre representação, se as imagens são imagens de poder, produzi-las refletem relações de poder.

Nos anos 1980 os movimento sociais já se atentaram para essa questão, assim também como cineastas da classe trabalhadora, que se dispuseram a construir processos de registros coletivos, além disso foi criada a Associação Nacional de Vídeo Popular, onde não somente a produção era coletiva, mas também a exibição e distribuição, criando mecanismos para que os vídeos fossem de fato apropriados pelo povo.

Especificamente no MST, desde o seu início teve sua história registrada, desde cineastas premiados/as – como vimos anteriormente -, mas também a partir da comunicação de sindicatos, grupos políticos, coletivos, etc. Mas, só a partir dos anos 2000 é que o movimento estrutura e funda seu Setor de Comunicação e apenas em 2007 constrói sua primeira Brigada de Audiovisual, mais de 20 anos depois de sua fundação. A comunicação do MST sempre foi fundamental e esteve organizada, mas não necessariamente como setor e foi somente a partir disso que então organizou suas *frentes de trabalho*, as que hoje compõem o setor são: rádio, tecnologia da informação, produção de conteúdo e redes, assessoria de imprensa e a brigada de audiovisual.

Assim, há um histórico de construção de vídeo popular no Brasil, construídos por coletivos, mas esses têm imensa dificuldade de não somente permanecer em atividade e produzindo e distribuindo suas produções, como também eles não cabem nos circuitos oficiais de exibição: não tem perfil para a TV, já que em geral não tem um discurso, nem formato aliado com os grandes meios de comunicação, e também não cabem na maioria dos festivais de cinema, que estão muito mais voltados para o cinema de autor e com pouca amplitude popular em sua participação. Ou seja, é difícil produzir e é difícil exibir conteúdo

sobre os movimentos sociais e populares, isso reflete necessariamente não somente na maneira como esses materiais são produzidos, mas também na sua existência.

E como essa experiência de fazer cinema a partir dos movimentos sociais se insere dentro da história do cinema documental? Seriam essas experiências “consequência natural” da massificação dos meios de produção ou também seria um avanço a partir dos próprios debates dentro do cinema? Se inicialmente tínhamos a figura do cineasta como alguém “de fora” que traria “a verdade” para o público, depois a figura do cineasta passou a fazer parte do próprio filme em si, já que os filmes são síntese de relações. E por fim, seria os filmes em primeira pessoa - seja individual ou coletiva - um acúmulo desse processo? Ou ademais dos debates teóricos do cinema, a prática de fazer filmes pelas minorias “são tomadas de assalto” por uma urgência da luta de se fazer ser visto e assim, entra em uma das formas de disputa de poder contemporâneo? Disputa feita a partir da imagem. Que real é esse que está sempre em disputa?

Em meio às continuidades, descontinuidades e deslocamentos da história do documentário, esses momentos nos quais a relação entre documentarista e personagem se expõe (não se oculta) remetem a uma “origem” desse cinema moderno, origem forjada por uma rede de discursos, modos de ver e práticas em que se privilegia o real. (FRANÇA, p.49)

Como abordaremos no próximo capítulo, dentro do MST, a partir de sua própria organicidade, há distribuição dos materiais de comunicação e arte que são produzidos pelos próprios setores, coletivos e militantes, a partilha desse material faz parte do cotidiano da organização, desde por exemplo, o *Boletim Sem Terra*, que existe desde 1981 e foi fundamental da criação e nacionalização do movimento. Solange Engelmann (2018) nos aponta qual era o papel do JST,

No início da organização, o Movimento recomenda a criação de boletins nos acampamentos para levar ao conhecimento da sociedade a realidade da luta pela terra. Nesse sentido, o JST –, que em 1985 torna-se um veículo oficial da organização –, desempenhou o papel de precursor da comunicação no MST. Seu objetivo é promover a mediação com a sociedade local acerca da realidade dos trabalhadores Sem Terra e de suas demandas de luta. (p.163)

Os/as acampados/as liam o jornal de maneira coletiva e debatiam os textos, era um processo ao mesmo tempo de informação, formação e organização. Assim, há um caminho de

distribuição interno que não precisa ser construído, porque já existe, ainda que precise ser redimensionado e estruturado: fazer chegar um filme não é o mesmo que fazer chegar um jornal.

E em 2007, o MST criou o projeto Cinema na Terra, onde exibiu mais dezenas de filmes, distribuídos através de kits, que continham dvds, projetores e geradores, para chegar nas mais diversas áreas do movimento, num total de 126 municípios, atingindo mais de 75 mil assentados/as e acampados/as. Ou seja, havia um coletivo organizado para receber todas essas produções, haviam muitas produções de parceiros, etc, mas faltava a produção feita pelo próprio movimento. No bojo desse mesmo processo foi criada em 2007, a *Brigada de Audiovisual da Via Campesina*, fomentada pelo MST com a participação de outros movimentos tendo como uma de suas primeiras produções o filme *Lutar Sempre!*(2007), filme sobre o 5º Congresso Nacional do MST.

E assim, a partir dessa necessidade, surge o sujeito coletivo: não é um cineasta, um militante, um indivíduo que vai pensar e construir os filmes do MST. Não é também somente um camponês ou uma camponesa falando a partir da primeira pessoa, e sim um coletivo organizado dentro do MST que vai pensar e produzir esse material: são sujeitos do Coletivo de Cultura e do Setor de Comunicação, somados a militantes de outros setores que passaram a construir a própria memória e representação do movimento. Muitos dos materiais produzidos são demandas da própria direção do movimento em relação a temas ou atividades que precisam ser tratados, lembrando e reforçando que para o MST a comunicação é uma ferramenta *que forma, informa e organiza*¹². E nesse sentido, o cinema possui um enorme didatismo e já nasceu como linguagem coletiva: na sua fundação os filmes eram exibidos nas ruas, nas praças, nos vaudevilles, cafés, teatros e depois criaram-se as próprias salas de cinema, onde passou-se a imperar o silêncio e a contemplação do outro.

Na sua prática cotidiana, o MST procura trazer o audiovisual novamente para a centralidade coletiva, seja na exibição de filmes em cursos, assentamentos, acampamentos e escolas, seja no próprio ato de fazer filmico. E todo esse processo está intimamente ligado ao processo de transformação política que a própria organização se propõe.

O avanço tecnológico da última década, somado às conquistas dos movimentos sociais na área da comunicação e cultura proporcionou aos movimentos acesso aos meios de produção audiovisual. Uma vez

¹² Lema do Setor de Comunicação do MST.

conquistados, a busca pela apropriação da técnica é o passo seguinte. E o desafio era construir não só uma linguagem, mas uma prática audiovisual que, partindo de um ponto de vista dialético do mundo, fosse condizente com as propostas de transformação social das nossas organizações. (Lutar Sempre!, 2011, p.14)

Os filmes como objeto, os protagonistas como sujeitos

Na relação sujeito x objeto, aqui podemos observar uma mudança e consequente ausência de triangulação, não há mais o sujeito externo que filma e transforma o movimento em objeto, agora o próprio movimento é sujeito de sua própria história e memória.

Mas diante dos mais diversos filmes nesses mais de 14 anos de produção, quais seriam os materiais que poderiam dar materialidade a essas questões apresentadas? Assim, a pesquisa se desenvolve tendo em vista a problematização apresentada, a partir de dois materiais, que acredito que contenham em seu processo de feitura e linguagem elementos que contribuam para uma análise mais macro da questão, são os vídeos do 4º e do 5º Congresso do MST.

Escolhi os dois vídeos pois eles são marcos dentro da organização e representam momentos históricos que sintetizam toda a ação e estratégia política do movimento, assim eles também expressam a memória e a conjuntura agrária daquele momento histórico retratado, eles situam o MST dentro da história do Brasil, se colocam como documentos importantes não somente para dentro, mas também para a fora da organização.

Do ponto de vista interno, os dois vídeos apontam como o próprio movimento estava organizado, eles apresentam em sua linguagem a própria organicidade, por exemplo, o vídeo do 4º Congresso foi construído por cineastas parceiros a partir de uma oficina para formar militantes do movimento. Já o vídeo do 5º Congresso, *Lutar Sempre!* foi o primeiro vídeo feito pela recém criada Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Ou seja, mesmo com seus diferentes níveis de envolvimento, foram as primeiras produções audiovisuais feitas de forma coletiva, ainda que com uma distância de 6 anos entre uma e outra.

Assim, quais são as diferenças de linguagem que marcam os dois vídeos? Que caminhos organizativos foram percorridos que influenciaram na linguagem utilizada? Quais

eram os objetivos dos vídeos? Como o conjunto da organização se apropriou e utilizou eles? Essas são algumas questões que a partir dos vídeos produzidos nos ajudam a pensar sobre o que é esse sujeito coletivo que faz filmes. Afinal, colocar a câmera na mão, não é tornar os sujeitos da luta protagonistas de sua história, porque o olhar no cinema é construído para além disso.

2. O SUJEITO COLETIVO

2.1 Breve histórico do MST

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra nasceu oficialmente em janeiro de 1984, data de seu primeiro Encontro Nacional em Cascavel, no Paraná. Essa é a data marco de sua gênese, mas quando de seu encontro ele já existia e se organizava principalmente no sul do país. As Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) foram instrumento fundamental na construção do movimento, somada a questões políticas e econômicas que resultaram na organização de milhares de trabalhadores que estavam sendo expulsos do campo pelo latifúndio. Essas famílias passaram a se organizar e com influência direta da CPT, assim como as CEBs, ligada à Igreja Católica no marco da Teologia da Libertação.

Longe de qualquer herança messiânica na luta pela terra, há que se reconhecer o aspecto do simbolismo religioso na cultura popular que desempenhará um papel importante na práxis do MST. Se quisermos localizar na história, o encontro promovido pela Comissão Pastoral da Terra (CPT), entidade ligada a igreja católica, realizado no ano de 1982, na data de 23 a 26 de setembro, em Goiânia, debaixo de um pé de mangueira, mostra esse vínculo da luta pela terra e a questão religiosa. À sombra desta árvore se toma a decisão de que os camponeses deveriam organizar um instrumento político autônomo de luta pela terra. (GASPARIN, p.66)

As primeiras ocupações de terra de forma organizada, datam de 1979, as granjas Macali e Brilhante que faziam parte da Fazenda Sarandi, no norte do Rio Grande do Sul. Em 1981 nasce o Boletim Sem Terra, instrumento fundamental na organização do movimento que já despontava e contribuía na formação e massificação das famílias, nesse mesmo ano temos a ocupação da Encruzilhada Natalino, próxima às primeiras ocupações. Já a ocupação da Fazenda Annoni, feita por 7 mil trabalhadores/as rurais, documentada por Tetê Moraes em *Terra para Rose* (1987) é considerada a primeira ocupação de terras do MST, já oficializado.

Ao transformar-se oficialmente em movimento social, o MST se consolida e se organiza a partir de métodos, princípios e valores. A forma como se organizam desde os acampamentos e assentamentos é a mesma até a direção nacional, passando pelas brigadas, regionais, estados e grandes regiões. Além disso, o movimento se organiza através de coletivos e setores, que são encarregados do debate e ações de sua área. A direção nacional é

composta por dois dirigentes dos estados e representantes de todos os coletivos e setores, em uma amálgama que funde território e assunto específico, cobrindo toda a amplitude da organicidade.

E uma das formas de contarmos a história do movimento é através de seus Congressos, já que esta é a instância organizativa de maior importância e de maior participação de delegados. São nos congressos que se decide o rumo estratégico da organização e a palavra de ordem do próximo período. Essas definições são debatidas na base em um processo dialético, quando ocorre o Congresso já é a culminância de decisões tomadas de forma processual e coletiva desde a base. O congresso consolida e faz o anúncio para a sociedade. E o faz a partir de uma profunda análise de conjuntura, por isso a escolha do objeto deste trabalho passa pelo registro dos congressos, pois ele solidifica e explicita a memória de um período histórico no Brasil, que ultrapassa a história do próprio movimento.

O 1º Congresso Nacional do MST ocorreu em janeiro de 1985, em Curitiba, e reuniu cerca de 1.000 delegados de 13 estados. Um ano antes ocorria o primeiro encontro nacional e esse período foi marcado pelas *Diretas Já* e o fim da Ditadura Militar no país. O lema deste congresso foi “Terra para quem nela trabalha”, e como afirma GASPARIN (2017), com a intensa mobilização social na época e mesmo com eleições indiretas, não havia plano de governo de nenhum candidato que não falasse de Reforma Agrária, essa era uma pauta quente na sociedade. Ao mesmo tempo, poderia observar-se que a Revolução Verde não contribuiu para o aumento da produção de alimentos e a inflação era pauta do dia, vindo inclusive, piorar nos anos seguintes. Além do lema oficial do congresso, temos mais duas palavras de ordem recorrentes dentro do movimento,

Outras duas palavras de ordem também eram muito utilizadas como parte da agitação política e da própria estratégia da Organização: "Sem reforma agrária não há democracia" e "Ocupação é a única solução". Foram lemas que orientaram a estratégia de luta do Movimento daquele período. Significaram a determinação de lutar contra aqueles que tinham terra e não precisavam dela. O próprio governo de então assumia o discurso de se pautar pela democracia, mas os camponeses entendiam de que não haveria democracia no país se o acesso à terra não fosse democratizado. No entanto, as ocupações acabaram sendo a tática de luta mais acertada para exercer pressão política e, no mínimo, conseguir dialogar com o governo e a sociedade sobre o problema da questão fundiária, da questão da reforma agrária. (GASPARIN, p.71)

O 2º Congresso Nacional do MST, foi realizado em abril de 1990, em Brasília e contou com a participação de 5 mil delegados/as de 19 estados brasileiros. O lema deste congresso foi "ocupar, resistir e produzir". Isso porque o MST já se consolidava como movimento social e já sofria intensa repressão. Para dialogar com a sociedade e contrapor ao discurso que estava sendo construído, de baderneiros e violentos, era preciso anunciar o porquê das ocupações de terra, a produção de alimentos. Essa segue sendo uma das palavras de ordem mais clássicas do movimento, onde sintetiza não só a estratégia política central, como também a forma de ação da organização.

A tática da “ocupação” era a forma de luta encontrada pelo MST diante da paralisação da reforma agrária para mostrar ao conjunto da sociedade e aos governos onde estavam os latifúndios e onde deveriam estar os sem terra produzindo naquelas áreas improdutivas. Por isso a palavra de ordem “ocupar”. “É uma forma de luta tão contundente, não deixa ninguém em cima do muro, obriga todos os setores da sociedade a dizerem se são a favor ou contra. Não há, enfim, oportunidade para escamotear o problema social”. (GASPARIN, p.83)

Já o 3º Congresso Nacional do MST, foi realizado também em Brasília, em julho de 1995, contando com a participação de mais de 5 mil delegados/as de 22 estados, além de 22 delegados internacionais. Importante ressaltar que em 1993 é criada a Via Campesina, organização internacional de luta dos povos do campo, do qual o MST tem importante participação. Alguns anos depois, a primeira brigada de audiovisual construída pelo MST, vai ser da Via Campesina por ter em sua formação, integrantes de outros movimentos do campo.

Esse terceiro congresso se realizava já perante o Governo FHC, que impunha políticas neoliberais no país. O congresso contou com o lema, “Reforma Agrária, uma luta de todos!”, num tom explícito de convocação de toda a sociedade para lutar de forma conjunta pela terra e sua permanência. O MST surge através de outras organizações e sempre compreendeu que necessitava ter o apoio dos mais diversos setores da sociedade.

A interpretação daquele momento político era de que a implantação do modelo econômico neoliberal destruiria também a pequena agricultura e por isto a luta pela reforma agrária significava lutar também contra o modelo. Por isso tinha que ser uma luta de todos, isto é, levar a luta para as cidades, buscar novas alianças, inclusive, como forma de evitar o isolamento político e social. (GASPARIN, p.93)

Os anos que se sucederam esse congresso foram marcados por uma tentativa violenta de criminalizar os movimentos sociais e sobretudo, a tática de ocupação de terras. Essas medidas tomadas principalmente pelo governo FHC, resultaram no Massacre de Corumbiara (1995) e no Massacre de Eldorado dos Carajás (1996), este último, onde 21 Sem Terra foram assassinados no Pará. T tamanha violência projetou internacionalmente a questão da luta pela terra no Brasil e o MST passou a ser reconhecido como um importante ator social.

Em resposta aos massacres, em 1997 realizou-se a Marcha Nacional até Brasília, onde 3 colunas saíram de distintas regiões do país e marcharam durante dois meses envolvendo no caminho cerca de 10 mil pessoas. Foi um intenso processo formativo tanto da militância que participou da marcha, como para os inúmeros municípios por onde a marcha passava debatendo sobre a conjuntura nacional. Por fim, ela chega em Brasília no dia 17 de abril de 1997, data de um ano do Massacre de Eldorado dos Carajás com uma mobilização de 100 mil pessoas, onde diversos setores da sociedade se uniram ao MST se consolidando como importante ator político. A partir dessa mobilização, várias conquistas foram logradas, como a criação do PRONERA¹³ e do Ministério do Desenvolvimento Agrário.

Nesse período também é importante destacar que a marcha foi uma tática política de comunicação e diálogo com a sociedade. No capítulo 3 iremos abordar aspectos da hegemonia traçados por Antônio Gramsci, mas é importante pontuarmos agora os diversos elementos e estratégias adotadas pelo MST para a construção da hegemonia. Gasparin nos explica o que significou a marcha interpretada sob termos gramscianos.

A ação do MST a partir da Marcha Nacional combinou os elementos da formulação gramsciana: ao passo que disputou a hegemonia na sociedade, tornou visível e evidenciou para o conjunto da sociedade a problemática da questão agrária e obrigou o governo a dar respostas (guerra de posição), a própria marcha enquanto força material e ocupação do terreno político (guerra de movimento) logrou trazer conquistas arrancadas desse posicionamento tático na luta porque encurralou o governo, que se viu na defensiva e obrigado a acenar com propostas à pauta do MST. A combinação destas duas táticas, naquele momento, foi fundamental para as conquistas econômicas do Movimento. (GASPARIN, 1995)

Já o 4º Congresso Nacional do MST ocorreu em agosto de 2000, também em Brasília, contando com a participação de 11 mil delegados/as de todos os estados onde o MST estava

¹³ Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária.

organizado. A organização crescia e se colocou como reflexo das intensas lutas massivas dos anos 1990. Com o lema, “Reforma agrária, por um Brasil sem latifúndio!”, voltando a debater o modelo agrícola que impunha morte, desemprego e violência no campo. Foi durante esse congresso que consolidou-se a formação do Setor de Comunicação do MST e também ali que fizeram a oficina “para formar jovens documentaristas do MST”, que resultaria em um vídeo final, objeto deste trabalho. Essas deliberações do movimento são resultado de uma ampliação de sua estratégia política e visão sobre o próprio papel do movimento. Não à toa a comunicação passa a ser um setor e o movimento passa a integrar e fortalecer demais organizações como a CLOC¹⁴, a já citada Via Campesina e também a Consulta Popular.

É precisamente nesta passagem, do contexto da realização do 4º Congresso do MST, que há uma nova sinalização para a estratégia e, portanto, da mudança da natureza da luta pela terra e do MST, para enfrentar os inimigos de classe em outro patamar de condições. (GASPARIN, p. 101)

Com a massificação do movimento, a organicidade é ampliada a partir do fortalecimento dos setores. A formação de quadros se coloca como algo fundamental para a ampliação e enraizamento do movimento. Ainda que a formação política sempre foi algo prioritário dentro do movimento, agora aprofundou-se ainda mais e se colocou como uma necessidade. É importante compreender esse processo, porque no período seguinte onde temos também um aprofundamento dos debates da comunicação e da cultura - que posteriormente serão responsáveis pelo nascimento da brigada de audiovisual - e como seus meios e linguagens podem contribuir e enriquecer os processos formativos, a produção de filmes e o uso deles como material pedagógico também são resultado dessa definição política e sendo amadurecida quase uma década depois consolidará a produção audiovisual do MST.

Nesse contexto se desenvolveu um amplo debate sobre a reestruturação do MST que se chamou de “nova organicidade”, onde cada família assentada e acampada deveria participar efetiva e conscientemente nos núcleos de base e, cada dirigente sendo responsável – não mais por uma região geográfica – mas, por um número de famílias organizadas. Amplia-se a participação dos militantes nos setores e instâncias do Movimento. Todo esse processo vai trazer demandas que a formação precisava dar conta, principalmente do ponto de vista da qualificação teórica e metodológica das lideranças que assumem as coordenações. (GASPARIN, p. 101)

¹⁴ Coordenação Latino Americana das Organizações Camponesas

Nesse período entre o 4º e o 5º Congresso, tivemos marcos importantes como a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva, a ampliação de políticas públicas para o campo, fruto de muita luta dos movimentos sociais. Tivemos também a Marcha de 2005, de Goiânia a Brasília, que denunciava e buscava pressionar o governo federal para o assentamento de milhares de famílias acampadas, além do avanço da pauta da reforma agrária. E a inauguração da Escola Nacional Florestan Fernandes, que se coloca como uma escola de formação de toda a classe trabalhadora. Foi em meio a esses diversos marcos históricos que se debate sobre a comunicação e cultura no movimento e cria-se condições objetivas para o avanço dos meios de comunicação Sem Terra e a construção da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, é importante ressaltar e desvendar esse processo, que veremos com mais detalhes no próximo item.

O 5º Congresso Nacional do MST ocorreu em junho de 2007 em Brasília, com a participação de 17.500 delegados de 24 estados, sendo o congresso com maior participação da história do MST. Esse congresso marca um ponto de virada importante na compreensão e estratégia política do movimento: agora a luta não é mais contra o latifúndio e sim contra o agronegócio. Entendendo que esta é a união entre o latifúndio e o capital financeiro internacional, ou seja, reconfigura a luta pela terra e exige a ampliação de alianças e organizações camponesas que não tenham atuação somente no território.

A pergunta mais comum que poderia se ouvir nesse Congresso talvez tenha sido: porque o governo Lula não conseguiu fazer a reforma agrária? Depois de muitos estudos, análises coletivas, debates, a resposta principal era de que agora, a propriedade da terra e a estrutura de produção agrícola mudaram de natureza. O avanço do modelo econômico no campo se transformou mais concentrado e dominado pelo capital financeiro e pelas empresas transnacionais. Portanto, aquelas medidas que podiam democratizar a propriedade da terra, reestruturar a estrutura fundiária do país, não se efetivaram. (GASPARIN, p. 107)

O lema deste congresso foi “Reforma Agrária: por justiça social e soberania popular” explicitando que a questão da reforma agrária já não era somente uma questão relacionada a luta pela terra em si, pois o capital estava se complexificando cada vez mais e exigindo também uma ampliação da visão da luta política. Como veremos mais adiante, nesse congresso é formada a Brigada de Audiovisual da Via Campesina, que produz um vídeo

síntese com a intenção formativa clara, além de agitação e propaganda contida não só na sua intenção como também na sua linguagem. Assim, os setores e ações do movimento, incluindo as linguagens utilizadas, também acompanharam esse processo de complexificação da luta.

E por fim, o 6º Congresso Nacional do MST ocorreu em fevereiro de 2014, também em Brasília, com o lema “Lutar, construir Reforma Agrária Popular”. Nesse congresso o marco fundamental é que depois de 30 anos, o MST passa a lutar por “Reforma Agrária Popular”, bandeira que agora explicitamente envolve também o povo da cidade e ultrapassa as dimensões do campo. Desde sua gênese, o MST sempre buscou alianças com diversos setores e organizações, mas agora, a partir do Programa Agrário, entende-se que a Reforma Agrária é um processo muito mais amplo.

É também nesse encontro que é criada a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho, substituindo assim a antiga brigada que também era composta por outros movimentos, mas que há alguns anos na prática não tinha toda essa participação. A seguir, veremos como as brigadas foram formadas organizando o fazer filmico dentro do MST.

2.3 Brigada de Audiovisual

O audiovisual no MST não surge de forma organizada com suas brigadas, como já citado anteriormente, desde sua gênese o movimento fora documentado por cineastas e comunicadores/as parceiros/as que sabiam da importância e grandiosidade da luta dos/as trabalhadores/as rurais em conquistar a terra e permanecer nela.

Destaco aqui dois alguns nomes fundamentais na construção dessa memória, a cineasta Tetê Moraes com sua trilogia da terra: Terra para Rose (1987), O sonho de Rose (1997) e Fruto da Terra (2008). O filme Terra para Rose rodou o mundo em festivais internacionais e contribuiu para que a sociedade brasileira compreendesse melhor o que estava ocorrendo no sul do país, especificamente no Rio Grande do Sul, com milhares de famílias organizadas ocupando o chão. A cineasta Berenice Mendes também merece destaque com o filme A classe roceira (1985) que também trata das lutas travadas no sul do país, mas nesse caso no Paraná. E por fim, a cineasta Aline Sasahara que contribuiu com a cobertura de diversos momentos e atividades nacionais do MST, como a inauguração da Escola Florestan Fernandes, a marcha nacional de 2005 e também o vídeo do 4º Congresso que é objeto de análise do presente trabalho.

De distintas maneiras, essas e diversos outros cineastas e comunicadores contribuíram com a memória do MST e também na tentativa de formar diversos acampados e assentados para dominar as ferramentas do audiovisual. Até hoje, recebemos inúmeras ofertas de atividades a serem desenvolvidas nas nossas áreas, mas sempre colocamos o questionamento que sem os meios, qual é a finalidade daquela formação e qual é a intencionalidade política dela, como poderemos dar continuidade? Hoje, com os celulares e a possibilidade técnica de filmarmos e editarmos nele mesmo, de certa forma massificamos a produção de conteúdo audiovisual, mas compreendemos que o fazer fílmico está para além disso.

É necessária uma intencionalidade política clara da natureza da construção dessas imagens e sínteses, sempre também levando em consideração o espaço de debate e experimentação na construção desses processos. Para o MST seus vídeos cumprem diversos papéis imediatos, seja na agitação e propaganda, na batalha das idéias, no diálogo com a própria base e com a sociedade e também com o cuidado com a sua própria história.

Assim, para investigarmos as origens da produção audiovisual intencionalizada precisamos resgatar o surgimento dos espaços responsáveis por essa construção através do Coletivo de Cultura e o Setor de Comunicação e algumas ações paralelas que culminaram na construção do presente coletivo. O Setor de Comunicação surge nos anos 2000 e o Coletivo Nacional de Cultura em 2004.

Nesse mesmo período, dois processos ocorriam em paralelo, intercâmbios com a TV pública venezuelana, a VIVE TV e grupos suecos ligados a uma ONG faziam oficinas pelo Brasil de forma sazonal e os equipamentos utilizados eram posteriormente doados ao movimento, o que garantia o domínio da técnica e o meio de produção em si, pouco acessível à época.

Um dos encontros centrais que aprofundou o debate do audiovisual dentro do movimento e culminou com a decisão da construção de um coletivo dentro do MST responsável pelo audiovisual, foi o Curso de Comunicação e Cultura realizado na Escola Nacional Florestan Fernandes, entre os anos de 2006 e 2009 que contou com a participação de diversos militantes da Via Campesina. Ali, em um processo contínuo de análise fílmica viu-se que era necessário construir nós mesmos os filmes sobre a classe trabalhadora.

Nesta análise, buscamos entender o papel da forma na expressão do conteúdo audiovisual. E descobrindo não ser possível expressar um conteúdo

transformador a partir das formas já existentes, construir uma forma, uma linguagem condizente com a nossa prática militante. Era o início de um debate que não teve fim até hoje. (2011, p.14)

Então, depois de tantos debates, no bojo das ações e cobertura do 5º Congresso Nacional do MST, realizado em 2007 em Brasília, nasce a Brigada de Audiovisual da Via Campesina, isso porque a brigada contava com a participação de outros movimentos como a CPT (Comissão Pastoral da Terra) e do MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens). O Congresso foi a primeira experiência coletiva de atuação da brigada, contando com 17 militantes dos mais diversos estados fazendo a cobertura da atividade e com distintos níveis de formação, depois, 8 militantes ficaram responsáveis pela edição do vídeo durante alguns meses na Escola Nacional Florestan Fernandes, lugar onde passam diversas pessoas e que os cortes eram debatidos constantemente com diversos coletivos até chegar ao corte final.

A brigada teve atuação nacional durante todo o período e no congresso seguinte, em 2014, depois das ações de audiovisual estarem muito mais centradas e organizadas dentro do próprio MST, surge então a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho (BAEC), construída ao longo de um processo de retomada do audiovisual no MST e consolidada nesse Congresso, poucos dias após o falecimento desse importante cineasta. O MST sempre busca homenagear os nomes que contribuíram com a luta social e *Cabra Marcado para Morrer*, filme dirigido por Eduardo Coutinho, foi um marco importante para o movimento e sua formação.

Quando de sua construção a BAEC estava vinculada diretamente ao Coletivo de Cultura, assim como era a Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Mas, com a crescente demanda de produção de vídeo para redes sociais e com um caráter distinto dos vídeos mais longos feitos anteriormente, a atuação da BAEC e sua organicidade nas atividades era mais próxima ao Setor de Comunicação. Assim, em 2015 em reunião intersetorial na Escola Nacional Florestan Fernandes, a BAEC passa também a compor organicamente o Setor de Comunicação junto com as demais frentes de trabalho, que são Assessoria de Imprensa, Produção de Conteúdo e Redes, Rádio e Tecnologia da Informação.

Até 2016, a BAEC respondia então aos dois coletivos e após definiu-se, para dar celeridade aos processos principais que era responsável, a brigada passou a compor somente o Setor de Comunicação e responder à sua coordenação. Esse processo ocorreu de forma orgânica e diz respeito a todo um percurso feito pelo audiovisual no MST, onde este

compreende feitura dos vídeos de distintas maneiras, desde o cinema, o vídeo até a produção para as redes, enfim, diferentes formas do uso da imagem em movimento.

As bases da construção da Brigada de Audiovisual da Via Campesina foram fincadas a partir de debates profundos e processuais acerca do papel da cultura no movimento e ao mesmo tempo surge a partir de uma prática concreta em um processo dialético de feitura. No texto de apresentação do Miolo Audiovisual, construído em 2009 pela própria brigada podemos explicitar sua intencionalidade política e seu nascimento,

“Lutar sempre! – 5º Congresso Nacional do MST”, a primeira produção da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, teve seu título inspirado em um ensinamento de Florestan Fernandes: para resistirem, os movimentos sociais devem *Não se deixar cooptar, não se deixar dividir, não se deixar esmagar, Lutar Sempre!*

Se essa sentença é válida para orientar a ação dos movimentos sociais, ela é também orientadora do próprio trabalho da Brigada de Audiovisual. A cada produção, cada espaço de capacitação e formação, buscamos *Não nos deixar cooptar* pela forma estética hegemônica, fácil e sedutora, da mercadoria, que reduz sujeitos coletivos a “personagens”, que transforma lutas em vídeos institucionais, que prefere a emoção efêmera à difícil conscientização; *Não nos deixar dividir*, mas pelo contrário, construir coletivamente no conjunto dos movimentos sociais do campo articulados na Via Campesina e permitir que este processo seja também formador da unidade dos camponeses; *Não nos deixar esmagar*, nem pelas restrições técnicas ou da circulação da produção, nem pela repressão ou pelo modelo agrícola denunciados por nossas produções. *Lutar Sempre*, porque é nas lutas que nossa produção é forjada e construída, dentro delas, e não de gabinetes ou ilhas de edição. (2011, p.09)

O texto de apresentação segue ponderando que essa trajetória não necessariamente está madura e encerrada, pelo contrário, ela é colocada como um processo de construção e compreende a dimensão entre passado, presente e futuro. Entendendo quais são as bases que os inspira, o presente que a organicidade está e o futuro cheio de desafios, caminhando lado a lado à luta política.

Se há alguma pretensão aqui, talvez seja a de superar uma lacuna de quatro décadas, desde que a experiência de apropriação do audiovisual pelos trabalhadores, que se iniciava com os Centros Populares de Cultura –

e representados pelo exemplo máximo de “Cabra Marcado para Morrer” – foi interrompida. Aqui, nos encontramos novamente, dispensando a tutela e o paternalismo, para fazer pelas próprias mãos e olhares aquilo que nos diz respeito. (2011, p.10)

Pouco tempo depois, a própria brigada se reconstituiria e traria em seu nome a marca das experiências do passado, Eduardo Coutinho se fez presente e tem seu nome emanado todos os dias.

Retomando a construção da Brigada de Audiovisual da Via Campesina é importante ressaltar que esta, é fruto de todo esse processo de acúmulo organizativo do movimento, de compreender a importância da comunicação, de tomar para si os meios de produção, inclusive no audiovisual e de um período histórico onde o Governo Federal passou a ter políticas públicas voltadas para esse setor, o que permitiu a criação do Cinema da Terra, onde milhares de kits contendo filmes, gerador e projetor levou cinema as áreas de reforma agrária.

Além disso, foi um período onde se barateou o custo de câmeras profissionais, facilitando o acesso a esses equipamentos e ampliando os sujeitos que poderiam produzir vídeos. É importante pontuar esses dois marcos (da distribuição dos filmes e da popularização do acesso à computadores e câmeras) porque eles são fundamentais para pensarmos o papel da brigada que se formou e como o fazer filmico também está pensado a partir desses processos, já que criou-se uma rede de distribuição e produção dentro do próprio movimento.

Hoje, com a BAEC o desafio do fazer filmico dentro do MST só cresce, já que amplia-se o que entendemos por audiovisual. Antes em uma perspectiva do vídeo e cinematográfica e hoje a criação de conteúdo para as redes, além das outras formas narrativas. Mas independente da forma que o audiovisual assume, os princípios do movimento desde a criação da primeira brigada seguem firmes. Pois o MST entende que o audiovisual é

Uma ferramenta que possui potenciais peculiares pela facilidade de síntese, compreensão e difusão, mas que só atinge tais potenciais se inserida dentro da atuação política das nossas organizações.

Por isso, nossos vídeos não são encarados como um produto final. Finalizado o trabalho de edição, principiam sua tarefa primordial de tornarem-se gatilho inicial de ações e debates políticos dentro dos espaços

formativos e jornada de luta dos movimentos sociais. (Lutar Sempre!, 2011, p.24)

2.3 Formação do Sujeito Coletivo

Apresentado o histórico da organização e do setores e brigada que compõem e produzem as imagens do MST, é importante nos aprofundarmos um pouco mais no que o termo *sujeito coletivo* pode significar nesse entrelaçamento de identidades, seja a camponesa, seja a identidade Sem Terra, seja a identidade de uma organização política de esquerda. Isso porque compreender esse sujeito coletivo é central e intrínseco para compreender o fazer filmico do MST. Quais são os elementos que o compõem?

Em linhas gerais, as dimensões que compõem esse sujeito coletivo podem ser sintetizadas como *camponesa, militante, mística e pedagógica*. Já abordamos anteriormente as dimensões *camponesa* e *militante*, essas que a priori são mais visíveis e explícitas. Agora iremos nos debruçar nas dimensões *mística* e *pedagógica* desse sujeito coletivo chamado MST.

A priori, a partir do senso comum, mística pode parecer tudo aquilo que essa prática não é. E talvez possa parecer até contraditório para quem está de fora, conseguir associar outros elementos não-violentos daquela imagem que a mídia e a opinião pública construíram do MST. Mas mística tanto é um sentimento em relação à luta, como uma prática cotidiana em nossos espaços. Não há transformação social possível e proposta de futuro sem trabalharmos com a nossa subjetividade e nossos sonhos, assim como não há transformação verdadeira se ela também não for material, ou seja, a mística se coloca entre esses dois aspectos, sublimando tal dicotomia entre o racional e o emocional, cartesianismo tão presente na cultura ocidental.

A ideia de mística no Movimento evoca dois significados combinados. Mística quer dizer um sentimento muito forte que une as pessoas em torno de objetivos comuns, e que se manifesta naquele *arrepio da alma* que se materializou em choro incontido nos caminhantes da Marcha Nacional, quando se encontraram no abraço demorado (...). Mas mística também evoca a materialização (geralmente simbólica) desse sentimento na beleza da ambientação dos encontros, nas celebrações, na animação proporcionada pelo canto, pela poesia, pela dança, pelas encenações de

vivências que devem ser perpetuadas na memória, pelos gestos fortes, pelas homenagens solenes que se prestam a combatentes do povo; lembra os símbolos do Movimento, seus instrumentos de trabalho e sua resistência, seus gritos de ordem, sua agitação, sua arte. (CALDART, p.210)

Assim, a mística possui esse elemento subjetivo de encontro, mas é também materializada nos nossos símbolos e no cotidiano da organização, no início de cada atividade, seja nas escolas, nos encontros, nas noites culturais, um grupo é responsável por “fazer a mística”, que é um momento onde há uma espécie de apresentação/confraternização curta, sucedido pelo hino do MST. Esse grupo em geral é formado apenas para cada única mística (com exceção dos cursos e escola, onde a responsabilidade é de um Núcleo de Base), mas é de responsabilidade de todos os militantes, ou seja, mesmo que é do setor de produção ou das finanças também “produz” uma mística, mesmo os dirigentes nacionais são responsáveis por fazer a mística, isso não é responsabilidade de um coletivo ou setor.

Além de estar disciplinarmente presente em todas as atividades do MST e fazer com que todos e todas sejam responsáveis por esse momento, coloca a mística em um lugar de importância dentro da organização, pois o coletivo precisa “transformar a conjuntura em linguagem”, já que as místicas trazem os elementos conjunturais, além de soluções e alternativas. Ela fala sobre o presente projetando o futuro. Assim, as linguagens artísticas são potencializadas e desenvolvidas em todos os níveis, produzindo repertório e conhecimento, se concretizando enquanto processo pedagógico.

Esse desenvolvimento das linguagens contribui enormemente para a construção da nossa linguagem audiovisual, pois todos e todas pensam e criam elementos narrativos para criar do zero as místicas. Vai se formando um repertório comum, mas ao mesmo tempo, inovando-se sempre, pois na repetição há a necessidade de inventividade. É nas místicas que reafirmamos os nossos princípios e valores, além de celebrarmos os e as lutadores/as que fizeram parte da nossa história e da história da luta popular. Então a mística também se constitui como processo formativo, tanto em relação à forma, mas também em relação ao conteúdo, cultivando a nossa memória.

Outro aspecto é o da relação entre mística e *cultivo da história* ou da *memória do povo*. De novo a história, certamente um dos ingredientes básicos da constituição da *matriz de formação humana do MST (...)*. No caso aqui, trata-se de observar que talvez sejam os chamados *momentos de mística*, no sentido de tempo e espaço intencionalmente reservado ao

processo de simbolização e emocionalização da luta, aqueles onde, no Movimento, mais se trabalha a postura de respeito à história. Fazem isso pela valorização dos lutadores sociais do passado e também pelo cultivo das memórias das lutas, socializando conhecimentos sem os quais a postura não conseguiria ser materializada. Não há como respeitar uma história que não se conhece. (CALDART, p.212)

O sujeito coletivo do MST é portanto em sua essência um sujeito pedagógico porque não há uma prática de produção em todas as esferas do movimento que não seja uma prática baseada na práxis, que é a relação teoria - prática - teoria, que envolva o coletivo .

Nesta direção, o MST é considerado como educador enquanto movimento social e cultural. Sua presença, suas lutas, sua organização, seus gestos, suas linguagens e imagens são educativas, nos interrogam, chocam e sacodem valores, concepções, imaginários, culturas e estruturas. Constroem novos valores e conhecimentos, nova cultura política. Formam novos sujeitos coletivos. (ARROYO apud CALDART, p.11)

A partir desse paralelo entre pedagogia e o fazer filmico do MST, sendo ele ele próprio pedagógico, entendendo o que, *os processos educativos vêm de dentro, não de fora. Vêm sobretudo das tensões sociais* (ARROYO, apud CALDART, p.12). Assim não podemos analisar e, sobretudo, compreender como se dá esse processo e o seu resultado final, que são os próprios filmes, sem compreender o que significa fazer filmes para o MST. Pois os sujeitos sociais, que formam esse sujeito coletivo, se constituem a partir das tensões sociais do campo.

E se o próprio fazer filmico surgiu daí, a sua forma está relacionada com a sua concepção. Então, como veremos no próximo capítulo, temos no filme do 4º Congresso um filme com uma montagem linear, diferentemente do filme do 5º Congresso que possui uma montagem dialética, de enfrentamento e confrontação de imagens a todo momento.

E quem é esse sujeito que faz os filmes? Para a autora, (CALDART, 2004) o sentido educativo do MST, pode ser entendido como um sentido sociocultural, isso é importante porque o fazer filmico está colocado na a vida dentro do movimento, que se relaciona à educação, mas sua produção numa dimensão da cultura e da comunicação.

Há um sentido importante, e uma lógica a ser apreendida, na dinâmica de movimento social que *forma novos sujeitos*; que transforma trabalhadores *desenraizados* (Weil, 1996) em uma *coletividade em luta*, (Schmitt, 1992) que se produz como uma identidade que primeiro é política, mas que se torna também cultural à medida que recupera raízes, recria relações e tradições, cultiva valores, inventa e retrabalha símbolos que demonstram os novos laços sociais, e assim se faz história. (CALDART, p.32)

Portanto, a identidade Sem Terra é uma identidade política que não é somente camponesa, ela é o encontro da luta pelo socialismo realizada a partir dos sujeitos do campo e esse encontro fica muito explícito no vídeo do 5º congresso onde temos os dois sujeitos muito bem expressos não como personagens individuais mas enquanto sujeitos. Além disso, estamos falando de qual tipo de símbolos que é fundamental na formação da identidade, esses símbolos são colocados de uma forma muito mais explícita no vídeo do 5º congresso seja através das ferramentas de luta, através das cartelas, através das palavras de ordem, diferentemente do vídeo do 4º congresso que possui uma linearidade narrativa menos complexa.

As lutas sociais formam os novos sujeitos sociais em cada espaço e em cada tempo da História e este é um processo cultural. Isso significa em síntese;

- a) que um grupo ou movimento se torna sujeito social, quando *se sabe* sujeito, e não necessariamente no sentido intelectual desse termo, e este saber-se sujeito implica em experimentar sua condição em termos culturais;
- b) que a cultura produzida no processo que forma sujeitos passa a ser um elo importante para compreensão mais profunda do próprio processo histórico. (CALDART, p.76)

Em 1998, o MST realizou um seminário chamado “O MST e a Cultura” e nele aprofundou questões importantes sobre o seu papel enquanto movimento social e o papel que a cultura tem como modo de vida e o sentido da produção cultural produz para a organização. a partir do pensamento de Simone Weil tem-se o que definimos por enraizamento,

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. (CALDART, p.97)

Ao par que enraizamento e memória estão ligados e consistem em uma intersecção de seus sentidos.

Dizer que o MST enraiza os sem-terra significa afirmar que ele proporciona a essas pessoas a condição de vincular-se novamente a um passado e a uma possibilidade de futuro, que lhes permite desenvolver-se como seres morais, intelectuais, espirituais e, poderíamos acrescentar, culturais. (CALDART, p.99)

E é aí que o fazer filmico se localiza, como seres culturais e também como produtores de cultura. E nesse sentido quando os produtores de cultura fazem os seus filmes, o fazem analisando a conjuntura, mas também projetando o futuro, e isso podemos ver como claramente diferem os filmes aqui analisados. O filme do 5º congresso traz a palavra socialismo como solução para a conjuntura apresentada, então ele localiza esse sujeito sem-terra, mas também reafirma o sujeito Sem Terra.

E como esse sujeito se expressa no cinema? Andréa França, em seu artigo sobre *Serras da Desordem* (2006) contribui muito para pensarmos a relação com a terra e identidades como um todo, a partir de um filme importantíssimo para a cinematografia nacional, partindo de um exemplo acredito que podemos trazer provocações para pensarmos o todo.

E identidades são modos de posicionamento, como destaca Stuart Hall, são “pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos, da cultura e da história. Não é uma essência, mas um *posicionamento*”. E posicionar-se é estabelecer um lugar, uma posição a partir de parâmetros externos de referência. Se a identidade tem a ver com práticas, discursos, objetos que nos posicionam no mundo, isto é, que dizem nosso lugar com relação ao outro, os personagens de *500 almas* marcam e estabelecem *uma* posição através do lugar que constroem ao se dizerem “índios”. (FRANÇA, p.73)

E ela prossegue citando diretamente Stuart Hall. Entendemos que as identidades indígena e camponesa partem de pressupostos distintos para sua constituição, ainda que ambas estejam ligadas à relação com a terra, mas não exclusivamente se baseia somente nisso, pois uma tem relação com etnia e a outra sobretudo com trabalho. Mas sem tentar entrar em uma perspectiva totalizante, Hall elucida sobre identidades a partir da relação e

como já vimos anteriormente e nos aprofundaremos no próximo capítulo, o cinema documental tem como elemento central a relação com o outro.

A partir das reflexões que Hall nos traz, inúmeras são as questões que surgem e acredito que pensar sobre elas pode contribuir com respostas sobre o fazer filmico do MST e a produção de nossa memória. Como a identidade e o fazer filmico podem estar relacionadas? No caso do camponês, essa relação que surge é estabelecida a partir do trabalho em relação aos meios de produção no campo, em relação aos padrões, fazendeiros e agronegócio ou também é estabelecida em relação ao mundo rural e urbano? Poderemos definir que identidade é essa? Essa identidade do sujeito coletivo camponês é o mesmo que a identidade Sem Terra, quais são os pontos de intersecção? Por que a definição dessa identidade é importante?

A própria Brigada de Audiovisual da Via Campesina, através das reflexões sobre suas práticas, pode devolver ao movimento respostas sobre o que é ser um sujeito coletivo, nessa troca dialética do movimento trazer definições e do exercício do fazer filmico voltar com outras questões sobre sua própria existência e resistência.

Podemos pensar nas implicações de uma representação audiovisual dos movimentos sociais através de personagens individuais, que estejam, na narrativa, desconectados do todo ao qual pertencem. Essa forma de representação reafirma valores opostos aos que defendemos, valores estes hegemônicos dentro da sociedade capitalista, de ênfase na ação individual e descrença na construção de alternativas coletivas às questões sociais.

Essa busca desesperada pela identificação entre espectador-personagem e a supremacia da subjetividade do indivíduo precisava ser problematizada nas nossas produções audiovisuais. Ao invés da identificação cega, um distanciamento e estranhamento necessários à compreensão e reflexão. Contra a supremacia do indivíduo, a construção de um sujeito coletivo protagonista. (Lutar Sempre!, 2011, p.18)

Podemos observar na gênese da brigada a concepção do que é e porque esse sujeito coletivo é o protagonista dos filmes feitos pelo MST, em contraposição à uma hegemônica forma de representação nos documentários nacionais sempre em busca de “um personagem” central. Ênfase que aqui não há somente o sujeito coletivo como protagonista do filme em si, mas do seu fazer. Não é mera escolha estética, é uma escolha organizativa de quem faz e o que é filmado. O coletivo está no centro da tomada de decisão, da produção audiovisual, no

tema dos filmes produzidos e também na distribuição. O MST faz filmes para o conjunto da sociedade, mas principalmente como ferramenta de formação, informação e organização de sua própria base.

Essa opção é devida à nossa concepção de que os trabalhadores organizados na luta são os únicos que têm o direito de contar sua própria experiência, não por um jogo de espelhos no qual se contempla a própria imagem conhecida, mas sim problematizando e questionando a realidade que os cerca, para conhecê-la e, principalmente, para transformá-la. (Lutar Sempre!, 2011, p.19)

3. A PRODUÇÃO COLETIVA

3.1 A produção coletiva

Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie¹⁵.

Ao contrário do que se tem da maioria dos vídeos históricos do cinema militante, os vídeos produzidos pelo MST, não são somente baseados na denúncia, ainda que os documentos produzidos possam se enquadrar numa forma materialista histórica de lidar com a realidade, historicizando ela.

Como abordado no capítulo anterior, a produção audiovisual do MST a partir do sujeito coletivo é baseada na identidade Sem Terra, na direção coletiva, na mística, e em um fazer pedagógico. Diante disso, podemos notar que dentro das escolhas estéticas feitas pelo movimento e que iremos abordar as suas bases no próximo capítulo, há a presença forte de um componente de construção de futuro para além da denúncia.

Nas suas teses sobre a História, Walter Benjamin, no conceito 4 aborda essa dimensão entre a concretude da realidade e a dimensão subjetiva que está contida na utopia e no fazer coletivo. Pode-se observar, que em ambos os vídeos aqui apresentados (e também como ponto comum da maioria das produções audiovisuais do MST) que as “coisas refinadas e espirituais” estão presentes na prática cotidiana e representada na estética adotada. É mais uma forma de traduzir aquilo que chamamos de mística e como ela está ligada à nossa memória.

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutais e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Apesar disso, essas últimas não podem ser representadas na luta de classes como despojos atribuídos ao vencedor. Elas vivem nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e atuam retroativamente até os tempos mais remotos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores. (...) O materialismo histórico deve ficar atento a essa transformação, a mais imperceptível de todas. (BENJAMIN, p.243)

¹⁵ W. Benjamin, p.245.

Assim, a análise da linguagem filmica adotada em cada um dos vídeos, também se faz a partir desses pressupostos que compõem o sujeito coletivo, a identidade Sem Terra, a direção coletiva, a mística, e seu fazer pedagógico sob uma perspectiva historicizante.

3.2 Análise vídeo 4º Congresso

O 4º Congresso do MST ocorreu nos anos 2000, durante o Governo FHC e o primeiro após o movimento tomar uma projeção internacional depois do Massacre de Eldorado dos Carajás ocorrido em 1996. A tragédia executada pelo Governo do Estado do Pará trouxe à luz novamente a questão da luta pela terra no Brasil e a violência no campo. Tais questões sempre estiveram latentes, mas depois do episódio, intensificou o debate na sociedade e espaço na mídia hegemônica.

Nesse momento ocorria intensa perseguição política de lideranças do movimento corroboradas e estimuladas pela mídia, ações intimamente ligadas. Ao retomar a categoria de análise formulada por Antônio Gramsci, onde a disputa de hegemonia na sociedade se dá através do consenso e da coerção, neste período o Estado agia diretamente com violência para enfraquecer e frear as ações do movimento.

Como já pontuado anteriormente, para que essa violência fosse justificada perante a sociedade, era necessário construir um consenso de que aquelas pessoas que estavam reivindicando a posse da terra, eram “baderneiros, vagabundos, terroristas”, eram em si o inimigo e não trabalhadores/as exigindo a garantia de seus direitos. Então, ocorreu um intenso processo de criminalização por parte da mídia hegemônica, para justificar tais atos promovidos pelo Estado e/ou pelo agronegócio. Os anos 1990 foram o auge dessa estratégia política.

O MST foi capa dos principais jornais e revistas do país durante um longo período e também cotidianamente era exposto principalmente nos telejornais, além de ser retratado em horário nobre na novela *O Rei do Gado* (1996), que fez muito sucesso como já citada anteriormente e apresentando a pauta da reforma agrária do ponto de vista dos sem-terra, mas também mediada pelo Senador Caxias, onde falava da reforma agrária *vista não como instrumento de realização de algum ideal socialista, mas como uma questão moral*¹⁶, ou seja, a Globo já que não poderia mais evitar o tema, passou a pautar o tema de acordo com seus interesses.

¹⁶ In. O Brasil Antenado, p. 136.



Figura 1: Capa da Revista VEJA, 03/06/1998.



Figura 2: Cena da Novela *O Rei do Gado*, Senador Caxias e sem-terras.

Diante desse contexto, o MST realizou seu 4º Congresso Nacional em agosto de 2000, em Brasília, com 11 mil delegadas/os vindos de 24 estados onde o MST é organizado, com o lema “Reforma Agrária, por um Brasil sem latifúndio!”. Para celebrar o Congresso e ser um instrumento de propagação para a base e movimentos próximos do que foi a atividade, o movimento decide fazer uma oficina “para formar jovens documentaristas” - assim como nos anuncia a cartela inicial -, e construir o vídeo do 4º Congresso.

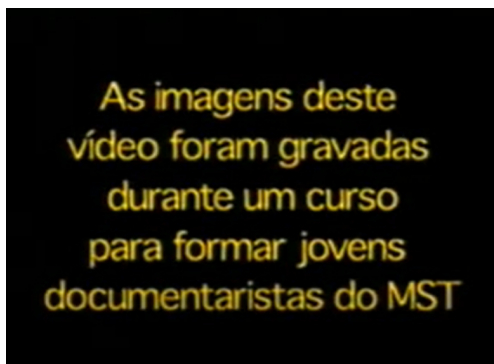


Figura 4: cartela inicial do vídeo



Figura 5: cena do vídeo

A estrutura narrativa segue o esquema clássico de acompanhar a cronologia dos acontecimentos: começamos com imagens da chegada de diversos delegados/as vindos de diferentes lugares do país, evidenciando a pluralidade e a amplitude do movimento. Em seguida, temos uma fala de abertura, Nina, dirigente nacional do movimento a época, anuncia

para a plenária e também para nós espectadores, qual evento iríamos acompanhar a partir dali e quem era o sujeito daquela história: o MST, um movimento que completava 16 anos e se baseava na luta de massas. É a presença do sujeito coletivo, chamado MST. Em linhas gerais, temos um vídeo com falas rápidas de militantes e dirigentes abordando sobre a importância do congresso, além de parte final do vídeo que conta com a fala de diversas figuras públicas que estavam presentes no congresso, apoiando o movimento, como Aleida Guevara, na época a senadora Heloísa Helena e a deputada federal e camponesa, Luci Choinaski.

As imagens geralmente aparecem como respiro entre uma entrevista e outra e mostram a grandeza do congresso, com muitas imagens da plenária e da marcha, construindo um discurso de unidade entre aqueles/as que fizeram parte e construíram a atividade, além de reafirmar a natureza do MST como movimento de massa.

Depois da introdução à atividade que estamos participando, temos as falas de dirigentes apresentando os desafios do próximo período, que era fortalecer e multiplicar os acampamentos e assentamentos, lutar contra o Imperialismo, fortalecer a aliança campo e cidade e investir em formação para a multiplicação de militantes e quadros. Podemos observar que há muito mais falas de dirigentes do que de militantes, reforçando a ideia de “especialista” no tema e argumento de autoridade, nesse vídeo, a imagem das massas falam muito mais do que suas próprias palavras. É também utilizado o microfone aparente nas entrevistas, que remete mais a linguagem jornalística que cinematográfica em si. Ao longo de todo o vídeo podemos observar os elementos que compõe a linguagem se assemelham muito a uma grande reportagem, trazendo dados e falas ilustrativas, mais que reflexivas. A montagem linear contribui para essa escolha.



Figura 6: Ademar Bogo, dirigente da época, sendo entrevistado

A seguir, o movimento apresenta um de seus princípios, que é o Internacionalismo. Vemos a fala de Aleida Guevara, além de companheiras de organizações paraguaias e canadenses, reafirmando o compromisso e a unidade entre os movimentos, que a luta pela terra no Brasil, também é uma luta pelo socialismo, também é uma luta articulada e construída com outros povos do campo e da cidade de todo o mundo, apresentando na prática o que é o Internacionalismo. Também temos a participação das crianças, ocupando a plenária do congresso, reivindicando seu espaço, antes das falas de figuras públicas institucionais.

E por fim, a marcha até a esplanada dos ministérios, com a música *Ordem e Progresso*, cantada pela voz de Beth Carvalho, que é símbolo da marcha de 1997 do MST, muito conhecida e cantada até hoje pela base do movimento. No caminho vemos milhares caminhando rumo à esplanada, com seus instrumentos de trabalho, cantando, tocando, felizes. Vemos a bandeira dos Estados Unidos sendo queimada, vemos por fim a celebração de um grande encontro dos camponeses organizados no Brasil.

Os créditos finais são intercalados com as imagens da marcha, apresentando o nome dos vários militantes envolvidos na tarefa. Isso parece simples, mas é um dado importante, já que nos dois vídeos dos congressos posteriores, os vídeos são assinados apenas com o nome da brigada que fez e o nome do movimento, não há indivíduos assinando a obra. Assim como quem fez a edição e parte da organização de todo o processo não fazia parte orgânica do movimento e sim estava para contribuir com essa tarefa específica da comunicação. É importante lembrar que o setor de comunicação foi fundado exatamente nesse mesmo ano. Outro dado significativo nos créditos que explicita o processo de produção é que a coordenação do curso que teve como resultado final as filmagens do Congresso é feita por duas amigas do MST e uma militante da organização (a cineasta Aline Sasahara e Maísa Mendonça e a militante e assentada Jovana Cestille), explicitando mais uma vez o elemento pedagógico no fazer fílmico do movimento. A edição é assinada por Tutu Nunes, que não fazia parte da militância do movimento e a partir da formação da Brigada de Audiovisual essa será uma das mudanças mais significativas, passamos a editar o nosso próprio material.

Em linhas gerais o vídeo apresenta muito mais a celebração, exaltando a massificação do encontro, do que os assuntos debatidos e as linhas políticas tiradas no Congresso que iriam ditar o rumo político do movimento nos próximos 7 anos, até o 5º Congresso em 2007. O vídeo foi muito mais um instrumento informativo do que formativo, quem não foi no Congresso conseguiu ter um resumo de como foi o encontro e a festa, quem eram os/as

apoiadores/as presentes, como foi a marcha, há muitas imagens que podem passar rápido, mas para quem tem a vivência do movimento logo reconhece o que ela significa. A memória histórica desse evento fora devidamente documentada, mas não há profundidade no discurso construído e nos debates que ocorreram durante toda a atividade, nem na linguagem apresentada. Ele é um vídeo que registra uma atividade enquanto evento flertando com a linguagem jornalística de uma grande reportagem linear, mas com elementos daquilo que apresentamos como base do fazer filmico do MST.

Se analisarmos a partir das perspectivas do que funda a produção audiovisual do MST, há a presença de todos os elementos: a produção coletiva, o histórico que ajuda construir o processo, a dimensão pedagógica, já que o filme foi construída a partir de uma oficina e a dimensão mística, não somente porque há imagem das místicas em si, que sempre abrem cada dia de congresso, mas música e poema ao longo do vídeo produzidas pelos próprios militantes, expressando de forma cotidiana como esses elementos são presentes dentro da organização.

3.3 Análise vídeo do 5º Congresso: “Lutar Sempre!- 5º Congresso Nacional do MST”

*Nele, a realidade não se capta em imagens, mas se constrói.*¹⁷

O 5º Congresso do MST ocorreu em junho de 2007 em Brasília, contando com 17.500 delegados/as de todo o Brasil, com o lema “*Reforma Agrária: por justiça social e soberania popular!*” Esse foi o maior congresso da história do movimento. Durante esses 7 anos de intervalo entre o 4º e 5º Congresso muitas coisas mudaram, internamente e na conjuntura.

Uma das mudanças mais significativas foi a eleição de Luís Inácio Lula da Silva, onde a presidência do país foi pela primeira vez ocupada por um trabalhador de centro-esquerda. Havia a promessa da Reforma Agrária, mas depois de dois anos de governo com poucos avanços o MST organizou uma marcha em maio de 2005, de Goiânia à Brasília, onde durante 15 dias, 12 mil militantes marcharam até a capital federal exigindo Reforma Agrária. Ou seja, dois anos após essa grande marcha, numa crescente de organização e massificação do movimento, construiu-se o maior Congresso da história do MST e da luta camponesa no Brasil.

¹⁷ Lutar Sempre, p.20, documento coletivo sobre o filme Lutar Sempre

Relembrando que no ano 2000 fora criado o Setor de Comunicação do MST, onde a tarefa da comunicação passou a ser pensada e construída como uma tarefa política de um coletivo que deveria ter organicidade nas mais diversas instâncias organizativas do movimento: os núcleos de base, os acampamentos, as brigadas, as regionais, os assentamentos, os estados e também a nível nacional.

O processo de construção em si do vídeo do 5º Congresso foi baseado principalmente na metodologia adotada pela Vive TV, uma televisão popular na Venezuela, no qual alguns militantes da brigada receberam formação no ano de 2006. A metodologia consistia em filmar livremente aquilo que o comunicador popular quisesse, porque fazendo parte da organização, aquela imagem já seria carregada de sentido, de olhar. Muitas horas de vídeo foram filmadas durante o Congresso por uma infinidade de pessoas, de forma intuitiva e aleatória, ainda que a brigada já tivesse a tarefa de construir o vídeo do congresso, com a intenção de ser material de formação sobre os debates ocorridos por lá.

Retomando o exemplo do filme “Lutar Sempre! – 5º Congresso Nacional do MST”, ao invés de estarmos presos à lógica do mero registro de evento e do filme de especialistas, tentamos criar uma produção audiovisual que colocasse ao espectador um estranhamento diante do fato em si. (2011, p.16)

Meses antes, a mesma brigada produziu os vídeos de trabalho de base para o Congresso, que foram feitos com a intencionalidade de trazer os debates do congresso, já que o congresso não é necessariamente o espaço de debate e construção, e sim de síntese e celebração de um processo que começa lá na base. Nesses vídeos, atores militantes do próprio movimento, em um período histórico onde haviam mais de 100 grupos de teatro espalhados pelo Brasil, encenavam debates ambientados nos acampamentos e assentamentos, a partir de perguntas geradoras, para que depois do vídeo o debate realmente acontecesse.

Ou seja, o vídeo do 5º Congresso era de certa forma uma continuação desses outros vídeos que eram uma poderosa ferramenta pedagógica com toda a base e militância do MST e ele foi construído também para cumprir esse papel. Isso o diferencia enormemente não só do processo de construção do vídeo do 4º, fruto de uma oficina para formar “militantes documentaristas do MST”, como ele também tinha outra intencionalidade política: um era de registro e de um processo de formação de audiovisual, o outro era ferramenta pedagógica tanto no conteúdo como na forma, já que também se propunha a formar militantes que

assumiriam essa tarefa no próximo período e que o material produzido fora construído por militantes com diferentes conhecimentos no manejo da câmera e da linguagem. Mas ao mesmo tempo, havia uma base comum para a construção desse vídeo, que era o próprio processo formativo do congresso em si. Assim nos anuncia a própria Brigada de Audiovisual da Via Campesina,

É por isso que o processo de construção de nossos vídeos deve ser antecedido por um momento de debate e destrinchamento político do tema a ser desenvolvido, a partir da análise de conjuntura do período feita sempre que possível por um coletivo bem mais amplo do que o responsável pela tarefa audiovisual. E é desse debate e dessa análise que se constrói o roteiro. (Lutar Sempre!, 2011, p.21)

Mas mesmo com essa análise comum anterior ao congresso, o método de filmagem livre gerou um enorme desafio na hora da edição, porque foi o momento de dar forma e construir síntese à todo esse diverso e volumoso material e ainda com a tarefa de não ser apenas mero registro, mas também ferramenta pedagógica para o restante da base que não compareceu ao congresso, para estabelecer diálogo sobre o projeto político do movimento com diversos movimentos parceiros e também dialogar com o todo da sociedade sobre o que é o MST e qual é o seu projeto político. Uma forma de agitação e propaganda.



Figura 7: Entrevista com Vanderlei



Figura 8: cartela do filme

Podemos observar um vídeo repleto de cartelas e com intenso trabalho pensado sobre a parte gráfica, são utilizados muitos recursos nesse sentido. Na maioria das vezes para reafirmar o que estava sendo dito (falado) e em outros para ilustrar ideias. O uso de forma repetitiva contribui para a unidade estética do vídeo e também consegue contribuir na dimensão pedagógica, de reforçar as ideias e deixá-las de uma forma clara e nítida para os espectadores. O vídeo já começa com uma cartela anunciando a forma fílmica, é através da

carta final do Congresso que todo o filme fora estruturado, a partir da frase “nos comprometemos” que é repetida durante todo o vídeo. A utilização da carta final do Congresso também pontua uma escolha de estabelecer uma narrativa a partir de um sujeito coletivo, do nós.

A perspectiva do protagonismo coletivo é reforçada pela narração do coro da Carta. Todo o prólogo, que retrata a chegada das delegações, preparação dos materiais e montagem da infra-estrutura, é construído com planos gerais para evitar a ideia de individualização. Essas imagens são entrecortadas por material de arquivo de marchas, ocupações e congressos anteriores, ressaltando dessa forma que o 5º Congresso não é um fato isolado, pois é fruto da luta e das conquistas de todos os trabalhadores e trabalhadoras que compõem o movimento. (Lutar Sempre!, 2011, p.19)

Podemos observar que o primeiro bloco é a apresentação do movimento e do debate sobre a terra no Brasil, ilustrando com inúmeros dados para situar logo o espectador. Depois do minuto 4 é que podemos ver a atividade, o congresso em si. Com isso, podemos constatar a intenção de que o vídeo também tenha um papel de formação política e não seja apenas o registro do evento.

No caso do “Lutar Sempre! – 5º Congresso Nacional do MST”, ao invés de um roteiro pautado por um simplório registro cronológico dos acontecimentos, optamos por uma construção narrativa capaz de articular um discurso filmico coerente e direto, sistematizando e, mais importante, aprofundando as reflexões e propostas sugeridas durante o 5º Congresso. (Lutar Sempre!, 2019, p.20)

Tanto o vídeo como o próprio congresso se constituem como marco na mudança da análise política do movimento: o inimigo já não é o latifúndio, a partir de 2007, o inimigo principal do MST passa a ser o agronegócio, onde o movimento compreende que o acúmulo de terra nas mãos de poucos está intimamente associada ao capital financeiro, a mídia, aos bancos. O campo já não é mais um lugar de atraso, e sim mais um braço do capital na exploração das pessoas e da natureza, eles estão muito bem articulados, desde a propriedade das sementes, a propriedade da terra. Desde o monocultivo à indústria de insumos. O campo já não é mais o lugar de simples produção de comida para a cidade.

É como se no próprio vídeo, dividisse e explicitasse como o capital se articula, com por exemplo como a mídia burguesa (no caso a Rede Globo, hoje do *Agro é pop, Agro é tech*,

Agro é tudo) representa o movimento e contribui para a construção do discurso que legitima a violência do Estado e do Agronegócio contra essas pessoas. Vemos a cobertura da marcha com imagens da própria brigada de audiovisual, assim como vemos a fala de uma jornalista que diz que precisa ser isenta. A matéria sobre a marcha de mais de 17 mil pessoas até a esplanada dos ministérios, vira uma matéria sobre o trânsito e o incômodo causado pelo trancamento das ruas, a matéria da Rede Globo anuncia: “*a passeata é um protesto contra a lentidão da Reforma Agrária, mas lento mesmo ficou o trânsito*”. É como se os camponeses e a luta pela terra sempre fossem um incômodo e não uma luta legítima e necessária para o todo da sociedade, articular e propagandear esse discurso é fundamental para justificar a violência no campo, do agronegócio é o Estado contra os/as camponeses/as. O vídeo explicitando isso se coloca como objeto de denúncia da violência que sofre cotidianamente e mostra a partir de dados e da história porque essa é uma luta importante e porque deve ser feita por toda a sociedade e não somente por quem é do campo.



Figura 9: Marcha final



Figura 10: Grupo de Teatro do MST

Durante o vídeo vemos muitas imagens de místicas e da própria comunicação do congresso acontecendo, como por exemplo, o funcionamento da Rádio Brasil em Movimento. A rádio faz parte do Setor de Comunicação do MST e funciona durante as atividades nacionais do movimento. No vídeo em alguns momentos ela funciona como narrador, o som é não só diegético como ele ultrapassa a cena mostrada e passa a narrar os fatos, situando os espectadores. Esse recurso narrativo é uma forma de referenciar a própria organização do movimento, lembrando que o Setor de Comunicação surgiu no mesmo ano do Congresso anterior (2000). Aqui podemos observar que a organicidade do movimento reflete diretamente na estética adotada, no fazer filmico, o vídeo ganha em camadas e em comunicação, construindo além de algo mais interessante, também constrói pontes narrativas aproximando a própria base de seu filme. Diferente da intencionalidade política do vídeo do

4º Congresso, que era muito mais o registro de um acontecimento, do que instrumento de debate coletivo. A Brigada de Audiovisual da Via Campesina reflete sobre essa ideia de registro e intencionalidade.

Ao analisarmos os vídeos de registro, surgiu uma questão central: qual a relevância, enquanto relação entre forma e conteúdo, de um filme cuja intenção era o mero registro de uma luta? Em outras palavras, essa pergunta traz a necessidade de nos questionarmos em relação à intenção subjacente à narrativa. Uma narrativa que não problematize o tempo histórico se resigna ao atual estado de coisas e contradiz qualquer prática transformadora. Como um vídeo de um Congresso do MST, por exemplo, pode se tornar datado se o Congresso traz o acúmulo de seus anos anteriores de construção, de lutas, de teoria e *práxis*, de conquistas das nossas organizações? Ficar datado somente se não expressar uma leitura dialética de seu tempo histórico, permanecendo limitado na ideia do registro. (2011, p.16)

Assim, o vídeo *Lutar Sempre!*, apresenta uma estrutura narrativa mais complexa e cheia de camadas que o vídeo anterior, a forma como ele foi construído e a intencionalidade política de sua existência, com o objetivo de ser uma ferramenta pedagógica, definida como uma tarefa pelo conjunto da organização, foi determinante para sua forma filmica.

Ainda em relação à linguagem podemos observar a construção de uma trilha sonora mais complexa, não apenas com canções do MST e conhecidas entre a militância, mas também ruídos e músicas que contribuem com a construção de sentido junto à montagem.

O vídeo ainda explicita a organicidade da organização, quando explica que dentro do Congresso (assim como antes dele) há debate nos Núcleos de Base, que não é debate apenas em plenária com dirigentes e especialistas, mas que é debatido internamente também com intensa participação de todos/as presentes. E quem fala sobre o debate nos Núcleos de Base é justamente uma mulher, que nesse vídeo aparecem de forma mais numerosa do que no vídeo anterior, colocando em prática a paridade de gênero na prática desde a vida cotidiana mas também em nossas próprias representações. No vídeo há presença histórica de Elizabeth Teixeira, líder das Ligas Camponesas e protagonista do filme *Cabra Marcado para Morrer*, ela participa e saúda o Congresso e documentamos um momento especial da história da luta pela terra no Brasil nesse encontro, a continuidade de processos tanto históricos como imagéticos.

Assim, a mística se faz presente tanto nos momentos que ela é documentada em pleno Congresso, mas também é transformada em linguagem através das escolhas estéticas e da

montagem: o uso das cartelas com trabalho gráfico, as imagens de arquivo e apoio, as canções e músicas, o teatro, a poesia.

E por fim, o vídeo termina com a fala do dirigente Gilmar Mauro, perguntando à plenária se o MST irá inaugurar um novo ciclo histórico ou vai terminar ali. “Qual é a estratégia futura, há quem questione o MST, se o MST também vai ser derrotado com esse ciclo, e portanto fará parte desse velho ciclo, ou se o MST é um movimento que vai ajudar a dar início a um novo ciclo de luta social que tenha como horizonte a revolução no Brasil”, 15 anos depois podemos concluir que seguimos firmes na luta.

4. SOBRE A PRODUÇÃO DE IMAGEM E MEMÓRIA

4.1 Domínio da memória

*Filma-se assim não para produzir imagens, mas para comparecer à luta.*¹⁸

O Massacre de Eldorado dos Carajás, já citado anteriormente aqui fez-se marco quando, em 1996 a polícia do Estado do Pará com a justificativa de desobstruir uma BR, atirou à queima roupa e executou 21 trabalhadores rurais Sem Terra, não havia mais como o mundo ignorar a questão da luta pela terra no Brasil e a urgência da reforma agrária. Na tarde deste 17 de abril, - que anos mais tarde também seria a mesma data da votação da abertura do impeachment contra a presidenta Dilma Rousseff -, a imprensa local cobria a manifestação e registrou o começo dos disparos e as agressões e perseguições que seguiram no acampamento. E foram a partir dessas imagens que pode-se comprovar a atuação perversa e covarde da polícia, sem elas, possivelmente até hoje estaríamos tentando provar a inocência daqueles que foram assassinados. Mesmo com elas, o Estado foi condenado e ninguém segue preso.

Um ano antes ocorreu o Massacre de Corumbiara, onde 11 trabalhadores rurais também foram assassinados, incluindo uma criança de 6 anos de idade, mas até hoje poucos se recordam dessa história que não teve a mesma dimensão na época, a diferença crucial: não há imagens.

Susan Sontag refletindo sobre a natureza das imagens e citando Simone Weil, afirma que *a violência transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela* (2003, p.16), então se por um lado as imagens podem nos salvar, salvar a nossa existência, por outro lado ela pode aprofundar e corroborar essa violência sofrida. E em geral, o que vemos na construção de documentários que retratam a luta de movimentos organizados, contém sempre imagens de denúncia e violência. Logicamente a atuação desses movimentos se dá a partir de uma perspectiva de enfrentamento dentro da luta de classes, ou seja, não há outra maneira de reivindicar direitos que não lutando por eles, que não denunciando a injustiça.

Não há o que se questionar quanto a importância desse cinema e do conteúdo dessas imagens. Mas, quando somente elas ganham importância, relevância e espaço na mídia e em festivais, o que essas instituições que, como já vimos, contribuem para validar a existência ou não desses sujeitos, reafirmam? Só há espaço para a elaboração e representação a partir da violência?

¹⁸ Anita Leandro in. Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor. p. 129

Por outro lado, partindo da experiência concreta da Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho nas Feiras Nacionais da Reforma Agrária, onde mais de uma vez fomos indagados por visitantes, como era lindo ver um movimento produzindo comida saudável, *mas precisava fazer ocupação e fechar BR?* Há uma dificuldade em compreender que os mesmos sujeitos que plantam e cultivam um mundo novo, onde todos e todas possam ver plenamente alegres, são os mesmos que realizam ação direta na conquista por direitos.

Novamente temos rapidamente a construção maniqueísta entre o camponês bom x camponês mau, militante que amedronta x militante cordial. Como produzir um cinema que abrace uma perspectiva dialética e para além de denunciar, anuncie um mundo novo?

No início deste trabalho, apresento uma pequena anedota histórica sobre “a chegada dos Sem Terra à Porto Alegre”, desde ali podemos observar que sempre o movimento se preocupou com a construção de sua imagem e sua representação. A partir dela podemos fazer um paralelo em relação a história do camponês no cinema nacional, de se valer do imaginário construído para escolher a forma como se apresentar à sociedade, foi nesse momento que reafirmou a sua identidade e o domínio sobre ela, a memória viva.

4.2 Sobre a questão da representação no Documentário

Ao falarmos de representação no cinema documentário também estamos falando de determinados conceitos que determinam o lugar que esses filmes ocupam no mundo. Em geral, os vídeos feitos pelo MST não possuem um formato que são aceitos pelos festivais, há de se questionar se é somente o formato ou também seu conteúdo mesmo que esses filmes se coloquem como importantes documentos históricos. O que podemos observar é que principalmente depois de 2013, os festivais passaram a receber com mais disposição filmes feitos por coletivos que anos antes sequer passavam pela curadoria. Principalmente nos anos 2000 e início dos anos 2010 os filmes que possuíam uma perspectiva política mais explícita eram principalmente filmes de personagens como se por um período através dos olhos do cinema haveria de se observar pouca luta política no país. O que não corresponde à realidade.

As questões éticas em relação ao documentário tem profunda ligação com a questão da representação, isso porque entende-se que ao fazer esse tipo de filme estamos lidando com a vida das pessoas, mesmo que seja uma encenação dela. Há um pacto entre o cineasta e o espectador sobre aquilo que se espera ver. Essa pactuação configura uma base do fazer

filmico que no decorrer da história será questionada e também contribuirá para distintas formulações acerca da linguagem filmica. Mas o que se coloca como central das relações estabelecidas neste fazer filmico são as questões éticas, e elas dizem respeito à forma de representação. Assim, para Bill Nichols essa representação pode se dar de três maneiras:

O documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. (...) Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. (...) Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses de outros. (...) Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. (NICHOLS, p.30)

Diante dessas possibilidades de representação, podem os cineastas ou instituições construir filmes acerca das lutas políticas sem engajar-se verdadeiramente de uma forma ética com aqueles que estão retratando? E, somente esse comprometimento é suficiente para que o filme respeite a vida daqueles que participam dele? Aqueles que não têm o mínimo de compromisso ético acabam, muitas vezes, por detrás de um discurso de neutralidade, em uma perspectiva hegemônica fornecendo munição ao inimigo e expondo pessoas e organizações. Esse tensionamento muitas vezes se coloca a partir da premissa de que tudo é feito em nome da arte, que arte é essa que se coloca de forma religiosa, neutra, acima da vida das pessoas?

Afinal, o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social (NICHOLS, p. 27).

4.3 Eles falando de nós e Nós falando de Nós

Dentre os estudos sobre memória e a partir do próprio entendimento dos movimentos sociais, compreendeu-se a importância dos sujeitos construírem suas próprias linguagens e representações. Como vimos, isso é feito principalmente através da palavra e da música e das imagens através das fotos, mas em relação ao cinema, a construção de uma linguagem audiovisual requer outra complexidade, com mais camadas e que demanda uma estrutura maior - e mais cara - de captação e edição.

Ao falarmos sobre linguagem audiovisual há uma construção histórica sobre a formação dessa linguagem, desde o nascimento do cinema, e aqui especificamente desde o primeiro filme documentário, *Nanook, O esquimó* (Robert Flaherty, 1922) observamos premissas básicas da representação, como a encenação, por exemplo.

Ao deslocar o centro da análise da relação com a realidade a partir da construção “do verdadeiro”, Bill Nichols conseguiu construir uma síntese importante, porque em geral, o debate acerca da forma narrativa do documentário estava associada a uma transparência do discurso, que pode ser uma armadilha de análise, ele então, muda o lugar de referência, que passa a ser entre a forma e as vozes da enunciação, trazendo quem faz para o centro da construção da linguagem e não explicitando que a linguagem poderia ser neutra.

Em geral, ao sintetizar o documentário a partir de suas diferentes formas (que se relaciona com quem o faz), Nichols, historiciza a análise sobre o fazer fílmico, reforçando que não há como falar de representação e linguagem sem situá-la em seu tempo.

O que Nichols chama nesse livro de “modos” do documentário (expositivo, observativo, participativo, reflexivo, ao qual mais tarde irá juntar o performático e o poético) correspondem, *grosso modo*, a diferentes momentos históricos na evolução de uma forma. (RAMOS, apud, NICHOLS, p.15)

Essa relação entre documentário e representação da realidade como sinônimo da verdade parte da *tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte.* (NICHOLS, p.20) Sendo a autoria dos próprios sujeitos que são tema e construtores do discurso do filme, a autenticidade não é mais uma questão posta e então, temos um aumento potencial da possibilidade de fabulação e experimentação com a linguagem, esse é um dos horizontes do cinema do *nós*.

4.4 Cinema militante e Vídeo Popular: gênese e bases

“O cinema não é somente questão de estilo ou fórmula expressiva, é também um problema ideológico.” (Santiago Alvarez)

O cinema militante tem sua história forjada e caminha paralelamente com a história do cinema, não é possível pensar o cinema documental sem pensar no papel do cinema

político e militante nesse processo. Desde a criação das primeiras imagens com a saída da fábrica já se coloca como uma imagem política mas ao longo dos anos, principalmente a partir dos anos 1960 na França é que se pensa ativamente com mais intensidade sobre o papel do cinema. *Historicamente, a produção de documentários por parte de militantes de movimentos sociais ganha notoriedade com os Grupos Medvedkine, coletivos pioneiros de cineastas operários, criados na França no epicentro de 1968. (LEANDRO, 2014 P.124)*

Quando falamos de cinema militante a partir de uma ótica do cinema francês, é importante pontuar que jogaram luz ao debate e problematizaram a relação entre quem filma e quem é filmado, isso produziu o Cinema Verdade. Foi uma lógica de atuação, diferente da inglesa e americana, por exemplo, que traziam o debate político através de outro tipo de relação, principalmente através das instituições, o que o Cinema Verdade colocava era a responsabilidade individual frente às questões apresentadas, explorando também a subjetividade como questão política.

Outro teórico importante do cinema militante é o crítico francês, Serge Daney. Em seu livro *A rampa*, que é um compilado de seus escritos na revista *Cahiers du Cinéma*, no qual foi editor durante os anos de 1970 a 1982, ele reflete sobre o fazer filmico do ponto de vista militante. A revista fora liderada por teóricos marxistas-leninistas e depois por maoístas e pós-estruturalistas, importante para ilustrar a importância da revista e como ela foi de certo modo ferramenta de militantes para o debate sobre o cinema.

Podemos observar a partir da introdução que há uma espécie de desânimo em relação ao cinema militante mas que na realidade é em relação às lutas políticas da época. Esses textos são marcos para pensarmos a relação entre cinema e política, mas me parece que são fundamentados a partir de partidos políticos e coletivos pequenos. Ainda que estejamos falando da esquerda, há muitas diferenças na concepção e na visão do que significa organizar-se, ou seja, os filmes que ele analisa são filmes de pequenos coletivos e muitos se dissolveram nesse período, refletindo em suas representações o pessimismo da época. Aqui, o autor nos escreve uma das tarefas do cinema militante da época.

Essa ideia, que não é nova, é o fardo do cinema “militante”. Ela volta a ver no produto artístico não mais que um momento neutro, transmissor sem potencialidade da popularização de ideias elaboradas em outro lugar. Por essa ótica, bastaria que um filme permitisse o debate, possibilitasse um discurso para militantes fazerem suas teses ser conhecidas ou divulgaem suas linhas, para o filme cumprir sua missão, *toda* sua missão. (DANEY, p.72)

Para ele, utilizar os filmes para fazer debates, para atrair o público, seria validar uma concepção instrumentalista da arte, que o papel do cinema militante não é utilizar *o saber político apenas como um dogma revelador, ser uma máquina de tradução daquilo que se manifesta na luta* (p.75).

Restituir àqueles que lutam- ao mesmo tempo que o sentido estratégico de seu combate - o ardor, a invenção e o prazer que também há em lutar? Pergunta inescapável para todo o cinema que se pretende militante. Questão que o obriga a não ser unívoco, unilateral, uniforme, monológico. Porque se uma luta fala, ela não diz jamais *eu*. (DANEY, p.75)

Por isso o cinema militante se contrapõe a uma ótica burguesa, já que a burguesia domina os espaços, por isso mesmo que sejamos nós filmando, estamos filmando os espaços deles. Mas no caso do MST, temos o assentamento e o acampamento que são nossos territórios, nós organizamos de acordo com a nossa organicidade, nossos valores e princípios. Assim, geralmente quando o filme é feito para fora, há uma camada de explicações de como as coisas funcionam para que as pessoas entendam a naturalidade de certas ações coletivas nossas. Quando falamos do MST não falamos apenas de nossa pauta política, mas sobretudo de nossas práticas políticas.

Quando falamos da gente produzindo especificamente as imagens do “campo de batalha”, é fundamental ter em vista que o engajamento daquele que filma não é colocado como um agente testemunho mais um agente que participa da ação não é uma terceira pessoa olhando com conflito entre partes naquilo que a gente pode explicar como luta de classe mas sim alguém que está ativamente construindo a luta de classe, essa ação engajada produz um olhar subjetivo e que corresponde ao enquadramento daquele que filma e que está imerso na sua própria ação. Revelando assim que *sua imagem é o resultado de um movimento dialético dos corpos em luta. O que faz da imagem assim produzido na imagem única, como o valor de prova, não é o estilo, mas o engajamento do cinegrafista na luta*. (LEANDRO, 2014, P.128)

Mas no caso dos vídeos do congresso, nós podemos afirmar, quando tomamos os meios de produção nas mãos, que esse embate ocorre não a partir da fotografia e sim a partir da montagem principalmente no vídeo do 5º congresso que é quando os militantes assumem a tarefa mais ativa na construção do produto final.

O que define, então, o valor da imagem é seu valor de posição no conflito social. A câmera assume um papel político na guerra, ao revidar,

imediatamente os ataques sofridos. E, ao agir dessa forma, ela produz o que poderíamos chamar de uma estética de urgência, uma forma adequada às exigências políticas da situação filmada. (LEANDRO, 2014, P.127)

Então, em geral, historicamente quando falamos de cinema militante estamos falando basicamente de cinema de urgência que tem uma estética própria citada e e disse é cada pela autora acima. Mas o que podemos ver nos dois vídeos que são objetos deste trabalho é que são cinemas de urgência mas que trabalham a partir de outra perspectiva que não é a do conflito direto pois estavam fazendo o registro histórico não só a partir da denúncia, mas do anúncio. O embate se dá a partir do discurso e da narrativa, não de um conflito do registro da realidade.

Isso é fundamental e interfere diretamente na estética adotada pois não deixa de ser o cinema de urgência mas é feito a partir de outra perspectiva. Ele trabalha na perspectiva do registro é uma atividade histórica e o registro tem-se uma finalidade pedagógica clara que é propagandear o definições do movimento naquele período e assim organizar a massa de militância e trabalhadores que não puderam estar presentes. Além disso, o filme é um marco pois estamos falando do principal movimento social da América Latina e da principal instância organizativa do referido movimento .

Uma vez desfeitas as alianças entre “radicalidade artística e radicalidade estética” (RANCIÈRE, 2014), o filme militante busca uma outra aliança, entre a radicalidade política e a radicalidade pedagógica. A filmagem demanda coragem (ela é uma tática de avanço e recuo no espaço percorrido, com vistas a sua ocupação); e a montagem exige inteligência (ela é uma estratégia de distanciamento em relação ao tempo vivido, com vistas a sua transformação e tempo histórico, ou seja, um tempo narrado). (LEANDRO, p.131)

Outra forma de compreender porque a forma como a brigada de organiza interfere na forma estética que ela se expressa, na linguagem que ela desenvolve, naquilo que se torna visível a partir do comum. Como a construção da identidade é coletiva, ela torna-se política, porque ao querer se representar, comunicar-se a partir dos vídeos, eles são construídos a partir de uma finalidade muito específica ligada a estratégia política da organização.

4.5 Audiovisual como luta política

Já vimos que audiovisual é ao mesmo tempo ferramenta e processo e está ligada à luta política quando está trabalha com uma estratégia política. Fazendo uma analogia com Paulo

Freire que a educação não transforma o mundo, ela transforma as pessoas que transformam o mundo e que no caso do MST, o audiovisual também tem uma perspectiva pedagógica, podemos nos valer do mesmo para compreender sobre o seu papel. Situá-la, em contraponto à uma arte que se diz livre, e que está acima de tudo e todos, não significa que ela perca potência ou importância na construção de um fazer fílmico realmente engajado. Bill Nichols afirma que, *para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público (p.93)*, os filmes feitos pelos movimentos sociais podem se ausentar dessa triangulação para produzir um engajamento maior, um convite à ação?

O fato da produção aqui analisada não ser focada da denúncia como estamos acostumados a historicamente ver esses grupos de pessoas em evidência, faz com que mostrando a organização, se crie uma sensação de pertencimento e de que muitas pessoas estão lutando em muitas partes do mundo, isso confere consciência e força política. A desgraça generalizada desmobiliza, porque com o intuito de denunciar, acaba desmobilizando pois enfraquece o imaginário enquanto povo. A quem interessa os movimentos serem retratados apenas “como vítimas de um sistema” e não como forças combativas que podem enfim, se organizar e mudar e enfrentar esse sistema. Mais revolucionário que a denúncia é a organização. Mas ela não gera “like”, engajamento, motivação à priori. Seria porque vivemos na sociedade do espetáculo, mas como a própria Sontag questiona, quem está assistindo a esse espetáculo? Quem pode somente assistir esse espetáculo?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, podemos fazer um paralelo entre um vídeo e outro, no primeiro, ainda como sujeitos Sem Terra, sem dominar os meios de produção e representação simbólica, ainda se reconhecendo e compreendendo o porquê daquela nova tarefa. Já no segundo, sujeito formado e produzindo, ainda que com pouca experiência, intencionalidade, de forma estratégica, aliado aos objetivos da referida organização. Assim como o vídeo do 4º Congresso fora um marco histórico e importantíssimo para a consolidação do que viríamos chamar de Brigada de Audiovisual.

E a partir da análise dos vídeos aqui propostos mas também da forma que o MST escolhe fazer os seus filmes, podemos chegar a breves conclusões numa perspectiva de contribuir com o debate e não chegaram ao fim em si mesmo.

Em primeiro lugar, o que já vem da própria prática que já tínhamos concluído através de reflexões coletivas dentro da BAEC, é que a forma é influenciada diretamente pela organicidade, que interfere de forma expressiva no resultado final da produção audiovisual. Aqui, busquei desenhar como se dá esse processo a partir de dois processos bem diferentes que resultaram em vídeos igualmente diferentes. Ao observarmos os outros vídeos dos congressos do MST (do 2º, 3º e 6º) na criação de um documentário a partir de um mesmo formato de atividade e que ocorreu todas as vezes na mesma cidade, temos uma geografia comum das imagens, tanto internas quanto externas. Os elementos em todos os vídeos: a chegada na plenária principal, as crianças, a participação internacional, as marchas e as místicas estão presentes em todo material, inclusive há militantes que aparecem em todos eles.

Assim, podemos concluir que o determinante é a opção política que o movimento faz do uso e finalidade do vídeo de acordo com a estratégia política do momento. Quando o movimento decide tomar para si o domínio técnico, estético e político, vemos nitidamente uma aprofundar de linguagem, isso é possível porque se organizou internamente para tal. A ajuda externa formativa foi fundamental para a formação das brigadas, mas somente ao formar seus próprios militantes e o que conjunto no letramento audiovisual, é que vemos de fato a construção de uma linguagem audiovisual Sem Terra. Para o movimento que foi constituído e que tem como base uma maioria de sujeitos do campo, muitos semi-analfabetos, e aqui incluindo meu pai, que só tinha até a quarta série e foi no movimento, através do EJA que concluiu seus estudos e se formou em técnico em agroecologia. Sem dúvida o esforço dos que construíram o MST, para que em algum momento pudessemos pensar em tomar os

meios de produção audiovisual, enquanto ainda há tanta dignidade na terra a ser conquistada. Mas esses sujeitos desde o início plantavam alimentos e produziam arte, sabendo que para transformar suas vidas e para transformar o mundo ambas as coisas não poderiam ser feitas de forma separada.

Assim, podemos concluir que o fazer filmico se insere como mais uma das práticas do movimento e sendo assim ele é místico, pedagógico e cotidiano. E sobretudo coletivo, mesmo que isso não signifique todos e todas saberem operar uma câmera profissional ou editar pelo computador, ainda que, com a pandemia e os inúmeros programas ao vivo¹⁹ que o MST criou, a produção de imagens não ficou a cargo somente dos militantes com a tarefa da comunicação, gente de todos os setores produzem as imagens do MST. Mas não só, pois o debate sobre hegemonia, cultura e comunicação se dá na maioria dos cursos de formação do movimento e muitas vezes através da análise coletiva de filmes, isso produz repertório e reflexão coletiva do conjunto da organização.

Acredito que a partir das reflexões aqui apresentadas e na tentativa de fazer com que esse trabalho contribua de forma prática com retorno para o próprio movimento, as conclusões colocam três principais desafios. O primeiro é a massificação da formação audiovisual e construção das brigadas de audiovisual nos estados. Já vimos aqui audiovisual é uma prática pedagógica e está presente para além do manejo técnico de suas ferramentas, mas quanto mais militantes dominarem essas ferramentas, mais conseguiremos aprofundar a linguagem audiovisual do MST. É necessário um debate coletivo e uma produção coletiva, que envolva também a diversidade regional da organização. Sendo a mística outro aspecto que contribui na construção dessa linguagem, ela é alimentada pelas experiências nos territórios, ou seja, ainda que exista uma unidade na identidade Sem Terra em todo o Brasil, a diversidade regional enriquece essa identidade e portanto enriquece a linguagem que estamos construindo.

Se coloca então, como uma tarefa descentralizar a produção da BAEC, que está localizada principalmente na redação do MST, na Secretaria Nacional em São Paulo. Para tal, é necessário acesso a ferramentas, câmeras, computadores e gravadores para que também nos estados exista espaço de experimentação estética.

O segundo desafio é pensar a produção audiovisual também a partir de termos conjunturais, ou seja, como nossa produção audiovisual dialoga a produção audiovisual

¹⁹ Durante a pandemia o MST criou 5 programas ao vivo: *Comida de Verdade*, *Cantoria de Varanda*, *Café com MST*, *Quarentena Sem Terra*, além dos plantões. Todos tinham formatos específicos e podem ser assistidos nas redes sociais oficiais do movimento.

hegemônica das redes sociais sem perder sua essência ou sua finalidade reflexiva. Afinal, também tem intensa participação nas redes e parte daquilo que produzimos se dá na urgência da conjuntura, muitas vezes com pouco tempo de produção e reflexão. Onde iremos construir um fazer fílmico que abarque as nossas necessidades enquanto organização mas também dê conta de dialogar com a sociedade que está mediada através dos grandes conglomerados de comunicação as Big techs.

E o terceiro e último desafio, que esse trabalho procurou explicitar, é qual o papel do audiovisual na luta política nesse tempo que vivemos. Sinto que esse desafio se articula tanto com a questão da massificação e formação, quanto com a questão das redes sociais. Analisamos aqueles vídeos a partir de duas bases fundamentais que a comunicação e a cultura, o vídeo e o cinema, mas o audiovisual dentro da luta popular nunca coube somente em uma única dessas interpretações, e com o avanço tecnológico, novas formas de captação e reprodução, mas principalmente com avanço do capital, o que significa a disputa ideológica e hegemônica, que papel nos cabe? Seguiremos lutando pela Reforma Agrária Popular, pela terra, pela produção de alimentos saudáveis, pelo socialismo, mas o audiovisual se coloca enquanto processo ou enquanto ferramenta? Ou das duas formas?

Ao longo deste trabalho visitamos encruzilhadas históricas que o MST esteve ao longo das últimas décadas, ao final do vídeo do quarto congresso, um dirigente pergunta qual é o papel do MST nesse novo período, se é ser eliminado ou se é justamente construir as bases daquilo que está vindo. Já não é possível pensar em uma transformação radical da sociedade sem pensarmos no papel da comunicação e da cultura, assim como também não era na década de 1980 quando o movimento foi criado, mas agora o centro do capital passa pela informação. Ou seja, debater comunicação e cultura hoje é fundamental no debate de estrutura e superestrutura colocado por Marx há 200 anos atrás, assim, pensar desde o socialismo até o mínimo de diálogo com a sociedade enquanto ator social passa necessariamente por esses elementos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BASTOS, Manoel Dourado e Canova, Felipe (orgs). **Comunicação e Disputa da Hegemonia: a indústria cultural e a reconfiguração do bloco histórico.** São Paulo: Outras Expressões, 2015.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.** 8ª edição, revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CALDART, Roseli Salete. **Pedagogia do Movimento Sem Terra.** São Paulo: Expressão Popular, 2004.
- CESAR, Amaranta. **Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco.** Devires (UFMG) , v. 10, p. 12-23, 2013.
- _____. **Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento.** REVISTA ECO-PÓS (ONLINE) , v. 20, n.2, p. 101-121, 2017.
- _____. **Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência.** CIBERLEGENDA (UFF. ONLINE) , v. 35, p. 11-25, 2017.
- CHÃ, Ana Manoela. **Agronegócio e Indústria Cultural: estratégias das empresas para a construção de hegemonia.** São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- DEBRET, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem movimento.** São Paulo: editora 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem tempo.** São Paulo: editora 34, 2018.

ENGELMANN, Solange. **As representações sociais sobre a Reforma Agrária Popular nas mídias digitais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST)**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Porto Alegre, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**, 17^o ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FONSECA, Diogo Noventa. **Vídeo Popular – forma e contexto**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo/ USP. São Paulo, 2014.

GASPARIN, Geraldo José. **A formação política como necessidade da classe trabalhadora: a experiência do MST**. 2017. Dissertação (mestrado em Geografia) do Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI) da Universidade Estadual Paulista (Unesp). São Paulo, 2017.

GOHN, Maria da Glória. **Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**. 11^o edição. São Paulo: edições Loyola, 2014.

_____. **Novas teorias dos movimentos sociais**. São Paulo: edições Loyola, 2014.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GONÇALVES, Felipe Canova. **Linguagem audiovisual e Educação do Campo: práxis e consciência política em percursos audiovisuais**. Tese, UnB, 2019.

GUIMARÃES, César. **Os devires da terra na imagem**. In. Imaginação da terra: memória e utopia no cinema brasileiro. Org, STARLING, Heloisa Maria Murgel e BORGES, Augusto Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: A sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Elefante, 2019.

LEANDRO, Anita. **Desvios de imagens**. E-compós, Brasília, v. 15, n.1, jan./abr. 2012.

_____. **Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor**.

Estudos da Língua(gem) Vitória da Conquista v. 12, n. 1 p. 121-134, junho de 2014.

LIMA, Rafaella Pereira de. Dissertação: **Cultura, Movimentos Sociais e Lutas Sociais: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina**. Juiz de Fora: 2014.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução: Florestan Fernandes - 2º edição. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MÜLLER, Cíntia Beatriz. **Teoria dos Movimentos Sociais**. Curitiba: InterSaberes, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SANJINÉS, Jorge e Grupo Ukamau. **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 2012.

SHOAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história**. Tese apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2014.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXOS

Anexos

DECUPAGEM | VÍDEO 4º CONGRESSO DO MST

00:01' CARTELA: “As imagens deste vídeo foram gravadas durante um curso para formar jovens documentaristas do MST”

00:10' CARTELA: 4º Congresso Nacional do MST

00:16' Brasília, agosto de 2020. Ônibus passando, pessoas descarregando malas dos ônibus

00:26' Música Ocupar, resistir e produzir. Povo descarregando ônibus, montando barraca.

01:09' Depoimento de um motorista que trouxe a delegação do Pernambuco, ele se apresenta e diz “*nós estamos aqui para abraçar [o movimento], estamos aí*”.

01:14' Três militantes de Minas Gerais dizem, “*o objetivo é discutir os próximos 5 anos, o que vamos fazer, nosso objetivo que é construir uma sociedade igualitária, onde todos tenham direito a saúde, educação, ao lazer, a moradia, a alimentação de boa qualidade, e assim por diante.*”

01:37' Marcha em fileira, com as bandeiras do MST. Hino nacional tocando. Imagem de pés, bandeira do Brasil. Imagens dentro do estádio, muita gente cantando o hino do MST. Abertura do 4º congresso.

02:37' Fala de abertura do Congresso. Nina: “*Viva o 4º Congresso do Movimento Sem Terra! Reforma Agrária, Por um Brasil sem latifúndio! Nesses 16 anos que completamos, muito já aprendemos. Aprendemos que a nossa força está no número de companheiras e companheiros que organizamos. Aprendemos que só a luta de massa muda o rumo, muda a história.*”

02:56' Imagens da mística, música *Ordem e Progresso*. Muitos rostos com militantes com chapéu de palha, arquibancada lotada. Pessoas formam a bandeira nacional na mística, com seus corpos. “Pátria livre, venceremos!”

03:50' Entrevista com Neuri Rosseto, da direção nacional do MST. *“A integração que aconteceu nesses 4 dias, com gente vinda de todos os cantos do país, fortalece a nossa luta e nos dá uma convicção muito maior de que estamos no caminho certo. O segundo motivo da importância desse congresso, é a nossa nova bandeira de luta, no Brasil que a gente sonha não cabe o latifúndio, não há espaço para o latifúndio e nós não queremos o latifúndio no nosso Brasil. Então, a partir de agora cresce em nós a convicção e a força para lutar por um Brasil sem latifúndio.”*

04:19' Imagem de militantes sentados no chão, picando jornais. A pessoa que está gravando pergunta, *“Regina, conta pra mim o que vocês estão fazendo aí”, “a gente tá rasgando papelzinho pra poder fazer parte da mística”*. Imagens do ginásio, de místicas, voz over *“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”*. Imagens de místicas apresentadas no Congresso.

05:15' Entrevista com Roseli, do Setor de Educação, *“A força desse povo, 12 mil pessoas, esse vermelho, essa energia, as cores, essa paixão, a gente muda esse país!”*

05:25' Entrevista com Adalto, do MST- Ceará, *“está sendo um fato histórico na história do país, porque nunca se reuniu num congresso com tanta gente em toda a história do Brasil, reunindo agricultores, Sem Terra, reunindo camponeses de todo o Brasil”*.

05:43' Imagens da plenária, povo cantando a música *Floriô*. Muita gente na plenária, povo dançando.

06:10' Entrevista com Ademar Bogo, da direção nacional: *“essa animação acho que 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 que a gente vive, lá é o lugar aonde a gente tem o nosso recinto, a 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 que de agora em diante, nós iremos fazer muito mais porque confiamos que o futuro pertence à gente”*.

06:40' Entrevista com Roberto Baggio, da direção nacional: *“cabe à nós a tarefa que participamos desse congresso, implementar os grandes desafios que assumimos, para que a Reforma Agrária avance no próximo período. Pra multiplicar 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 forças e mudar essa pátria, alterando o modelo atual e construindo um novo modelo econômico, social e político que beneficie o conjunto do povo brasileiro”*.

07:33' Imagens do povo na plenária, puxando palavra de ordem, *“MST, a luta é pra valer”*.

07:41' Fala de Frei Beto na plenária: *“nós ainda temos um sonho, sonho de Brasil sem desigualdade social, sem crianças na rua ou fora da escola, sem adulto desempregado, sem idoso humilhado por uma aposentadoria que mais parece esmola. E um sonho se faz realidade, quando muitos sonham juntos. Vivemos em um território de dimensões continentais, com 600 milhões de hectares agricultáveis, e no entanto há muita terra sem gente e muita gente sem terra”*. Plenária lotada aplaude, plano geral.

08:37' Imagens da mística, grupo carrega imagem em tecido de Che Guevara, entra uma fileira de pessoas carregando a bandeira de Cuba. Tocam a música *Santa Clara*, povo animado.

09:24' Aleida Guevara no palco, fala: *“essa noite é muito especial para mim, porque estou junto de homens e mulheres que estão forjando um futuro melhor para o povo brasileiro. É certo que sou a filha de Che Guevara, porém muito mais importante é que sou filha de uma revolução socialista. Vocês são a esperança desse continente, não falhem jamais.”*

10:28' Entrevista com Andréa, do MST-Paraná: *“o 4º Congresso Nacional do Movimento é um marco histórico na história do nosso país, nós conseguimos provar para a toda a sociedade brasileira como o povo organizado consegue fazer sua própria história. Não vinda de cima, sendo ditada por interesses do capitalismo, ou por pessoas que não tem interesse com os compromissos do povo. Aqui nós provamos para o Brasil inteiro que esse país é nosso e que nós que fazemos a nossa história.”*

11:00' No palco, Aleida Guevara, Seu Luiz Beltrame, e diversos militantes cantam animados *Guantanamera*, junto com a plenária.

11:27' Entrevista com Lourdes, do Paraguai: *“Sinto que rebem bem todo mundo, compartilham... e sobretudo festejam a alegria que estão vivendo. As terras conquistadas, os acampamentos e isso faz crescer bastante nossa experiência lá no Paraguai, tratar de ver um pouco como está cada organização, tratar como você poderia ser algo mais, mas em conjunto. Essa é a proposta, fazer algo mais em conjunto, para acabar com a política neoliberal que está tendo em nossos países”*.

11:57' Entrevista com Chairmain Levy, do Canadá: *“Porque não é só uma questão de luta pela terra aqui no Brasil, é a luta por uma sociedade nova, dando exemplo pelo mundo inteiro. Isso é muito importante! É o local, é o regional, é o nacional, mas é também o internacional”*.

12:13' Imagem da plenária dançando, depois entrevista com Solange, do MST-Paraná. Dizendo que fez 25 horas de viagem mas um Congresso desses não dá pra perder por nada.

12:36' Duas meninas no palco da plenária, leem uma carta que diz assim: *“Para à direção nacional: representando o nosso compromisso feito por nós da ciranda infantil”*. Imagens das crianças da ciranda ocupando a plenária.

13:08' Entrevista com a deputada Luci Choinaski: *“Aqui a gente sente embalar a esperança de transformação nesse país, de construir a revolução socialista, de construir o sonho da liberdade, da justiça social. Aqui, cada um que passa aqui, leva gás, oxigênio, pra ter coragem de lutar sem ter medo”*.

13:25' A senadora Heloísa Helena fala na plenária: *“pra terminar, me dá licença o povo da Bahia, pra dizer um pedacinho de uma poesia belíssima, de um homem que está ali também no cartaz [aponta para a plenária], o nosso camarada Marighella. Marighella dizia, ‘eu canto a vida, eu canto a vida, eu canto a liberdade, assim como os lírios do campo livres, selvagens. Se já não nascem como antes, existe algo sombrio e é preciso abrir uma clareira no bosque, vai MST! Tu já és a clareira no bosque desse país! O meu abraço grande, o meu abraço apertado, vamos à luta, vamos à vitória, um abraço à todos!”*

14:24' Toca *Ordem e Progresso*, imagens de gente marchando, chegando à Esplanada dos Ministérios. Povo marcha feliz, toca instrumentos, tacam fogo na bandeira dos EUA. Imagens da plenária e do povo marchando.

16:28' Créditos finais, ainda com a música em off, alternando cartela de créditos e imagens da marcha.

Equipe de gravação: Alex Garcia, Aline Sasahara, Arílson de Assis, Cealdemir Ribeiro, Clarice da Silva, Claudelei Torrente, Elisandra Perdum, Fabiana Cherobim, Jovana Cestille, Lino de Oliveira, Luis Ubaldo, Magna Alcanjo, Maísa Mendonça, Márcio Sauer, Maria Aparecida Amadeu, Odair Saldanha, Regina Santos, Sérgio de Oliveira.

Coordenação do Curso: Aline Sasahara, Jovana Cestille, Maísa Mendonça.

Edição: Tutú Nunes.

Realização: Secretaria Nacional MST

DECUPAGEM | LUTAR SEMPRE! 5º CONGRESSO NACIONAL DO MST

00:07' Voz off, de homem falando no microfone, cartela preta vazia: "Carta do 5º Congresso Nacional do MST". A voz vai narrando a carta, enquanto acompanhamos a escrita dela na tela. *"Nós, 17.500 trabalhadores e trabalhadoras rurais Sem Terra de 24 estados do Brasil, estivemos reunidos em Brasília entre os dias 11 e 15 de junho de 2007"*. Som do hino sendo dedilhado, diversas vozes sobrepostas.

00:34' Plano sequência de imagem percorrendo a marcha, imagem em preto e branco. Imagens de ocupações, imagens montando as estruturas do congresso, imagem de gente se organizando montando o congresso. Imagens de marchas, imagens descarregando caminhões, imagens fazendo ocupações, imagens da plenária vazia e depois da plenária cheia.

01:29' Cartela com: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra apresenta

01:38' Lutar Sempre! 5º Congresso Nacional do MST

01:44' Entrevista com Vanderlei de Minas Gerais, tela dividida com a fala dele e fotos do congresso. *"A importância do nosso 5º Congresso, nesse contexto histórico, é da necessidade da gente contestar esse modelo que vem sendo implementado, que vem se desenvolvendo na agricultura brasileira. E ao mesmo tempo apresentar uma alternativa para a sociedade brasileira de um novo tipo, de um novo jeito de organização da estrutura fundiária brasileira."*

02:08' Cartela: Nos comprometemos! Lutar pelo limite máximo da propriedade da terra, a terra é um bem da natureza e deve estar à serviço do povo.

02:21' Imagem em Preto e Branco, da janela de um veículo filmando uma cerca/propriedade. Voz off: *"eles subverteram ou estão tentando subverter a ordem normal das coisas e tentando tomar nossas áreas. Esse é um momento delicado que nós estamos vivendo, e que nós pretendemos reverter"*.

02:40' Imagem em preto e branco, câmera na mão apontada para o chão, policial armado andando rápido. Policiais organizados atacando uma manifestação. Fala de Humberto Sá, Fazendeiro, o mesmo da fala anterior: *"eles infringem a lei, por isso eles tem um governo paralelo, querem criar um governo paralelo, inclusive armado, subvertendo a ordem, implantando um regime terrorista."* Em paralelo, imagens do filme *O sonho de Rose*.

03:05' Imagem da mística no congresso, de um lado povos do campo, de outro a polícia armada.

03:10' Cartela: Nos comprometemos! Lutar para que todos os latifúndios sejam desapropriados, principalmente as propriedades do capital estrangeiro e dos bancos.

03:19' Retoma a imagem anterior da mística, policiais indo pra cima dos povos do campo. Faixa com o lema do congresso, alguém puxa como palavra de ordem: “Reforma Agrária, por justiça social e soberania popular!”

03:28' Imagem de homens atirando, entrevista com fazendeiro, *“o sistema tem que ser capitalista, tem que ter lucro! O lucro não é uma coisa feia, o lucro é uma coisa descente. Quem diz que o lucro é feio são aqueles que não conseguem obter, são aqueles que querem dividir o que não é deles.”*

03:41' Cartela com dizeres, tela cortada com as palavras e imagem de olhos de diferentes pessoas: Brasil, 2º maior concentração de terra do mundo. 4,5 milhões de trabalhadores rurais sem terra.

04:00' Imagem de pés em marcha, gente tocando triângulo. Imagem aérea do Ginásio Nilson Nelson onde ocorreu o encontro. Imagem de delegados/as tocando forró, aglomeradas, felizes, na parte externa do ginásio.

04:22' Imagem de caixas de som em poste, voz over: *“no ar a Rádio Brasil em Movimento”*. Imagens paralelas do povo no congresso, na plenária. Voz segue narrando: *“o 5º Congresso finalmente chegou, 20 mil militantes debaterão o futuro da organização, as próximas lutas e desafios.”*

04:36' Imagens de gente na plenária, fala de João Pedro Stedile para a plenária: *“o verdadeiro inimigo que é a classe dominante no meio rural brasileiro, hoje são as transnacionais, por trás delas o capital estrangeiro, o latifúndio e os fazendeiros capitalistas.”*

04:54' Imagem de árvores sendo derrubadas na floresta, imagens de queimadas. Voz off: Nos comprometemos! Combater as empresas transnacionais que querem controlar as sementes, a produção e o comércio agrícola brasileiro. Como a Monsanto, Syngenta, Cargill, Bunge,

ADM, Nestlé, BASF, Bayer, Aracruz, Stora Enso, entre outras. Imagem do logo das marcas citadas e de diversas outras.

05:25' Entrevista com Valdison, do MST DF e Entorno, enquanto descasca mandioca. *“Hoje basicamente tá se trabalhando só soja, sorgo, milho, né, do agronegócio.”*

05:28' Entrevista com Divina, do MST do Maranhão. *“Lá está tendo um impacto muito grande do eucalipto e da cana de açúcar e na região sul do Maranhão que faz divisa com o Tocantins e com o Pará, e lá tem um grande impacto da soja e do eucalipto.”*

05:46 Intervenção de Rogério, estudante da Bahia na plenária: *“e eu tenho uma preocupação, no Brasil se transformar novamente em um novo canal, num grande canal onde não está sendo trabalhado a questão do trabalho escravo, tá matando milhões de trabalhadores no campo e destruindo a diversidade brasileira que é da mais rica do mundo”*. Enquanto ele falava, imagens de corte da cana, grandes plantações.

06:01' Imagens de latifúndio, grandes plantações de eucalipto, cana, etc.

06:14' Entrevista com Divina, do MST-Maranhão: *“estamos sendo atingidos diretamente, a população quilombola, os assentados, os pequenos agricultores e também os indígenas. Então, a população camponesa é quem é diretamente atingida, né”*. Imagens de apoio de indígenas e quilombolas em manifestações.

06:28' Entrevista com Ademilson, do MST-Espírito Santo: *“Em relação principalmente à Reforma Agrária, nós consideramos hoje no estado que a Aracruz Celulose, que a monocultura do eucalipto destrói o meio-ambiente, concentra muita terra, aumenta em muito o valor da terra, dificultando muito o Incra em fazer as desapropriações, o Incra fazer a compra de áreas para a Reforma Agrária...”*

06:48' Entrevista com Entrevista com Valdison, do MST DF e Entorno, descascando batata na cozinha do estado, montada embaixo de lona: *“Não é interessante pro governo que um assentamento num município onde o agronegócio quer crescer, mostre a produtividade que está tendo. Então, pra eles uma forma de segurar, pra que não tenha a Reforma Agrária é essa, é segurar dentro da burocracia para não parcelar, não fazer o assentamento e com isso o agronegócio vai crescendo”*.

07:06' Cartela: Agronegócio recebe R\$58 bilhões de verbas públicas por ano. 6 vezes mais que a agricultura camponesa e gera apenas 2,5% de empregos no campo. Imagens em P&B do agronegócio e pés de policiais, enquanto vemos no espelho de um prédio a imagem refletida de uma marcha.

07:26' Imagem em P&B, close dos olhos de uma mulher, voz off de um discurso: *“será que esse Estado opressor que está aí vai executar a nossa Reforma Agrária? Será que esse Estado que media o sugar das nossas riquezas naturais vai implementar esse nosso projeto?”*. Imagens de faixa sendo colocada na praça dos três poderes, milhares de manifestantes.

07:41' Imagens de motos da polícia correndo, sirenes ligada, pessoas a calçada ao fundo. Pessoa que tá filmando pergunta pra jornalista que cobre a atividade, se ela apoia a Reforma Agrária, ela responde, *“meu querido, eu sou jornalista eu tenho que ser isenta nas minhas opiniões”* e ri. Risada distorcida.

07:58' Imagem da polícia ao fundo, sobreposta com a matéria do DF-TV sobre a marcha. Repórter na bancada fala: *“trabalhadores rurais Sem Terra, estão aqui para o Congresso do MST e fizeram hoje uma marcha pela cidade”*. Primeira imagem, engarrafamento, voz off da repórter, *“a tarde o trânsito parou na w3 sul e norte, no eixo monumental também.”* Imagem aérea de milhares de pessoas na Esplanada. *“A passeata é um protesto contra a lentidão da Reforma Agrária, mas lento mesmo ficou o trânsito.”* Imagens chapiscada.

08:22' Imagem filmando um cinegrafista da TV entre os carros que estão no engarrafamento, mulher passa gritando, *“bando de vagabundos que só atrapalham”*, corta para a imagem da matéria exibida na TV Globo, a mesma mulher sendo entrevistada, *“não tem como passar por nenhum dos lados aí o pessoal que não trabalha fica aí”*.

08:34' Entrevista de Cleide, do MST-DF e Entorno: *“todos de Brasília venha ver o que Sem Terra produz, porque a mídia, com a nossa marcha hoje, só mostrou sabe o que? Os motorista apressadinho reclamando que a marcha tava atrapalhando, mas não mostra o nosso lado, a nossa real.”*

08:49' Imagem da marcha em fileira, diversas imagens da marcha seguindo para a Esplanada dos Ministérios, palavras de ordem ao fundo.

09:38' Imagens de café da manhã coletivo sendo servido, coro ao fundo *“chegou o tempo de repartir”*. Homem corta pão. Imagens de muitas frutas e verduras. Coro, *“chegou o tempo da nossa justiça”*. Imagem de um Caboclo de lança na mística.

09:55' Imagens de homens e mulheres com cartelas: Movimento Sem Terra existe desde 1984, organizando mais de 1,5 milhão de pessoas em 24 estados. Imagens de ocupações e organização. Cartela: 350 mil famílias assentadas, 150 mil famílias ainda vivem em acampamentos. Imagem de gente colhendo. Cartela: Luta pela terra/ Reforma Agrária/ Transformação Social/ Ocupação/ Produção Agroecológica / Resistência / Cooperação / Dignidade / Solidariedade / Estudo.

10:52' Entrevista com Joselma, do MST – Espírito Santo: *“desde o primeiro momento que saiu a cartilha, a gente sempre teve essa preocupação, de que todos os núcleos de base, os assentamentos e acampamentos fizessem o estudo. Que discutissem a proposta de Reforma Agrária que o movimento vem defender, mas principalmente pra compreender a responsabilidade que nós, enquanto trabalhadores e trabalhadoras temos no âmbito de já implementá-la”*.

11:09' Fala na plenária de Fátima, do MST – Rio Grande do Norte: *“porque nós temos o entendimento que não é um grupinho de iluminado que vai elaborar o projeto de Reforma Agrária ou de uma nova sociedade, mas é de forma coletiva”*.

11:22' Imagem dos núcleos de base debatendo durante o Congresso.

11:34' Entrevista com Dirlete, do MST – Paraná: *“e aquilo que está no nosso programa agrário, ele é exatamente a expressão da luta pela saúde, pela vida. Nós precisamos produzir alimentos para todo o povo brasileiro e não é qualquer alimento. É um alimento saudável, sem agrotóxico, com a semente dos próprios agricultores, na defesa da biodiversidade”*.

12:05' Mulher explica como está cozinhando. Homens descarregam caminhão de coco.

12:25' Imagens da feira que ocorreu no Congresso, com cartelas e narração: *a diversidade da produção dos acampamentos e assentamentos do MST das regiões Nordeste, Sul, Centro-Oeste, Amazônica e Sudeste*. Fotos das feira, cartela explicando: culinária regional, artesanato, banco de sementes, produtos das agroindústrias do MST, alimentos para o povo.

12:57' Homem trança esteira de palha, imagens da feira. Entrevista com Michelly do MST-Maranhão: *“o objetivo principal nosso é conseguir expressar o máximo possível o modo de vida dos trabalhadores rurais da região amazônica onde o MST está organizado”*.

13:18' Imagem de poste com caixa de som, gente passando, voz over: *“Rádio Brasil em Movimento, estamos aqui na feira dos produtos da reforma agrária, no 5º Congresso Nacional do MST. E hoje à noite vai ter a grande festa da colheita!”*. Imagens da feira.

13:27' Imagens da festa: comida farta, feira, gente dançando, músicas típicas. Cartelas indicando as atrações que tiveram no campo da arte (teatro, cinema, poesia, painéis...)

14:18' Grupo de teatro do MST se apresenta na área externa do congresso: *“Quase 500 anos de escravidão e ignorância, de exclusão e opressão, de pobreza e miséria.”* Coro: *“chegou o tempo de repartir (repete)”*. Imagem de diversas apresentações teatrais.

14:40' Imagens de gente se servindo na fila do almoço, imagens de produto na feira. Som over de gente ensaiando um samba, dentro do Congresso.

15:02' Entrevista com Martina do MST-Paraná: *“Nós temos trabalhado intensivamente nesse processo de cooperação e de agroindustrialização, tem muita coisa pra fazer, mas já tem uma gama grande de produtos que nós trouxemos aqui para o 5º Congresso. E que o fato de nós virmos com esses produtos aqui pro 5º Congresso anima as famílias, nos incentiva, porque a gente junto com outros companheiros e companheiras do Brasil inteiro, chega à conclusão que de fato o caminho é esse”*.

15:31' Imagem de pés caminhando na marcha, crianças brincando. Muitas crianças reunidas na ciranda, teatro, perna de pau, música, pintura. Crianças em fila puxando palavras de ordem. Intervenção das crianças na plenária. Criança fala no microfone para todos/as: *“o MST é nossa grande família, somos Sem Terrinha porque somos do MST, estamos aqui no 5º Congresso Nacional participando da Escola Itinerante Paulo Freire, com mil crianças vindas dos 24 estados de onde o MST está organizado.”*

17:22' Imagens da ciranda, em coro elas leem a carta: *“Nos comprometemos, lutar para que a classe trabalhadora tenha acesso ao ensino fundamental, escola de nível médio e a universidade pública, gratuita e de qualidade”*.

17:50' Imagem de mística, música *Todo cambia*. Mulher declama na plenária: “*enquanto houver tanta injustiça, enquanto imperar desigualdade, a minha caneta será arma, no palco farei batalha, soltarei a minha voz indignada na esperança de um dia, poder fazer poesia alegre festejando a liberdade*”.

18:27' Ocupação Cevasa em Ribeirão Preto, Kelli Mafortt está com um megafone na ação: “*Nós mulheres camponesas, lutando pelo nosso direito à Reforma Agrária, denunciando o que o agronegócio produz, denunciando os assassinatos que ocorrem no campo*”. Imagens de mística de várias mulheres. Mulher no microfone: “*sem a participação igualitária das mulheres, não há socialismo*”.

19:19' Imagens de ‘Cabra Marcado para Morrer’, fala de Elizabeth Teixeira na plenária do Congresso: “*eu quero aqui, dar um abraço a todos os companheiros e companheiras presentes. Companheiros e companheiras presentes desejando felicidade e paz para que a Reforma Agrária seja implantada em nosso país, para que antes de aconteça de eu morrer, que já estou com 82 anos, eu tenha conhecimento de que foi implantada a Reforma Agrária em nosso país, o Brasil*”.

19:55' Cartela: nos comprometemos, articular com todos os setores sociais para construir um projeto popular que enfrente o neoliberalismo e o imperialismo.

20:08' Fala na plenária da Irmã Delci, da CNBB: “*a realização desse 5º Congresso é mais uma oportunidade para agradecer ao MST, que tem levado adiante a luta pela Reforma Agrária nesse país, organizando os trabalhadores, formando opinião e consciência na sociedade e fortalecendo a militância, o testemunho contra a globalização*”.

20:37' Imagens do povo na marcha. Entrevista durante a marcha com Sandra, assistente social: “*tô aqui nesse momento prestigiando a marcha, sobretudo porque é um dos movimentos que representa aqui no Brasil uma força de resistência ao avanço do capitalismo. Acho que é um sujeito político bastante importante pra resistir as desigualdades sociais no Brasil, resistir e enfrentar a pobreza que é gritante no nosso país e com uma grande bandeira que é a Reforma Agrária*”.

21:09' Servidores do Incra aplaudem a passagem da marcha. Entrevista com Ari, do Sindicato dos Trabalhadores dos Correios: “*é muito importante, isso aí significa um movimento unido, capaz de unificar várias forças em prol do povo trabalhador*”.

21:30' Música em espanhol, mística na plenária do Congresso. Fala no microfone, *“viva a luta e a resistência dos povos do mundo!”*.

21:37' Cartela: nos comprometemos a contribuir na integração popular latino-americana.

21:48' Entrevista com Itelvina, do MST-Mato Grosso: *“É claro que a luta pela Reforma Agrária, a terra e o território ela se dá dentro de cada país, mas em cada país apenas ela não se realiza, porque o inimigo é internacional. Esse modelo, o sistema financeiro, o Imperialismo é internacional, por isso é importante a nossa participação na Via Campesina Internacional, nessa articulação com todos os camponeses do mundo”*. Imagens da mística internacionalista, povos de outros países, *“viva a solidariedade internacional!”*.

22:28' Imagens dos Zapatistas, mensagem gravada do Subcomandante Marcos ao 5º Congresso do MST: *“aos homens e mulheres, homens, crianças e velhos do Exército Zapatista de Libertação Nacional, recebem todos e todas vocês, companheiras e companheiros do Movimento Sem Terra do Brasil, nossa saudação zapatista. Soubemos que esse 5º Congresso tem como lema “Reforma Agrária: por justiça social e soberania popular”, quanta verdade há nessas palavras, porque nenhuma nação pode ser chamar verdadeiramente livre e soberana, se a terra não é de quem nela trabalha. E não pode haver justiça social, enquanto se produz para o estrangeiro ladrão e não para o povo trabalhador”*.

23:19' Gravação de Hugo Chaves, enviada ao Congresso: *“Hoje, chegou um documento muito interessante do Movimento dos Sem Terra do Brasil, que está preparando um grande congresso, desde aqui enviamos uma saudação, a esse grande movimento e um movimento que está crescendo”*.

23:38' Imagens da revolução cubana. Fala de Juliana Bonassa, do MST – São Paulo, estudante de artes em Cuba, na plenária: *“socializar as conquistas não é a mesma coisa de dividir o que nos sobra e é assim, que essa pequena grande ilha, tem ensinado que temos que dividir, socializar, todas as conquistas. Para que todos os povos do mundo possam enfim gritar, liberdade!”*. Imagens da mística.

24:09' Leitura em plenária da carta que Fidel Castro enviou ao 5º Congresso: *“Do Movimento Sem Terra temos recebido sempre a solidariedade e o ânimo em nossa grande e*

dura luta, de resistência frente ao Império mais poderoso que jamais existiu e para construir uma sociedade de justiça e igualdade social. A solidariedade de Cuba não lhes faltará!”.

24:46’ Cartela: Cuba, Haiti, Iraque, Palestina... Imagens da guerra. Imagens da mística, alguém recita: *“nós não temos tempo, dentro do capitalismo não é possível solução alguma, porque a lógica do capital e a lógica da exclusão, da morte e da segregação”.*

25:33’ Cartela/rosto de criança: a cada dia no mundo 18 mil crianças morrem de fome. Imagens de crianças em vários países do mundo. Cartela: Os EUA gastam 380 bilhões de dólares em guerras por ano, com apenas 5% desse valor seria possível acabar com a fome no mundo.

26:36’ Imagem de diversas lutas pelo mundo. Voz off de Gilmar Mauro, do MST- São Paulo: *“é preciso lutar pela terra sim, mas é preciso fazer luta política com outros setores, com os estudantes, com os operários, com os professores, com outras classes trabalhadoras para derrotar a lógica do Estado burguês e a lógica do capital, e aí sim, fazer uma Reforma Agrária, uma Reforma Agrária decente nesse país”.*

27:14’ Imagens de marchas, manifestações, místicas. Nina, do MST – Rio Grande do Sul falando na plenária: *"Viemos aqui também para reafirmar a causa pelo qual nascemos há 23 anos atrás: seguir lutando pela distribuição da terra, pela realização da reforma agrária, viemos aqui nos afirmar como classe. Dizer que pertencemos à classe trabalhadora e junto com essa queremos construir a revolução e o socialismo neste país."*

27:54’ Fala de Gilmar Mauro na plenária: *“qual é a estratégia futura? Há quem questione o MST, se o MST também vai ser derrotado com esse ciclo, e portanto, fará parte desse velho ciclo ou se o MST é um movimento que vai ajudar a dar início a um novo ciclo de luta social que tenha como horizonte a revolução no Brasil”.*

28:18’ Imagens da marcha, de várias manifestações em diversas partes do mundo. Palavras de ordem. Atos e ocupações do MST. Cartela: nos comprometemos a jamais esmorecer e lutar sempre!

29:22’ Créditos: Este 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. Todo o processo de preparação, discussão e, posteriormente, de edição foi

realizado no Ponto de Cultura da Escola Nacional Florestan Fernandes, Guararema/SP. Agradecemos a todos e todas que de alguma forma contribuíram para a realização deste documentário. Realização: Brigada de Audiovisual da Via Campesina – Brasil. Setembro de 2007.

Reforma Agrária: por justiça social e soberania popular.

