

# ARTIGO

## MODOS DE APREENSÃO E REPRESENTAÇÃO DA LUTA SOCIAL DO MST NO CINEMA DOCUMENTÁRIO: *DA TERRA AO SONHO DE ROSE*

Rodrigo Oliveira Lessa<sup>28</sup>

### RESUMO

O presente artigo é um estudo sobre as representações da luta social do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) nos filmes documentários *Terra Para Rose* (1987) e *O Sonho de Rose: dez anos depois* (1997), os dois realizados pela diretora Tetê Moraes. Para a consecução deste escopo, analisamos as imagens sobre traços do cotidiano dos sem-terra em situações singulares registradas pelos filmes, tais como: o cotidiano dos trabalhadores sem-terra num contexto social de ocupação de latifúndio improdutivo, o papel da religiosidade popular na construção do referencial simbólico de luta, o contexto econômico-produtivo de um assentamento do MST e a relação de antigos sem-terra com o movimento enquanto agricultores assentados. Objetivamos com esta análise compreender o modo pelo qual os filmes documentários se apropriam de circunstâncias bem particulares do contexto de ação política dos movimentos sociais (em particular o do MST), elaborando registros e discursos sobre situações de conflito social no campo no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** representação fílmica. cinema documentário. movimentos sociais.

## MODES OF PONDERING AND REPRESENTING THE SOCIAL STRUGGLE OF THE MST ON DOCUMENTARY CINEMA: *DA TERRA AO SONHO DE ROSE*

### ABSTRACT

This article is a study of the representations of the social struggle of the social movement “Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra” (MST) in the films documentaries *Terra Para Rose* (1987) and *O Sonho de Rose: dez anos depois* (1997), both conducted by Tetê Moraes. To achieve this scope, we analyze the images developed over traces of everyday life of the landless in singular situations recorded by films. Such as: the daily life of landless workers in a social occupation of unproductive latifundia, the role of popular religiosity in the construction of a symbolic reference of struggle, the economic context of the settlement production and the relationship of the former with the landless movement as settled farmers. We aim with this analysis understand the way in which documentary films ponder the particular circumstances of

---

<sup>28</sup>Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia/UFBA.  
Vol.2, Nº2. Agosto de 2013.

political action of social movements (particularly MST) and through this work produces a record of social conflict in the field in Brazil.

**Keywords:** Filmic Representation. Documentary Film. Social Movements.

## 1. INTRODUÇÃO

No Brasil, o filme documentário brasileiro ganha larga importância como fonte documental de estudos para áreas como a sociologia, a história e por outro lado para a própria cinematografia brasileira a partir da década de 60. Neste período, cineastas como Eduardo Coutinho, diretor em *Cabra Marcado Para Morrer*, e Geraldo Sarno, diretor de *Viramundo*, buscavam desvendar questões como as contradições da vida rural, as penúrias resultantes dos surtos de migração e a saga de movimentos como as Ligas Camponesas, contribuindo para revelar algumas das principais problemáticas da vida no campo. Estas iniciativas foram sucedidas por uma não menos rica cinematografia mais recente, que reúne nomes como Manfredo Caldas (*Uma Questão de Terra*), Carlos Pronzato (*A Veracel No Abril Vermelho do MST*), entre outros, conquistando em definitivo o interesse das ciências humanas seja como material empírico ou como meio técnico para pesquisa.

É em meio a estes temas que os filmes *Terra Para Rose* e *O Sonho de Rose*<sup>29</sup>, da diretora Tetê Moraes, têm a sua importância. Eles acompanham momentos diferentes do cotidiano do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e de seus personagens, buscando um registro cinematográfico do que viriam a ser a sociabilidade e a militância que envolvem a sua existência histórica. Registro este que, por sua vez, apresenta particularidades tanto pelo tema trabalhado quanto pelo modo como capta os fatos e fenômenos sociais através das lentes do cinema documental. Para compreender a maneira pela qual se realiza a representação das circunstâncias de ação e organização política em cada um dos filmes, centramos a investigação no modo pelo qual as relações sociais e a configuração política deste movimento se apresenta diante das câmeras, procurando perceber a relação entre as opções técnicas e estéticas desenvolvidas em

---

<sup>29</sup>Os dois filmes foram relançados juntos em 2001 sob o título *Da Terra Ao Sonho de Rose*, versão que conta ainda com uma seção de “extras” onde estão acessíveis vídeos relacionados à realização dos filmes e uma entrevista concedida pela diretora sobre a história das obras *Terra Para Rose* e *O Sonho de Rose*.

cada filme e o modo pelo qual os traços e conteúdos da luta do movimento emerge na representação fílmica neles esboçada.

## 2. DA TERRA AO SONHO DE ROSE

Até a década de 80, quando as mobilizações do MST começam a tomar corpo, dos 4,5 milhões de proprietários rurais apenas 170 mil são donos de quase metade da área agrícola do país, contribuindo com apenas 16% da produção agropecuária do Brasil. Havia pelos menos 12 milhões de famílias de trabalhadores rurais sem terra, e mais de mil camponeses foram assassinados desde a década de 1960 até ali. Não obstante, entre as décadas de 1970 e 1980, 24 milhões de brasileiros migraram do campo para as cidades.

Em março de 1985 tem-se o início da Nova República após mais de 20 anos de regime militar. Empossado o então vice-presidente José Sarney para a presidência, em substituição ao falecido Tancredo Neves, tem início uma crítica sucessão de nomeações e destituições de ministros para o recém-fundado Ministério do Desenvolvimento e Reforma Agrária, que demonstrava pouca efetividade na resolução dos conflitos ligados à posse da terra no país.

É justamente nas terras de um destes grandes proprietários rurais que se passa o filme Terra Para Rose. A fazenda “Annoni”, onde se encontrava o acampamento filmado por Tetê Moraes, teve seu processo de desapropriação iniciado em 1972, quando desde então foi considerada oficialmente latifúndio improdutivo e o governo prometeu assentar ali famílias de sem-terra. Com o passar de 14 anos nenhuma deliberação definitiva quanto à posse da terra pelas famílias foi efetivada e em outubro de 1985 1.500 famílias de pequenos agricultores sem terra ocuparam a fazenda. Organizam a partir daí um acampamento na fazenda Annoni para abrigar temporariamente aquelas pessoas envolvidas na mobilização de reivindicação pela posse da fazenda na justiça, além de acamparem na cidade de Porto Alegre frente a instituições governamentais como o INCRA, manter grupos de negociação com os órgãos deliberativos e construir passeatas, como a “Romaria Conquistadora da Terra Prometida” acompanhada no filme.

Em meio a este contexto, a experiência cinematográfica de Terra Para Rose surgiu a partir de algumas incursões no interior do Brasil realizadas pela diretora Tetê Moraes, juntamente com integrantes da agência BBC de Londres. Por volta de 1984 e 1985 ela visitou nove estados brasileiros para realizar quatro documentários encomendados pela BBC sobre cultura, economia e política, o que a fez se confrontar em diversos momentos com o problema da terra e a inserção das

mulheres na resolução de conflitos sociais a ela ligados. Após filmar nos nove estados por onde passou, Tetê viu no jornal reportagens sobre as incursões e acampamentos do grupo que lutava pela posse da fazenda Annoni, situada no Rio Grande do Sul a 400 km de Porto Alegre. Tendo visitado os acampamentos e conversado com as pessoas que participavam da organização reivindicatória, que era a primeira ocupação a latifúndio improdutivo da história do MST, deu logo início às filmagens gravando parte do trajeto de ida a Porto Alegre, em meio a caminhada intitulada pelos sem terra de “Romaria Conquistadora da Terra Prometida”. Acompanhou a partir daí o cotidiano das pessoas envolvidas naquela mobilização dando ênfase à participação feminina na sustentação do grupo, como era próprio do interesse despertado nas suas outras incursões pelo interior do país.

Já o documentário *O Sonho de Rose* deriva de um contexto diferente. As grandes dificuldades resultantes do fechamento da Embrafilme, após o início do governo Collor, em 1989, trouxeram um período de grande dificuldade para o cinema brasileiro, o que fez Tetê Moraes se afastar da área cinematográfica para se dedicar a atividades alternativas de produção e direção em televisão, além de participação em curadorias e eventos na área. Por isso, segundo a própria Tetê Moraes (2001), inexistiu durante este período qualquer perspectiva de rever aquelas pessoas até então filmadas em *Terra Para Rose*.

No entanto, durante o mesmo período, a cineasta manteve contato com pessoas as ligadas ao MST e o INCRA, acompanhando os desdobramentos que ocorreram após o assentamento das 300 famílias na recém-empossada fazenda Annoni e de outras investidas do próprio movimento e questões ligadas à terra por todo país. Como a questão da reforma agrária ganhava cada vez mais relevo e atenção nacional, demonstrando ser um grande fenômeno econômico, político e também cultural, teria surgido na diretora a ideia de refazer a viagem para descobrir como andavam aquelas pessoas retratadas em *Terra Para Rose* e quais seriam as mudanças ocorridas dez anos após um momento tão rico como aquele. Foi assim que com o patrocínio INCRA/PNUD, em 1996, Tetê Moraes pôde reencontrar aquelas famílias e personagens para contar uma nova história que retrataria o impacto daquela experiência em suas vidas.

### 3. AS REPRESENTAÇÕES DA AÇÃO POLÍTICA E DA VIDA COTIDIANA DO MST

De imediato, a partir do contexto de realização dos filmes *Terra Para Rose* e *O Sonho de Rose*, podemos notar que se tratam de obras com perfil distinto. De um lado temos o *Terra Para Rose*, um filme que se realizou no calor dos acontecimentos relacionados à ocupação da Fazenda Annoni e, desta maneira, tomou o acompanhamento do cotidiano dos sem-terra como seu objeto fundamental de registro. Se o evento da ocupação da terra pelo MST – com destaque para a participação da personagem Rose – é o tema do filme, o conjunto de situações que deveriam contar esta história pôde ser efetivamente acompanhado em seu desdobramento através das lentes cinematográficas. Já *O Sonho de Rose*, como poderemos notar, procura contar uma história mais complexa, que é a situação social, econômica e de certa forma existencial – onde aborda o eventual bem-estar dos agricultores assentados – de vida dos ex-acampados da Fazenda Annoni dez anos após os registros da década de 1980. O filme se cerca do interesse por saber se os antigos militantes estariam felizes na nova realidade, pela ideia de compreender os rumos de sua integração com MST e com os outros militantes já na condição de assentados e pequenos agricultores, além de outras preocupações, e diversifica o uso de entrevistas, encenações – onde os assentados representam situações do seu cotidiano – e a exposição em voz *over* de dados estatísticos.

Mas, tendo em vista estas diferenças, como poderíamos entender a correlação entre a realidade social e a representação desenvolvidas em cada filme? Como analisar criticamente o levantamento de informações e traços da realidade social pela narrativa documental nestas duas oportunidades? Para isso é fundamental, como entendemos, identificar elementos característicos à configuração da representação da realidade social no cinema e, em particular, no cinema documentário, através de um método sociológico adaptado ao estudo do cinema. Ao identificar estes elementos, que nos remontam às capacidades e limites que impõem a aparelhagem técnica do cinema para o registro da realidade social, poderemos destacar a maneira com a qual os dois filmes flutuam entre estes limites, e, conseqüentemente, encontrar condições para obter um olhar crítico sob o modo como as imagens cinematográficas de *Terra Para Rose* e *O Sonho de Rose* revelam a realidade social através de seus recursos técnicos e estéticos.

No âmbito da Sociologia, o filme é tradicionalmente tomado como uma representação fílmica da realidade social, sendo sua compreensão submetida a uma dupla perspectiva de análise. “Pode-se utilizar os instrumentos da sociologia cotejando o filme como uma representação mais ou menos completa do mundo em que operamos, como um espelho e às vezes como um modelo (para alguns se trata mais de um espelho e para outros mais de um modelo) do social. (CASSETTI;

DI CHIO, 1998, p. 29).<sup>30</sup> Ou seja, segundo Casetti e Di Chio (1998) pode-se estudar no filme a realidade ou contexto para o qual ele aponta, ou ainda analisar os fenômenos sociais que eventualmente influenciaram a formulação do seu discurso – imaginário social, ideologia, estilos, biografia do diretor, escolas estéticas, etc.

Resta, não obstante a bem elaborada síntese de Casetti e Di Chio (1998), um terceira via. Qual seja: estudar o filme levando em conta estas duas perspectivas. E é esta justamente a perspectiva que aplicamos aqui. Afinal, na arte, sob a perspectiva dialética, na qual encontramos nossas referências, a relação entre o sujeito (o cineasta) e o objeto de representação (a realidade objetiva) é uma relação reciprocamente mediada, e deste modo os antagonismos e as tensões sociais que foram relevantes para a construção da linguagem terminam deixando suas marcas na própria obra de arte.<sup>31</sup> Assim, se o conteúdo levantado pelo filme sobre a realidade social sofre condicionamentos da realidade histórica, é possível igualmente retirar deste condicionamento e desta relação da subjetividade criativa do artista com a sociedade mais elementos para uma compreensão ainda mais rica dos conteúdos levantados pelo filme.

Ainda sobre o cinema, de modo geral, observamos ainda uma condição *sui generis* no que diz respeito à refiguração de traços da realidade social na imagem do filme: a refiguração ou representação da sociabilidade humana não se realiza apenas pelo resultado mimético-artístico, pelos antagonismos que se apresentam nas questões e pontos de vista levantados nas obras. Ela se inscreve também na particularidade da imagem que compõe esta representação, mais precisamente na medida em que delineia uma forte afinidade com o movimento da vida cotidiana e ancora uma forma de representação desantropomorfizada do sujeito no filme. Como observa Lukács (1982), isto ocorre na medida em que o mundo circundante do indivíduo, que envolve natureza, ambiente animal e vegetal, mas, sobretudo, os ambientes sociais criados pelo próprio homem, aparecerem no filme com o mesmo grau de exposição que a figura humana assume na imagem – ambiente social este que, como percebe Lukács, tornou-se um dos focos de atenção do cinema. Deste modo, as imagens do embate entre a individualidade e as circunstâncias do cotidiano, a partir do momento em que estas assumem a condição de matéria-prima para a

---

<sup>30</sup>Se pueden utilizar los instrumentos de la sociología, afrontando el film como una representación más o menos completa del mundo en el que operamos, como un espejo y a la vez como un modelo (para algunos se tratará más de un espejo y para otros más de un modelo) de lo social(CASETTI; DI CHIO, 1998, p. 29).

<sup>31</sup>“Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanentes à sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objetivos, que define a sua relação com a sociedade” (ADORNO, 2008, p. 18).

representação fílmica, se tornam uma importante fonte de conhecimento sobre a relação dialética do indivíduo com o mundo, bem como sobre a realidade social subjacente a esta relação.

Esta leitura tem repercussão fundamental na compreensão da representação fílmica presente no filme documentário. Ao não depender da necessariamente na representação de personagens fictícios e um mundo predominantemente imaginário, procurando apontar sua assertividade para a própria realidade objetiva, a matriz narrativa do gênero se consolidou como a representação fílmica voltada para o acompanhamento de uma circunstância de mundo histórica. (NICHOLS, 2005, 1993; RAMOS, 2008, 2005). Quando analisamos o desenvolvimento estético da narrativa documental, é possível identificar como ela se define pela possibilidade de produzir imagens de atores sociais que efetivamente compõem a realidade objetiva – numa acepção não-ficcional. O que, sob o ponto de vista da representação fílmica, possibilita uma problematização da formação social a partir da interação de indivíduos concretos com as circunstâncias da vida cotidiana. Ou seja, sem cenários, vestuário, roteiros de fala ou expressões predominantemente construídas, o documentário volta-se para o cotidiano dos seres viventes no momento em que a vida real se desdobra, no momento em a objetiva experiência humana do mundo inscreve seus fenômenos e situações nas relações sociais.

A imagem desantropomorfizada, portanto, será produzida a partir da relação de individualidades concretas com o mundo social e material na cotidianidade, o que coloca em novos termos as referências narrativas aos processos sociais subjacentes a esta relação no documentário. É em torno da representação dos atores sociais em seu embate com a situações do cotidiano no mundo objetivo que as lentes do documentário têm seu maior foco de interesse imagético, sendo por conseguinte uma referência fundamental para a compreensão da narrativa e dos exercício de refiguração da realidade social elaborada pelos filmes que agora analisamos.

### **3.1 TERRA PARA ROSE**

Primeiro documentário de Tetê Moraes sobre o MST, Terra Para Rose registra boa parte dos acontecimentos no seu transcorrer, em tempo real. A iniciativa para o registro da situação pela qual passava o MST, sua primeira ocupação a latifúndio no Brasil, chegou ao conhecimento de Tetê Moraes a partir de uma notícia jornalística, por volta de 1985, quando aquele agrupamento já se encontrava num estágio avançado de mobilização. Desde este encontro até o fim das filmagens decorreram mais de seis meses, quando a equipe esteve em plena atividade entre os assentados. (MORAES, 2001).

É a partir desta situação inicial que o roteiro do filme foi sendo construído muito espontaneamente no decorrer dos acontecimentos e a interação entre cineastas e militantes sem terra se desenvolveu. Relação que procurou destacar temas centrais para a vida e o comportamento dos camponeses naquele momento: esperança, futuro, justiça, sofrimento, indignação, opressão, violência, fome, mortes, luta, direito (subjetivo) à terra, integração, parceria, cooperação, união, trabalho, sociedade brasileira, etc.

As filmagens começam a partir do meio da caminhada a Porto Alegre – passagem utilizada na abertura do filme, quando o grupo atravessa uma ponte – captando os desdobramentos da mobilização já em curso pela posse da fazenda Annoni, através de um registro íntimo do cotidiano das famílias que se encontravam na condição de sem terra. As entrevistas e as imagens de campo de uma forma geral entram nesta estilística de tempo presente como recursos capazes de registrar os acontecimentos com grande sensibilidade. Enquanto isso, a voz *over* contextualiza o contexto histórico que envolve a questão da reforma agrária no Brasil e a música de fundo repete a melodia de uma canção reproduzida pelos sem terra. Este registro em tempo real correspondeu por sua vez, a uma maior carga de espontaneidade das imagens documentadas e a contemplação do requisito peso da circunstância de mundo, que tradicionalmente é de fundamental importância para o documentário. Aliando-a ao enfoque nos temas levantados na relação cineastas/personagens – justiça, cooperação, esperança, etc. – a obra pôde alcançar de modo muito natural o imaginário dos militantes. Trata-se, portanto, de uma narrativa que se constrói assentada sob o peso da circunstância de mundo em seu transcorrer, a qual tem, em relação ao registro do embate do indivíduo com o mundo no documentário, uma dimensão infinitamente maior que no cinema de ficção.<sup>32</sup>

De fato, em Terra Para Rose, imagens importantes como a saída da caminhada dos acampados da Fazenda Annoni rumo a Porto Alegre, uma marcha de 400km, foi encenada. O que poderia nos pôr em dúvida sobre elementos e informações importantes que surgem nestas encenações, a exemplo do papel que a simbologia da religiosidade popular assume na organização do discurso dos militantes sem-terra. Porém, no decorrer do documentário persistem uma série de outras tomadas que confirmam, completam ou mesmo trazem informações ainda mais ricas sobre

---

<sup>32</sup>Segundo Fernão Pessoa Ramos (2005): “Na tradição documentária, o peso da circunstância do mundo em seu transcorrer, que cerca a circunstância da tomada (ou melhor resumindo, o peso da circunstância da tomada), tem uma dimensão infinitamente maior do que no cinema de ficção.” (p. 161).

temas destacados pela diretora através destes meios tradicionalmente mais presentes e desenvolvidos nos gêneros ficcionais do cinema.

O tema da religiosidade é neste sentido bem representativo deste contexto em Terra Para Rose. Além das cenas da saída da caminhada a Porto Alegre, quando um culto encenado pelos acampados celebra o começo da jornada, temos sequenciais como as da missa rezada em cidade próxima a Porto Alegre, unindo todos os acampados em marcha, como também a entrevista com o padre Arnildo Fritzen. Em entrevista à equipe de filmagem, ele afirma:

E assim como o antigo povo de Deus saiu do Egito, da escravidão, de uma forma organizada, saiu caminhando quarenta anos pelo deserto até conquistar a terra prometida, assim também os romeiros, os acampados da fazenda Annoni, decidiram fazer essa caminhada após oito meses de negociações e sem nada conseguir com as autoridades. (MORAES, 1987).

Outra senhora (de nome desconhecido) que também é entrevistada pelos autores do filme, é enfática naquilo que para ela surge como argumentação mais forte que ratifica o direito das famílias de obterem a terra:

O senhor sabe que agente 'ta' numa vida assim como a vida do cristo, carregando uma cruz, uma cruz pesada. Mas com coragem e fé em deus 'que nós vencemo'. (MORAES, 1987).

A bíblia diz que a terra deus deu para todos. A terra Deus não deu só pra uns 'tubarão', para aqueles que pode ter; pra criar inseto, pra criar fera, pra criar capim. A terra é a coisa mais abençoada, é de onde nós 'tiremo' o pão pra sustentar outras cidades com o suor do nosso rosto. (MORAES, 1987).

A partir destas declarações, mas também de outras cenas (mesmo as encenadas) vemos como a religião popular professada pelos militantes do MST organiza uma visão de mundo distinta da classe dominante, que se mantinha, através de bancadas legislativas de latifundiários, contra reforma agrária. E como a luta pela terra parece bem fundamentada quando um discurso que interpreta as passagens bíblicas elabora uma nova visão de mundo acerca da condição material de carência da terra para o cultivo.

O fenômeno singular da utilização do discurso religioso para a contestação dos poderes e interesses da classe dominante por parte do proletariado, como podemos perceber na situação

apresentada em Terra Para Rose, encontra referências na literatura das ciências sociais. Como observa Hughes Portelli (198), Gramsci, em seus escritos nos “Quardeni”, atribui o papel especial à religião popular de aportar e organizar elementos para a composição de visões de mundo que se opusessem à da classe dominante. Conjuntura que pode vir a ocorrer quando o conteúdo é reinterpretado pelas classes subalternas para dar base aos seus anseios materiais e políticos, tornando o caráter ideológico e reacionário do discurso religioso menos intenso em relação à consciência de classe que se manifesta na luta política de segmentos proletariado. A especificidade desta conjuntura reuniria duas características fundamentais: uma heterogeneidade na elaboração de seu conteúdo ou universo simbólico e um papel de sedimentação ideológica que seria capaz de exercer sobre os dois outros tipos de ideologia também muito heterogêneos, o senso comum e o folclore. (PORTELLI, 1947). A religião assume este papel de sedimentação ideológica em razão de sua poderosa inserção na classe dominada subalterna, onde a dispersão das concepções de mundo é mais intensa e o senso comum e o folclore estariam sendo reproduzidos com maior constância. Neste campo, a religião vem a servir-se de sua relativa homogeneidade interna, fornecendo aos outros dois tipos de ideologia da classe dominada grande parte de sua sedimentação ideológica.

No seu *A Concepção Dialética da História*, Gramsci (1981) encerra muito claramente esta característica fundamental da religião popular quando manifesta nesta conjuntura particular, quando torna-se instrumento de expressão dos interesses da classe trabalhadora.<sup>33</sup> Como ele observa, a singularidade da filosofia espontânea que a religiosidade popular funda pode conter uma interpretação também singular acerca da realidade material ou situação de classe, e por sua vez levar a classe subalterna que dela participa à defesa política de seus interesses. Isto porque uma nova concepção de mundo é por si só uma possibilidade real de transformação, na medida em que mobiliza – como é o caso da religião – novos e distintos conhecimentos acerca deste mundo, transformando-o aos olhos do portador desta concepção e impulsionando ações políticas: “[...] a escolha e a crítica de uma concepção de mundo são, também elas, fatos políticos.” (GRAMSCI,

---

<sup>33</sup>Deve-se, portanto, demonstrar, preliminarmente, que todos os homens são “filósofos”, definindo os limites e as características desta “filosofia espontânea” peculiar a “todo o mundo”, isto é, da filosofia que está contida: 1) na própria linguagem, que é um conjunto de noções e conceitos determinados e não, simplesmente, de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo; 2) no senso comum e no bom-senso; 3) na religião popular e, conseqüentemente, em todo sistema de crenças, superstições, opiniões, modos de ver e de agir que se manifestam naquilo que se conhece geralmente por ‘folclore’. (GRAMSCI, 1981, p. 11).

1981, p. 15). Fatos políticos que a depender de seus desdobramentos e da articulação militante dos intelectuais orgânicos pode vir a estimular uma nova configuração de relações entre a sociedade política e esta sociedade civil através da ascensão de uma nova classe ao poder, o que representaria uma mudança do bloco histórico.

Estas análises têm relevância histórica para a compreensão da gênese do MST na medida em que se verificam registros da relação de camponeses com líderes da Igreja Católica no Brasil através das Comunidades Eclesiais de Base, a partir do final da década de 1960 (ROMANO, 1979). A iniciativa resultaria da própria direção da Igreja a partir da reformulação de seu programa de ação junto à base social capitalista realizada durante a década de 1960, em função do fracasso do corporativismo teocrático e da colaboração com o totalitarismo realizado frente aos Estados nacionais por ela apoiados em países como Espanha (com Franco e Salazar) e Brasil (com o regime ditatorial pós 1964), que haviam negado a intermediação da Igreja no controle da ordem social nacional.

Protagonizada no caso brasileiro pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos no Brasil), sua influência encontrava-se bastante comprometida até ali em função da direção secularizante do Estado brasileiro, que historicamente se formara num grau elevado de centralização política nas mãos do poder executivo e da burocracia estatal. (SOUZA, 1976). Não sendo mais reconhecida como alternativa para legitimação do poder no governo Vargas e posteriormente também na ditadura militar, a Igreja constrói em função da busca da consciência do povo e da aproximação com as massas a reformulação de sua dinâmica burocrática, tornando-se mais simplificada e ampliando seu dinamismo como forma de reconquistar opinião pública em todos os seus níveis. Tudo isso sem deixar de acusar o poder político que não reconhece o papel intermediador à Igreja e por isso seria ilegítimo e opressor do da população humilde. Assim, organiza os camponeses contra a ordem hegemônica avessa à reforma agrária e firma-se na defesa da propriedade privada da terra, acentuada como inerente à “família” como instituição divina e cuja necessidade social deriva do fundamento estável que as determina, qual seja, a natureza – bandeira principal das CEBs implantadas através desta reformulação burocrática (ROMANO, 1979).

A carga religiosa em questão, como vimos, pode ser identificada em Terra Para Rose, sobretudo em função do modo como o filme foi construído e do material documental que resultou deste processo, ao lado de outros elementos igualmente característicos da sociabilidade e da vida social do MST na década de 1980. Através do elemento da filmagem em tempo real e do enfoque em questões centrais para a vida dos sem terra naquele momento, a estética de Terra Para Rose é marcada por uma integração dos recursos cinematográficos, sob capacidade significativa de

captação e registro de temas grandemente problematizados pelos assentados na situação de luta pela terra. Fato que nos leva a analisar o filme como dotado de diversas possibilidades de análise do cotidiano dos militantes do MST resultantes dos princípios de representação da realidade social nele adotados.

### 3.2 O SONHO DE ROSE

Se já mencionamos o modo pelo qual a estética de *O Sonho de Rose* se configura de forma bastante distinta do primeiro filme, temos agora condições de identificar como estas diferenças se apresentam na própria narrativa. Em *O Sonho de Rose*, de imediato, a iniciativa para as filmagens decorre não só de um interesse da diretora em refazer o trajeto, mas também de uma gestão específica do INCRA em ter algum registro do que seria uma experiência positiva de produção agrícola em áreas desapropriadas em favor de sem terras. Isto se reflete no próprio comentário que acompanha o nome do filme: “*O Sonho de Rose: dez anos depois – um retrato do Brasil que dá certo*”. Deste modo, o empreendimento cinematográfico se realiza a partir da finalidade prevista de registrar o suposto sucesso das desapropriações conquistadas pela militância, em razão do rápido desenvolvimento das atividades de plantio e cultivo da terra pelos agricultores recém-empossados.

Em entrevista no DVD (Duplo) *Da Terra Ao Sonho de Rose*, Tetê Moraes (2001) discute os atributos mais importantes para a consecução do filme. Ela comenta a questão da preparação e da pesquisa que precedeu as filmagens, mas o foco da abordagem cinematográfica, pela certeza sobre o conteúdo da história a ser filmada, também se apresenta como algo previamente definido em seu depoimento. Ou seja, se sabia de antemão que conteúdo deveria ser gerado a partir daquela vasta história.

[...] numa situação completamente diferente do *Terra Para Rose*, porque tudo já estava muito bem preparado, a história já estava dada, e nós íamos então filmar uma história que nós já sabíamos qual era. É claro que também... surpresas acontecem, ao longo de qualquer filmagem de documentário. Há novidades, há coisas que você abandona, há outras que você descobre e insere no filme [...]. Mas tudo que foi filmado eram realmente situações que ocorriam, e que nós tínhamos detectado todas ao longo do processo anterior de pesquisa.” (MORAES, 2001).

A partir daí, tanto os atributos que foram definitivos para a espontaneidade do primeiro filme quanto o enfoque em temas da sociabilidade foram sendo deixados de lado em função de uma pesquisa prévia que restringiu o foco das filmagens e deu atenção demasiada aos atributos de sucesso econômico e eficiência agrícola daquela experiência.

A própria permanência da equipe na localidade para a captação das situações foi reduzida. Enquanto as filmagens de Terra Para Rose duraram mais de seis meses, O Sonho de Rose foi rodado em duas semanas, sendo que os dois filmes têm uma duração muito próxima: 95 min e 92 min, respectivamente. Isto obrigou Tetê Moraes a reconstituir exaustivamente através de encenações momentos em que os sem terra faziam compras, negociariam uns com os outros e realizariam eventos. Situações importantes para a comprovação do sucesso das desocupações a latifúndio e que ela teria detectado nas pesquisas anteriores à filmagem.<sup>34</sup>

Podemos perceber o efeito desta proposta sobre o filme a partir do modo como são alocados os temas na narrativa. O filme tem seu andamento e roteiro quase todo dedicado às experiências das cooperativas que foram implantadas durante a conquista das terras – a COOPTAR, COOPAGO, COANOL etc. As entrevistas com os antigos sem terra, que tomam boa parte do tempo do filme, dedicam atenção ao andamento da produção nas propriedades, à forma como funcionam as cooperativas, ao modo com os agricultores estão a ela integrados, às estruturas e instituições ligadas à agricultura que foram criadas para dar apoio às famílias – escolas, institutos de pesquisa, empresas de processamento dos alimentos gerados e comercializados – e às razões econômicas pessoais que fizeram algumas famílias não participarem das cooperativas. Ou seja, trata-se de um tema certamente mais dificilmente adaptável aos recursos do cinema. Toda esta estrutura complexa das relações de produção travadas pelos agricultores e antigos sem-terra entre si e com a realidade pode ser mais facilmente identificada e reproduzida por dados estatísticos, textos científicos ou materiais do gênero; o filme documentário encontra limites em traduzir todas estas informações em imagens. Afinal, mesmo a utilização de textos escritos ou dados estatísticos na narrativa tem um limite, pois o seu uso exaustivo pode retirar a dinâmica e a espontaneidade das imagens do filme, tornando-o fatigante e deslocado do movimento da vida

---

<sup>34</sup>No Terra Para Rose as situações... a história estava acontecendo na medida em que o filme estava sendo feito. O Sonho de Rose já eram situações dadas, mesmo que há descobertas de surpresas ao longo do processo de filmagem. O Terra Para Rose foi filmado ao longo de seis sete meses em várias viagens de filmagens. O Sonho de Rose foi inteiramente preparado, cuidadosamente preparado, pesquisado e planejado, e foi filmado em duas semanas. (MORAES, 2001).

cotidiana – sendo esta, como sabemos, a fonte de onde o cinema retira a substância de sua expressividade.

Esta dificuldade de trazer informações e conteúdos não totalmente adaptáveis aos recursos do documentário é algo que podemos certamente identificar em *O Sonho de Rose*, gerando, ademais, consequências que interferem em sua qualidade como documento sobre o cotidiano de personagens ligados à história do MST. Ao ter entrevistado em todo o filme não mais de 30 famílias que de alguma forma se viam ligadas às cooperativas – na ocupação a Annoni havia 300 –, a narrativa do filme, através da voz *over*, termina por concluir pelo mais completo sucesso da nova vida dos agricultores: “Os que ficaram na Annoni conseguiram realizar os seus sonhos.” (MORAES, 1997). Tudo isso sem aprofundar suas novas concepções sobre a realidade social, a desigualdade econômica e produtiva do campo, sem indagar sobre os fundamentos de uma nova sociedade a partir de seus novos sonhos e anseios – afinal, o de obter a terra já teria sido conquistado, mas e agora...? Enfim, poderíamos pensar mesmo em questões que levassem aquelas pessoas a interpretar o mundo e documentasse a existência ou não de transformações nessas visões nas suas vidas, em função da nova condição de pequenos-proprietários de terra. Entretanto, de outra maneira, a narrativa nos conduz a conclusões precipitadas sobre contextos que ela não foi capaz de aprofundar com a mesma amplitude encontrada em *Terra Para Rose*.

Os elementos da religiosidade popular, tão fortes em *Terra Para Rose*, agora parecem não fazer mais parte do cotidiano do MST. Poderíamos inclusive, se os materiais que o filme oferecem assim o permitisse, analisar o caráter de secularização do discurso religioso de integrantes do MST. A teoria sociológica que discute a religiosidade coloca um provável direcionamento do discurso de caráter místico rumo à secularização e ao desprendimento dos fundamentos que se alçam no divino (WEBER, 1974). Os sem terra, como protagonistas do discurso religioso neste caso em especial, abandonariam aos poucos os termos e menções ascéticas muito utilizadas nos momentos de ocupação e a partir de sua nova condição de proprietários de terra passariam a interpretar sua realidade circundante a partir de um discurso cada vez mais racional, pautados nos elementos da própria realidade material em que se encontram inseridos. No entanto, como o filme não aprofunda os temas que poderiam motivá-los a exercitar estas concepções, não pode ser tomado como fonte documental para a compreensão deste processo, que de modo algum pode ser deduzido a partir do retrato do sucesso de um número restrito de famílias integradas às cooperativas de produção da localidade.

Outro ponto a ser analisado a este respeito são os aspectos da noção de felicidade colocados durante o filme. Em mais de um momento, o quadro de sucesso e bem-estar das famílias assentadas, a produção agrícola-familiar relativamente organizada, desloca-se para relatos de sucesso e felicidade envolvendo quase que estritamente a aquisição de bens de consumo, além de sonhos em adquirir produtos mais dispendiosos ou, por outro lado, utilizar os serviços de uma agência bancária. Junto ao seu marido, o também ex-militante José Piovesan, a ex-acampada da AnnoniSerli abre a sua casa para a equipe de filmagem, numa circunstância em que a câmera foca no aparelho de televisão e de som, apresentando ainda uma situação na qual o pai da família assiste a um programa infantil junto aos dois filhos. Na cena, Serli demonstra o seu interesse por adquirir um carro para a família, única coisa em sua opinião que ainda falta obter: “Agente sempre sonhava assim ‘ó’, em ter uma casa, ter conforto, ‘né’, ter um carro, ‘né’? Hoje o que falta pra nós é o carro que ainda agente não tem, né, mas o conforto da casa nós temo. Esses conforto que fazem bem pra gente, ‘né’?.” (MORAES, 2001). Logo em seguida ao depoimento, surge a tomada com os eletrodomésticos, numa menção clara aos itens e conforto de que fala Serli. Ou seja, além de não realizar uma cobertura que alcance parte significativa dos assentados da Annoni, observamos como O Sonho de Rose traz na mera inserção da família no contexto de consumidores um índice único de felicidade e bem-estar, algo certamente questionável em qualquer análise sobre relações sociais e condições de vida no mundo moderno.

O que fica mais evidente na estética deste filme é, por fim, o quão premeditado se deu o olhar sobre as transformações na concepção de mundo dos sem-terra, que privilegiou as informações de uma pesquisa prévia. Tudo isso em detrimento do que poderia ser alcançado num acompanhamento mais íntimo e duradouro de suas vidas que destacasse informações que poderiam ser alcançadas pela imagem documentária. Ou mesmo, se fosse o caso, desenvolvendo a abordagem de temas que pudessem ser aprofundados a partir dos recursos sonoros e imagéticos do filme documentário. De outro modo, prevaleceu a ênfase demasiadamente técnica e burocrática sobre o cotidiano da produção agrícola, que tomou o espaço antes destacado no Terra Para Rose dos temas mais profundamente ligados aos elementos da sociabilidade dos camponeses, revelando a falta de correspondência entre os interesses dos autores e termos de expressão de suas visões sobre o contexto e o material obtido para representá-lo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências de Terra Para Rose e O Sonho de Rose demonstram que filmes documentários podem, de maneiras distintas, criar formas de aproximação com os temas e conteúdos que abordam, e que a documentação de traços da realidade social depende do modo com esta aproximação se estabelece em cada narrativa. Esta relação depende diretamente da natureza do tema que foi apresentado como objeto de reflexão e registro pelo filme e, por outro lado, das possibilidades e limites da aparelhagem técnica do cinema de registrar e retratar estes temas. O que passa, certamente, pela estética empregada e a habilidade do cineasta em buscar a melhor forma para realizar esta aproximação. Em Terra Para Rose, o fato das gravações ocorrerem no transcorrer dos acontecimentos, unido ao fato do foco dos cineastas ter sido justamente o de acompanhar este cotidiano para registrar a singularidade da vida dos militantes do MST, resultou num registro interessante da sociabilidade do recém-surgido MST. Registro no qual destacamos, dentre outros aspectos possíveis, a presença da religiosidade popular no discurso do MST como elemento fundamental para o fortalecimento psicológico de seus militantes no enfrentamento das adversidades da luta pela reforma agrária.

Já em O Sonho de Rose, em detrimento de podermos certamente utilizá-lo como ponto de partida para abordar alguns temas – a exemplo da visão da época sobre o consumo como índice seguro de felicidade –, prevalece uma abordagem fortemente técnica, econômica e institucional da vida dos camponeses assentados. Resultado este que teve como influência fundamental a formulação de um ponto de vista prévio sobre o sucesso dos assentamentos gerados a partir da ocupação da fazenda Annoni. Mas, como vimos, o documentário não gerou material suficiente para retratar estas informações e conteúdos em imagens, de modo que a análise crítica sugere mais prudência na problematização dos traços da realidade social apresentada no filme.

Não se deve pensar em nenhum tipo de restrição muito rígido às configurações narrativas no que diz respeito às formas “adequadas” de alcançar uma dada realidade. Recursos como entrevistas, imagens de arquivo, encenação e voz *over* fazem parte da tradição do gênero filme documentário. No entanto, o elemento da pesquisa preparatória que alguns cineastas buscam para objetivar seus interesses de filmagem não evita a possibilidade de novas e surpreendentes situações saltarem aos olhos do artista no decorrer dos trabalhos, e a questão das possibilidades de adaptação do tema proposto às capacidades e limites da representação fílmica é uma situação de

que os cineastas não podem fugir. Este é um requisito fundamental para realizar a integração entre os interesses estéticos de registro e os materiais levantados no trabalho de campo pelos cineastas documentais, algo sem dúvida fundamental a produção de filmes que nos remetam ao estudo da realidade social a partir do cinema.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico Di. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1998.

DA TERRA AO SONHO DE ROSE. Direção: Tetê Moraes. Produção: Vem Ver Brasil. [Rio de Janeiro: Riofilme], 2001.

GRAMSCI, Antônio. *Concepção dialética a história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

LUKÁCS, Georg. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Diamante, 1982.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

\_\_\_\_\_. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1993.

O SONHO DE ROSE. Direção: Tetê Moraes. Produção: Vem Ver Brasil. Roteiro: Paulo Halm e Tetê Vasconcellos. Intérpretes: Darci, Ana e outros. [Rio de Janeiro: Riofilme], 1997. 1 DVD (92 min).

PORTELLI, Hughes. Religião e ideologia; Igreja e aparelhos metodológicos. In:\_\_\_\_\_. *Gramsci e a questão religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1984.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In:\_\_\_\_\_. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005. cap. 1 p. 159-226.

\_\_\_\_\_. *Mas afinal...o que é mesmo o documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

ROMANO, Roberto. Brasil: *Igreja contra Estado*. São Paulo: Kairós, 1979.