



Artigo – Temáticas Livres

Estética da terra: a luta do MST pela experiência sensível e sensorial em *Chão* (2019), de Camila Freitas**Estética de la tierra: la lucha del MST por la experiencia sensible y sensorial en *Chão* (2019), de Camila Freitas****Peasant aesthetics: the MST's struggle for a sensitive and sensorial experience in *Chão* (2019), by Camila Freitas**Leonardo Gonçalves da Silva¹Universidade Estadual de Campinas, SP, Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-0833-4190>

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo analisar as estratégias sensíveis (Sodré, 2006) adotadas pela diretora Camila Freitas para encenar a luta pela Reforma Agrária no documentário *Chão* (2019). Num primeiro momento, pretendemos apresentar um panorama das produções audiovisuais que retratam a luta pela Reforma Agrária, travada, principalmente, pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Em seguida, partimos para analisar como o documentário *Chão* (2019), de Camila Freitas, se insere nesse contexto com uma proposta estética diferenciada. Dito isto, este trabalho levanta características do documentário observacional (Nichols, 2009) em diálogo com estética do fluxo (Vieira Jr., 2012, 2020; Cunha, 2014); noção sobre taticidade e empatia da experiência cinematográfica (Barker, 2009) e imagem sensível (Coccia, 2010) como aporte teórico para nossa análise.

Palavras-chave: Documentário; MST; Cinema e sensorialidade; Estética e política; *Chão*.

Resumen: El objetivo principal de este artículo es analizar las estrategias sensibles adoptadas (Sodré, 2006) por la directora Camila Freitas para escenificar la lucha por la reforma agraria en el documental *Chão* (2019). En primer lugar, pretendemos presentar una panorámica de las producciones audiovisuales que retratan la lucha por la reforma agraria, librada principalmente por el Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra (MST). A continuación, analizamos cómo el documental *Chão* (2019), de Camila Freitas, se inscribe en este contexto con una propuesta estética diferenciada. Dicho esto, este trabajo plantea características del documental observacional (Nichols, 2009) en diálogo con la estética del flujo (Vieira Jr., 2012, 2020; Cunha, 2014); la noción sobre la taticidad y la empatía de la experiencia cinematográfica (Barker, 2009) y la imagen sensible (Coccia, 2010) como aporte teórico para nuestro análisis.

Palabras clave: Documental; MST; Cine y sensorialidad; Estética y política; *Chão*.





Abstract: This article aims to analyze the sensory strategies (Sodré, 2006) adopted by director Camila Freitas to stage the struggle for Agrarian Reform in the documentary *Chão* (2019). First, we present an overview of audiovisual productions that depict the fight for Agrarian Reform, carried out mainly by the Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). We then examine how *Chão* (2019), directed by Camila Freitas, fits into this context with a distinct aesthetic approach. In this sense, the study explores characteristics of observational documentary (Nichols, 2009), in dialogue with the aesthetics of flow (Vieira Jr., 2012, 2020; Cunha, 2014); notions of tactility and empathy in the cinematic experience (Barker, 2009); and the concept of sensitive image (Coccia, 2010) as the theoretical framework for our analysis.

Keywords: Documentary; MST; Cinema and sensoriality; Slow cinema; *Chão*.

Introdução

Uma das experiências mais determinantes e críticas na vida de um militante sem-terra, talvez a maior, seja a ocupação. Esta experiência é crucial, pois simboliza a ruptura entre o latifúndio, representante de um passado opressor, e os assentamentos frutos da reforma agrária, que, por sua vez, representam a realização de um sonho. Segundo Mançano Fernandes (2000, p. 19), “O MST nasceu da ocupação da terra e a reproduz nos processos de espacialização e territorialização da luta pela terra”. O documentário *Chão*, dirigido por Camila Freitas e lançado em 2019, aborda principalmente a luta pela reforma agrária conduzida pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). A obra proporciona ao espectador uma imersão justamente nesta experiência da ocupação da terra.

Em *Chão* (2019), acompanhamos cerca de 600 acampados que ocupam as terras da falida Usina Santa Helena¹, localizada no sul de Goiás. Este é primeiro longa-metragem da cineasta e diretora de fotografia. Camila é formada em cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, com especialização em direção de fotografia na École Louis Lumière, Paris. Entre seus trabalhos no audiovisual, destacam-se os curtas-metragens *Passarim* (2003), *De asfalto e terra vermelha* (2010) e *Ararat* (2014).

Chão (2019) é o primeiro contato da diretora com o MST. O longa comunga

¹ Desde meados de 2015 a Usina Santa Helena, localizada na fazenda Ouro Branco, município de Santa Helena da Goiás (GO), esteve em processo de falência. Neste mesmo período, ocorreram as primeiras ocupações do MST. Em 2019, a Procuradoria Geral da Fazenda Nacional decretou, finalmente, a falência da Usina. Porém, desde então, o acampamento Leonir Orback, protagonizado no filme *Chão* (2019), tem enfrentado inúmeras ameaças de despejo e violência. Diante dos poucos avanços sobre a Reforma Agrária no latifúndio em questão, o acampamento Leonir Orback continua na luta até o momento presente, neste ano de 2023. (MST, 2020).



com uma significativa e fecunda produção brasileira relacionada às questões agrárias. A representação estética² de tais dilemas da luta social do campo e de seus agentes militantes variam de acordo com o método estilístico de cada diretor ou diretora, do contexto histórico e cultural em que ele ou ela estão inseridos. Neste caso, *Chão* (2019) se destaca por apresentar uma dimensão mais sensível e afetiva da imagem, como a conferir beleza e dignidade aos corpos dos camponeses num estilo predominantemente observativo. Podemos, assim, pensar em um novo tratamento estético da terra, que aposta numa sensorialidade capaz de aproximar o espectador da experiência vivida no campo — marcada não apenas pela luta e resistência, mas também por gestos de solidariedade e comunhão com a própria terra. Essa dimensão se intensifica quando o título “Chão” é inscrito diretamente no solo de terra, sendo este um gesto simbólico que afirma a centralidade da terra no desenvolvimento do corpo do filme.

Desse modo, Camila Freitas propõe caminhos alternativos à usual representação do documentário direto/clássico para representar o MST e sua luta, constituindo modos peculiares de apreensão da ação política e identidade do Movimento do ponto de vista estético. Acreditamos que a diretora mostra preocupação em construir uma *misè en scène* baseada no sensível, construindo sensações táteis e sensoriais, lidando com a imprevisibilidade da experiência presente, caminhando para um final aberto tal como a vida. No nosso ponto de vista, essas mudanças nas estratégias sensíveis³ de encenar a luta do MST pela terra configura-se como uma mudança nas estratégias políticas também. Assim, nosso intuito é investigar as estratégias sensíveis e discursivas do documentário *Chão* (2019) responsáveis por manifestar não apenas a luta do MST, como também dotar esse Movimento de sensibilidade, humanidade e beleza estética.

Para fins deste artigo, primeiro consideramos fazer um levantamento da produção audiovisual militante que se dedicou em representar a causa camponesa em defesa da Reforma Agrária, sobretudo, àquelas ligadas ao MST; segundo, mobilizamos especialmente as reflexões de Jennifer M. Barker (2009) sobre a dimensão tátil e

² Na compreensão deste artigo, nos referimos estética para designar os aspectos visuais e sonoros de um filme, que contribuem para criação de uma experiência sensorial e subjetiva: tipos de enquadramentos de plano, composição de cena, iluminação, movimento de câmera, montagem entre outros elementos responsáveis de comunicar o discurso fílmico.

³ Grosso modo, entendemos estratégias sensíveis, termo cunhado por Sodré (2006), como sendo procedimentos de ordem estética da linguagem responsáveis para construção do corpo fílmico (imagem, som, montagem, ritmo etc.).



empática da experiência cinematográfica e a noção de cinema de fluxo⁴ e de imagem sensível do filósofo Coccia (2010) para analisar o documentário *Chão* (2019).

Breve histórico da representação e luta do MST no cinema brasileiro⁵

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

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

⁴ Os críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard da revista *Cahiers du Cinéma* seriam os primeiros a tentar caracterizar esta vertente estética com a alcunha de cinema de fluxo. Suas análises tinham como objetos as produções exibidas durante o Festival de Cannes de 2002 e 2003. O conceito de fluxo, no entanto, amplia seu alcance para diversas produções em todo o mundo.

⁵ A maioria dos títulos sobre/do MST mencionados aqui estão disponíveis em: <https://mst.org.br/2021/01/22/14-filmes-que-relatam-a-historia-do-mst-da-sua-criacao-aos-dias-de-hoje/>. Acesso em: 02 ago. 2024.



analfabetismo, exploração e violência, sobretudo, por parte dos proprietários de terra e Estado.

Portanto, o modo de os documentaristas filmarem o povo brasileiro ganha um novo paradigma a partir daqui:

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

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

A produção cinematográfica ligada ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra é herdeira dessa tradição documentária militante. Os realizadores que tomaram o MST como tema em seus documentários são distintos e atuaram em circunstâncias muito diferentes uns em relação aos outros. As primeiras produções que trazem como diferencial o tema da ocupação de terra foram *Fazenda Sarandi* (1979) e *Encruzilhada Natalino* (1981), ambas produções de Aryton Centeno e Guaracy Cunha. Esses filmes registram os acontecimentos embrionários da formação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. *Sarandi* (1979) registra, em bitola *Super-8*, a primeira ocupação de agricultores sem-terra no período pós-guerra no Brasil. Foram cerca de 1985 famílias que ocuparam as granjas Macali e Brilhante, duas fatias do latifúndio conhecido como Fazenda Sarandi, localizado na região norte do Rio Grande do Sul.



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

A partir das ocupações em Macali e Brilhante, em 1981, surge um novo acampamento chamado Encruzilhada Natalino. O documentário de Ayrton Centeno e Guaracy Cunha acompanha a luta pela Reforma Agrária nesta região gaúcha que se tornou símbolo de resistência e é considerada a principal ocupação responsável pelo nascimento do MST. Segundo Mançano Fernandes (2000, p. 61), este documentário foi relevante na década de 1980 para mobilizar os pequenos agricultores, o que demonstra a importância da produção audiovisual desde o início do movimento como prática pedagógica e de formação política. Outro documentário emblemático que lida com as ocupações de terras no estado do Paraná foi *A classe roqueira*⁶ (Berenice Mendes, 1985). A diretora emerge no cotidiano de acampamentos sem-terra em beira de estradas no sudoeste paranaense. Essas primeiras produções carregam traços de um cinema de guerrilha, caracterizado pela escassez de recursos materiais e pelas dificuldades de circulação em meios tradicionais de exibição.

Apesar das adversidades técnicas e de exibição, essas produções demonstram um forte compromisso com a luta popular, relegando a segundo plano qualquer preciosismo estético em favor da urgência de documentar e divulgar a ação dos movimentos sociais emergentes, mesmo utilizando formatos considerados inferiores, como as câmeras portáteis de 16mm e *Super-8*. Como pontua a diretora Berenice Mendes (1987, p. 18) “Seria muita câmera na mão, som direto o tempo todo, flagrantes em várias horas do dia e da noite e por aí afora. Na realidade, não tinha a menor ideia do que ia encontrar”. Ainda na década de 1980, há o lançamento de duas produções audiovisuais que se tornaram referência no debate sobre a luta pela terra no país: *Cabra marcado para morrer* (1984)⁷, de Eduardo Coutinho; e *Terra para Rose* (1987) de Tetê Moraes.

⁶ Vale mencionar que o documentário de Berenice conquistou notoriedade em diversos festivais do país, como Gramado, Brasília, Fortaleza e Salvador.

⁷ Inicialmente, o filme foi concebido como uma ficção sobre o assassinato de um líder das Ligas Camponesas em 1964, mas as filmagens foram interrompidas pelas ações da Ditadura Militar. Em consequência, o projeto só foi retomado pelo diretor no início dos anos 1980. Se no primeiro encontro



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

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

Nesse contexto, vale destacar o protagonismo do MST como produtor de conteúdo audiovisual da luta camponesa. Pode-se considerar que a participação ativa do Movimento na produção audiovisual foi precoce, tendo início a partir da década de 1980 quando o movimento ainda era incipiente. Os documentários *Um dia na vida do acampamento* e *Informação no Acampamento: agricultores sem-terra x imprensa*, ambos média-metragens de 1986 feitos em colaboração entre a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e os próprios acampados do Paraná, contam com a direção coletiva (ou coordenação) de Ricardo de Oliveira, Anselmo Faria, Cila Schulman, Cláudia Coleman, Liliana Lavoratti, Luiz Bergman, Teresa Urban e Yolanda Costa.

Os próprios agricultores e agricultoras do Acampamento Marmeleiro operaram os equipamentos cinematográficos (como a câmera de vídeo), conduziram as entrevistas, elaboraram e executaram o roteiro pretendido, como também escolheram o tema central que logo seria o título do filme: *Um dia na vida do acampamento*. A equipe do projeto encarregou-se de assegurar a infraestrutura técnica para as gravações e do processo de edição. Ambos os filmes se propõem discutir o papel da mídia, tema ainda muito relevante ao Movimento. Conforme comenta Rafael W. Urban (2021, p. 121), as

entram em ação movimento estudantil engajado na luta popular dos camponeses, no segundo temos um diretor maduro preocupado, a princípio, em resgatar a memória dos camponeses que participaram das filmagens de 1962/1964, tendo como principal personagem a camponesa Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro Teixeira.



jornalistas Liliana Lavoratti e Teresa Urban, “faziam a interlocução com os acampados, a partir de uma oficina que discutia a relação dos agricultores com a perspectiva da imprensa sobre eles, ao passo que, para o filme, também ouvem o depoimento de outras jornalistas”.

Posteriormente, o MST, em parceria com outros cineastas e instituições, viria a produzir o documentário *Arquiteto da violência* (1999) e *Escola é mais que escola* (2003). O *Arquiteto...* (1999) é a primeira parceria entre a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e o MST no audiovisual. Este documentário traz fortes denúncias as constantes violações dos direitos humanos no Paraná sob o governo do arquiteto Jaime Lerner em relação às atividades do MST. No caso de *Escola...* (2013), segundo os autores Carlos Eduardo, Laura Dal Chiavon e Maria Aparecida (2018, p. 68): “através do Coletivo de Direitos Humanos, o MST realizou uma parceria com a ONG Witness, que possibilitou a doação de uma câmera e oficina de audiovisual que resultou no vídeo *Escola é mais que escola* (2003)”. Outros títulos que obtiveram uma repercussão significativa no início dos anos 2000 que valem ser mencionados, apesar de não haver integrantes do MST em suas produções, são: *Raiz forte* (Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça, 2000)⁸ e *Los sin tierra: por los caminos de América* (Miguel Barros, 2003)⁹.

Entendendo a potência do audiovisual como instrumento de luta e diante da necessidade de se fazerem ouvidos, em 2007 é criado o *Brigada de Audiovisual da Via Campesina Brasil* (BAVC) que produziu uma série de documentários enfatizando a luta dos movimentos dos trabalhadores rurais pela reforma agrária. A partir desse Coletivo Audiovisual, o MST passa ter total autonomia das obras audiovisuais, colaborando desde a concepção, roteirização, produção até as etapas de edição e distribuição.

[...] a formação da Brigada da Via Campesina pode ser considerada um fruto recente com referências daquilo que se gerou na década de 1980 e que envolve novos processos de realização audiovisual através do vídeo popular, possíveis tanto pelo acesso aos meios de produção quanto pela

⁸ Documentário de 40 minutos que apresenta depoimentos de trabalhadores e trabalhadoras rurais espalhados em assentamentos e acampamentos que compartilham suas memórias, suas experiências no campo e motivos que os mobilizaram a lutar pela Reforma Agrária.

⁹ Coproduzido pela *El Deseo*, este documentário narra o nascimento, a trajetória e a luta do MST no Brasil.





vontade e necessidade de se pensar essa linguagem (Lima, 2014, p. 149).

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

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

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

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

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

Brigada Audiovisual da Via Campesina¹⁰. Como exposto no título, este filme registra o maior congresso de camponeses da história na América Latina, reunindo mais de 17.500 trabalhadores e trabalhadoras rurais. Outra produção em destaque é a *ENFF: Uma escola em construção* (2009) sobre a história da construção e funcionamento da Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), localizada em Guararema, no interior de São Paulo.

A produção seguinte, *Nem um minuto de silêncio* (2007) é um documentário que relata o assassinato de Valmir Mota de Oliveira, em 21 de outubro de 2007, por seguranças contratados pela Syngenta. Outro filme importante da Brigada foi *Sem Terrinha em Movimento* (2009), sobre a formação e atividades das crianças dentro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. A Brigada ainda viria a produzir *O canto de Acauã*, sobre o Movimento Atingidos por Barragens, abordando as consequências sociais e ambientais para as comunidades atingidas pela construção da Barragem Acauã, localizada no estado da Paraíba. Em 2008, é lançado *O preço da luz é um roubo*, documentário realizado para a campanha “O Preço da Luz é um Roubo”, em defesa da redução das tarifas de luz.

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

Em 2014, no próprio IV Congresso, a Brigada Audiovisual da Via Campesina muda seu nome para Brigada Audiovisual Eduardo Coutinho (BAEC), em tributo ao diretor Eduardo Coutinho – realizador de *Cabra marcado para morrer*, obra de forte referência para o MST, falecido uma semana antes do início do Congresso. Razão desta mudança parte de alguns pontos: primeiro, a Brigada passa a ser integralmente do MST e não mais parceira da Via Campesina; segundo, o nome origina-se também na tradição

¹⁰ Vale ressaltar que o controle e autonomia da Brigada não ocorreram subitamente. Foi um processo lento que partiu de muitos debates, reflexões e acúmulo de experiências com o audiovisual. Não é do interesse deste artigo, porém, detalhar esse processo.



do Movimento em homenagear os mártires da luta camponesa entre outros indivíduos que não são necessariamente camponeses, mas se destacaram na luta pelos direitos humanos, como *Acampamento Marielle Vive!*, localizado em Valinhos-SP; *Assentamento Che Guevara*, na cidade Mirante do Paranapanema-SP; entre outros exemplos.

O primeiro documentário da BAEC foi *Lutar, Construir Reforma Agrária Popular!* (2014) que retrata o VI Congresso Nacional do MST, em Brasília, ocorrido no ano de 2014. A partir da BAEC, as produções audiovisuais começam a abranger temáticas mais amplas, envolvendo questões de gênero como o curta *LGBT Sem Terra: o amor faz a revolução*, em parceria com o Coletivo LGBT do MST.

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

A feira é um espaço de grande importância para o MST. Ela confirma o valor da agricultura orgânica produzida pelos assentamentos e acampamentos do Movimento, em contraste aos alimentos contaminados por pesticidas da agroindústria. Além de



fomentar o comércio local, criar diálogos entre campo e cidade, é um espaço que comunga de diversas atividades de formação, como seminários, oficiais e debates políticos, como afirma Giselda Coelho (Rabello, 2023), da coordenação nacional do setor de produção do MST:

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

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

A linguagem e estética audiovisual do MST permanecem abertas em certo sentido, sem regras dogmáticas. Nota-se hoje, com a conquista de diversos assentamentos pelo país, em um contexto histórico distinto do século XX, a elaboração de narrativas que envolvem o cotidiano e produtividade nos assentamentos. Quanto à forma, há um predomínio da linguagem do documentário direto – como o uso da câmera na mão e, especialmente, depoimentos/entrevistas¹¹. Essa valorização da entrevista do camponês no documentário não é por acaso, posto ser um recurso que revela sua

¹¹ A repressão das vozes e corpos dos militantes do MST ainda é vigente no país. Fazer-se ouvidos através do recurso da entrevista pode ser considerado excessivo ao analisar o conjunto da produção desde a década de 1980, mas perfeitamente compreensível diante do ambiente hostil às suas causas, em que a mídia tradicional e os setores reacionários da sociedade travam uma batalha simbólica desleal contra o Movimento.



capacidade de se expressar por si mesmo (sem a necessidade de um “especialista” ou interlocutor), e partilhar com o espectador sua indignação, sua angústia e esperanças.

Assim como a antecessora BAVC, a BAEC mostra preocupação em refletir a estética de suas produções e modos de alcançar um público mais amplo, fora do âmbito do MST, ocupando outros espaços seja na TV, em Festivais de Cinema e internet. Em resumo, observamos o domínio do gênero documentário, no qual se destaca, tanto nas produções das Brigadas do MST quanto nas dos cineastas parceiros, a força do estilo direto. Isso se deve, em grande parte, à própria necessidade do Movimento de captar a urgência do momento presente, chamando a atenção para situações críticas que requerem uma resposta ágil da população ou das autoridades. Exemplos disso são as denúncias contra a expropriação de acampamentos ou a violência brutal de policiais e jagunços.

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

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

Com isso, o documentário que buscou legitimar a luta do MST se beneficiou da disponibilidade de câmeras portáteis de vídeo/digital com som sincrônico. Como resultado, os agentes militantes do MST passam a formular sua própria estética e discurso audiovisual. Não mais como ator social, filmado por lentes de cineastas de



classe média, mas como ator social e produtor de seu próprio discurso fílmico e estética. Não cabe aqui, entretanto, problematizar esse assunto, mas contextualizar a produção sobre MST feita até aqui, métodos e abordagens realizadas por cineastas parceiros ou pelo próprio Movimento, para tecer uma análise comparativa com o documentário *Chão* (2019).

Chão e as configurações de um cinema contemporâneo sensível e político

Conforme mencionamos, o documentário *Chão* (2019), de Camila Freitas, adota estratégias conceituais de representação distintas dos documentários que tomaram o MST como tema mencionados aqui. O filme propõe uma imersão sensorial, vinculando à corporeidade dos militantes com as paisagens sonoras e visuais, sobretudo, do campo. Nesse sentido, o documentário insere-se em um panorama do audiovisual contemporâneo que busca ampliar a noção de sujeito e subjetividade por meio de imagens e sons que operam não no domínio racional, mas no acesso ao sensível por meio da fluidez e dispersão. Trata-se de um cinema que privilegia a duração do tempo, a materialidade, a corporalidade, a contemplação e a experiência sensória em detrimento da linearidade narrativa e da ênfase na ação dramática.

Compreendemos o sensível como uma maneira de acessar a coisas (ao mundo, ao outro, a um objeto artístico). Essa maneira é construída através de uma materialidade que age sobre nós – tornando possível a experiência estética. Para Coccia (2010), a materialidade do sensível são as imagens. Podemos entender o audiovisual também como um local de afetação, por isso, penso o sensível como imagens, assim como propõe Coccia (2010, p. 10): “[...] a vida sensível em todas as suas formas – pode ser definida como uma faculdade particular de se relacionar com as imagens: ela é a vida que as próprias imagens esculpiram e tornaram possível.”

Enquanto mecanismo de afeição, o sensível estimula o processo de troca, de construção de sujeitos e da relação com o outro. O audiovisual, dispositivo que projeta sons e imagens em movimento, configura-se como um vantajoso meio que nos convoca à imersão nessa produção afetiva. Esse processo, porém, não se dá de forma hierarquizada, em que as intenções do autor são submetidas a uma recepção passiva. Autores e espectadores colaboram juntos na produção e circulação de sentidos e

sensibilidades. Partindo da mesma perspectiva, Muniz Sodré (2006, p. 10) disserta que “são muitas as estratégias discursivas no jogo da comunicação” que se efetivam não apenas na transmissão dos discursos, mas no seu reconhecimento pela recepção:

Mas uma linguagem ou um discurso, como se sabe, não se reduz à função de transmissão de conteúdos referenciais. Na relação comunicativa, além da informação veiculada pelo enunciado, portanto, além do que se dá a conhecer, há o que se dá a reconhecer como relação entre duas subjetividades, entre os interlocutores (Sodré, 2006, p. 10).

Assim, o autor baiano define que a experiência estética, também tomada como experiência que tem a ver com a sensibilidade e afetividade, “é tanto sensação quanto percepção sensível” (Sodré, 2006, p. 86). As estratégias sensíveis, termo empregado por Sodré (2006, p. 10), designa os “jogos de vinculação dos atos discursivos às relações de localização e afetação dos sujeitos no interior da linguagem”. Nesse sentido, as estratégias sensíveis constituiriam as maneiras pelas quais o ato discursivo da comunicação se vincularia ao espectador e vice-versa. Essa vinculação e troca não se dão pelo convencimento racional, mas no campo da emoção e do afeto: “quando se age afetivamente, em comunhão, sem medida racional, mas com abertura criativa para o Outro, estratégia é o modo de decisão de uma singularidade” e conclui, “muito antes de se inscrever numa teoria (estética, psicologia, etc.), a dimensão do sensível implica uma estratégia de aproximação das diferenças” (Sodré, 2006, p. 10).

Assim, seja pela imagem de Coccia ou pelas estratégias sensíveis de Sodré, pensar a comunicação no âmbito do sensível implica em acreditar, por um lado, na potencialidade desta em nos arrebatar para sentidos e sentimentos que escapam a racionalidade, provocando-nos a sentir, reconhecer e compreender o outro. Por outro lado, essa potência só se efetiva se estivermos abertos para experimentá-la. Diz Marcondes Filho (2019, p. 123) que “Na comunicação, eu sou tocado, atingido, flechado, e, como resultado, deixo de ser o mesmo. Mas houve uma intenção de algum agente humano – em pessoa, nas suas obras ou em seus atos – que procurou a comunicação.”

As reflexões de Jennifer M. Barker levantadas em *The tactile eye: touch and the cinematic experience* (2009) não se distanciam daquilo que Sodré (2006) e Coccia



(2010) argumentam, especialmente, sobre como o sensível atua em via de contato e partilha entre espectadores e mídia (imagem, comunicação, cinema etc.), instaurando uma relação que não se funda apenas na dimensão racional, mas na experiência tátil, afetiva e empática. Porém, diferente de Sodré (2006) que pensa o sensível no âmbito da comunica o e Coccia (2010), sobretudo, na imagem, Barker (2009) parte para refletir o próprio cinema, propondo compreender a experiência cinematográfica em analogia com o corpo humano¹². A autora estrutura sua análise em torno de quatro perspectivas: na introdu o, os olhos (*eye contact*); no primeiro capítulo, pele (*skin*); segundo, musculatura (*musculature*); e terceiro, víscera. No segundo capítulo, Barker apresenta o conceito de empatia, o qual concentraremos nossa aten o.

Para Barker (2009), a empatia   fundamental para pensar a rela o entre espectador e filme em uma perspectiva sensorial e tátil. Grosso modo, o cinema nos toca porque compartilhamos sensa es (táteis e sensoriais) com ele: textura; orienta o espacial; postura; ritmo e vitalidade (Barker, 2009, p. 2). Com isso, podemos desenvolver, enquanto espectadores, uma rela o participativa e intima com o filme:

Explorar a tangibilidade do cinema abre assim a possibilidade do cinema como uma experiência * ntima* e de a nossa rela o com o cinema ser uma liga o *próxima*, ao invés de uma experiência distante de observa o, como pressupõe a no o de cinema como um meio puramente visual¹³ (Barker, 2009, p. 2, tradu o nossa e grifos da autora).

Desta rela o, fundamentada pela experiência partilhada entre o corpo do filme e o corpo do espectador, emerge a empatia¹⁴. Barker (2009) entende o corpo do

¹² Erly Vieira Júnior (2012) propõe o conceito de imagem háptica, com base nas formula es de Laura Marks (2000). A visualidade háptica valoriza uma dimensão tátil, sensorial e corpórea da experiência cinematográfica, ativando memórias e saberes inscritos no corpo e nos sentidos (Vieira Jr., 2012, p. 26). Em vez de tratar a imagem como algo meramente visual e distanciado ( ptico), essa perspectiva convida o espectador a "sentir" a textura, a proximidade e as vibra es da imagem — quase como se fosse possível tocá-la. Diante disto, optei em focar na no o de empatia e experiência tátil no cinema, associando a estética de fluxo, de modo a permitir algumas reflexões pertinentes sobre a sobrevaloriza o sensorial que *Chão* (2019) procura emular.

¹³ Do original: *Exploring cinema's tactility thus opens up the possibility of cinema as an intimate experience and of our relationship with cinema as a close connection, rather than as a distant experience of observation, which the notion of cinema as a purely visual medium presumes.*

¹⁴ Sobre o desenvolvimento da empatia ao assistir um filme: "Muitas vezes, um filme incentiva um gesto muscular no espectador e, em seguida, expressa a sua empatia conosco, realizando ele próprio o mesmo



filme como a soma dos seus modos de expressão sensível — movimentos de câmera, ritmo da montagem, texturas visuais, intensidades sonoras e assim por diante.

Por sua vez, Barker (2009) refere-se à capacidade da visualidade háptica de nos envolver emocionalmente e nos aproximar da subjetividade das personagens. O cinema háptico constrói um sujeito espectador mais próximo e empático, que entra no filme de uma maneira diferente daquela utilizada pelo modelo de espectador baseado exclusivamente no olhar. Essa sensorialidade é alcançada por meio da ênfase na materialidade da forma fílmica, mas também pela aproximação da câmera às personagens¹⁵ (Guillamón-Carrasco, 2020, p. 139-140, tradução nossa).

Nesse sentido, a empatia, para a autora, não é apenas identificação psicológica ou emocional com personagens, mas uma experiência tátil com a materialidade fílmica, na qual o espectador sente o filme em seu próprio corpo e participa de sua expressividade. Acima de nos envolver moralmente ou intelectual, o filme nos afeta sensorialmente e corporalmente. Nosso corpo reage junto a estética apresentada em tela.

Cada parte da estrutura muscular de um filme pode contribuir para seu comportamento e expressividade. Um filme pode avançar pensativamente com uma lenta tomada em movimento ou um plano-sequência; dar as costas a algo cortando a cena; inclinar-se para a frente curiosamente com uma tomada em movimento para a frente; ou exibir-se

gesto. Isto acontece sempre que um som ocorre fora da tela, levando-nos a olhar (ou a querer olhar) na direção apropriada da imagem, apenas para que o filme corte para uma cena da origem do som" (Barker, 2009, p. 81). (Do original: "Often, a film encourages a muscular gesture in the viewer and then expresses its empathy with us by performing the same gesture itself. This happens whenever a sound occurs off screen, cueing us to look (or, to want to look) in the appropriate direction of the image, only to have the film cut to a shot of the source of the sound".

¹⁵ Do original: For her part, Barker (2009) refers to haptic visuality's ability to involve us emotionally and bring us nearer to the characters' subjectivity. Haptic cinema constructs a closer, empathetic spectatorial subject that enters the film in a different way to the one used by the spectatorial model based exclusively on the gaze. This sensoriality is achieved via an emphasis on the materiality of the filmic form, but also by bringing the camera closer to the characters.



orgulhosamente com o uso do Cinema Scope. Uma tomada com Steadicam que desliza com graça e confiança ou espreita de forma furtiva e ameaçadora, enquanto uma cena filmada com uma câmera na mão trêmula pode abordar cada canto com cautela, com medo palpável. Os padrões de montagem também funcionam de forma vigorosa e expressiva¹⁶ (Barker, 2009, p. 79, tradução nossa).

Podemos gerar uma intimidade-participativa com o filme, sentindo junto com os personagens e com o próprio corpo fílmico. Embora os efeitos desse engajamento sejam variados, podemos considerar a ampliação de nossa percepção a certas situações ou causas humanas, de modo a nos aproximar afetivamente de experiências alheias. Se a função da empatia é tornarmo-nos sensorialmente presentes no mundo do filme, então podemos pensar que essa aproximação fomenta nossa consciência política e/ou ética, tornando-nos mais empáticos a causas, projetos políticos ou situações humanas. Alguns filmes potencializam a experiência de empatia ao aproximar a câmera nos corpos e espaço fílmico, construindo uma atmosfera sensível e afetiva por meio de gestos específicos de filmagem e montagem.

São filmes que intencionalmente rejeitam o modelo narrativo clássico do cinema, “[...] baseado em um sistema de convenções (modulações narrativas, saltos no espaço e no tempo e montagens estilísticas) que cria a ilusão perceptiva de continuidade narrativa¹⁷” (Guillamón-Carrasco, 2020, p. 139, tradução nossa) e, por outro lado, apostam na “construção de atmosferas, de excitação sensorial, de um olhar centrífugo, de narrativas dispersivas” (Cunha, 2014, p.116).

É nesse ponto em que podemos articular as reflexões de Barker (2009) sobre empatia com o conceito de cinema de fluxo, mostrando como essas abordagens nos permitem analisar as estratégias sensíveis adotadas pelo documentário *Chão* (2019),

¹⁶ Do original: *Every part of a film's muscular body can contribute to its expressive behavior and comportment. A film might plod along pensively with a slow tracking shot or long take; turn its back on something by cutting away from it; lean forward curiously with a forward-moving tracking shot; or proudly puff out its chest with the use of Cinema Scope. A Steadicam shot sweeps along gracefully and confidently or lurks stealthily and with menace, whereas a scene shot by a wobbling hand-held camera might approach each corner trepidatiously, with palpable fear. Editing patterns work muscularly and expressively, too.*

¹⁷ Do original: *[...] based on a system of conventions (narrative modulations, leaps in space and time, and stylistic assemblies in montages) that creates the perceptible illusion of narrative continuity.*



de Camila Freitas. O vínculo com o cinema de fluxo faz sentido, já que esse tipo de cinema favorece ritmos e gestos que promovem empatia corporal e a sensorialidade. Segundo definição de Erly Vieira Jr. (2020):

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

O chamado cinema de fluxo tensiona a maneira de representar a alteridade do outro, propondo um olhar mais intimista e direcionado na vida ordinária dos personagens. O sujeito comum, seja da classe média ou das classes populares, ganha protagonismo nas situações mais corriqueiras de seu dia a dia. Desse modo, aqui há uma rejeição aos clichês de espetacularização do cinema narrativo. *Chão* (2019) não pertence ao escopo de filmes analisados por Erly Vieira Jr.¹⁸ (2020). Pode-se dizer que a dita estética do fluxo observável no cinema de Apichatpong, de Claire Denis, de Gus Van Sant, entre outros cineastas contemporâneos possuem particularidades que se distanciam da proposta estética de *Chão* (2019).

Contudo, alguns elementos levantados por Erly Vieira Jr. (2020) para pensar a estética do fluxo estão relacionados à experiência de *Chão* (2019), tornando evidente a influência da diretora e seu diálogo com o contemporâneo como, por exemplo, a sondagem sobre o cotidiano que busca revelar as dimensões afetivas e subjetivas das personagens em forte conexão com os espaços que habitam e partilham. Para Castells (1999, p. 22), a identidade é entendida como a “fonte de significado e experiência de um povo”. Os trabalhos de base, as apreciações da Mística, as longas caminhadas das Marchas, o ato decisivo da ocupação de terra e os trabalhos coletivos no campo, são fundamentais para consolidar os elos fortes de uma identidade e cultura camponesa do MST. A diretora evidencia essa consciência ao destacar tais experiências e significados

¹⁸ Erly Jr. analisa filmes lançados no intervalo temporal de 1999 a 2009. Entre os cineastas destacados estão: Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, Jia Zhangke, Karim Ainouz, Lucrecia Martel, Naomi Kawase, Pedro Costa e Tsai Ming-Liang.

por meio de uma construção estética marcada pela materialidade sensível e pela intensidade afetiva (Figura 1).



Figura 1: Camponeses trabalhando na terra e preparando sua nova morada no Acampamento Leonir Orback. Fonte: Fotograma do filme *Chão* (2019).

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

O procedimento estético fundamental de *Chão* (2019) para alcançar uma dimensão mais sensorial e subjetiva não poderia ser outro senão o modo observativo¹⁹.

¹⁹ Bill Nichols (2005) compreende como modos de representação as distintas “vozes” do documentário reunidas em grupos, onde cada grupo apresenta entre si traços estilísticos comuns. Os modos são: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Por “voz”, Nichols (2005, p. 50) entende como algo mais restrito que o estilo, é aquilo que “nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele [o documentarista] nos fala ou como organiza o material que nos apresenta”. No entanto, é importante frisar que a diretora apresenta modos de apreensão do real distintos do modelo



Bill Nichols (2009, p. 150) comenta que neste modo de representação “a presença da câmera ‘na cena’ atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ocorre”. Esta atitude da diretora faz com que a narrativa fílmica seja guiada a partir dos movimentos dos acampados. Para tanto, a diretora e sua equipe assumem um papel de observadores ocultos, como se buscassem uma invisibilidade ao acompanhar os acontecimentos e sujeitos filmados, revelando, por sua vez, estratégias estilísticas que parecem hibridizar ficção e documentário:

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

Partindo para alguns dos procedimentos de filmagem, a maioria dos planos possuem enquadramentos fixos, ou com movimentos panorâmicos suaves. Muitas sequências, por um lado, apresentam um tom contemplativo, com planos de fluxos contínuos que capturam objetos e sujeitos. Por outro lado, há sequências com um ritmo-temporal mais cadenciado, utilizando planos mais curtos que contextualizam uma mesma situação a partir de vários pontos de vista, como na sequência em que vemos diferentes militantes montando suas barracas enquanto outros trabalham no campo. Entretanto, nas circunstâncias de protestos e caminhadas, em que militantes se encontram em movimento na rua, a diretora utiliza câmera na mão. Um momento marcante é o registro da ocupação das terras da Usina Santa Helena ocorrida durante a noite, em que devido a intensa agitação, a câmera na mão estava vacilante, com ajustes bruscos de foco e de *zoom in/out*, tornando sua presença “ostensiva” em comparação aos outros planos fixos e distanciados. Mas mesmo nesse caso, a diretora mantém seu caráter observacional.

As primeiras sequências do filme, mostrando um imenso canavial, tornam evidente o objetivo de trazer imagens contemplativas e sensoriais. A onipresença da

observativo norte-americano dos anos 1960. Não há uma tentativa de apreender a experiência vivida no seu transcorrer natural em longos planos com uma câmera na mão vacilante, notáveis nos primeiros documentários observativos canadenses e norte-americanos.

cana evoca não apenas a permanência da economia baseada na monocultura canavieira, mas também uma certa “beleza” fotográfica associada ao agronegócio. As terras preenchidas pelo verde monocromático da plantação e pelo céu azulado no horizonte expressam um bucolismo aparente que esconde, no entanto, a desigualdade gerada pela concentração de terra. Em seguida, essa paisagem supostamente bucólica é “perturbada” ao centralizar as barracas montadas pelos militantes do MST. Essas barracas representam tanto a desigualdade gerada por esse modelo econômico latifundiário quanto a resistência a ele, simbolizando a luta por um modelo de produção agrícola mais humanizado e saudável.

Logo as personagens mais recorrentes do filme são apresentadas: os acampados P.C. e a matriarca conhecida como Vó. Mas nem mesmo esses assumem protagonismo absoluto, pois a câmera, assumidamente *voyeur*, busca registrar o coletivo e não o individual. Dessa maneira, o personagem principal pode ser simbolizado como sendo o Acampamento Leonir Orback e o sonho da Reforma Agrária sua principal motivação. O desenvolvimento do filme apresenta cenas fortes, com tensões dramáticas elevadas. Como a sequência da ocupação e dos protestos decorrentes pela decisão judicial contrária a Reforma Agrária. As reações mais impressionantes documentadas foram o fechamento de uma ferrovia que era a principal via de transporte dos insumos da Usina e a ocupação na propriedade do então Ministro da Agricultura, Pecuária e Abastecimento do Governo Temer, Blairo Maggi (2016-2019).

Todavia, há micro eventos que eclodem quase que silenciosos, conduzindo-nos a uma experiência mais sutil e sensível, mas não menos potentes. São cenas que percorrem o cotidiano dos acampados, trazendo maior alívio dramático. Como a rotina das atividades laborais, em que os trabalhadores(as) rurais são apresentados capinando com suas enxadas em punho num certo tom lírico, semelhante ao que o pintor francês Jean-François Millet conferia às paisagens e trabalhadores rurais em seus quadros (Figura 2).



Figura 2: Trabalhadores(as) curvados na capina, centralizados em meio à vasta paisagem do campo.
 Fonte: Fotograma do filme *Chão* (2019).

Longe de ilustrar gesta heroica ou tema grandioso, o pintor se dedicou a representar a vida camponesa, pintando mulheres e homens na labuta rural. A comparação, a qual creio cabível aqui, é o tratamento ao mesmo tempo realista e poético da experiência dos excluídos do campo. Tanto Millet quanto Camila Freitas, ao seu modo e contexto, sabem como “[...] transformar a cena banal numa visão de repousante beleza” (Gombrich, 1993, p.329) e não qualquer cena fortuita, mas momentos que enfatizam o vínculo do camponês à terra, “[...] é a beleza de seu gesto, sua força, sua concentração, seu cansaço ou seus sonhos” (Roux & Gilbert, 2002, p. 71). Vale mencionar quando os trabalhadores se unem para construir uma guarita de segurança, erguida por longos troncos de árvore, que se torna símbolo de permanência e resistência (Figura 3). A diretora continua a associar a beleza de seus enquadramentos e da fotografia à força do trabalho coletivo, ressaltando a dimensão estética e política dessa união.



Figura 3: Guarita de segurança erguida pelos militantes.
Fonte: Fotograma do filme *Chão* (2019).

A fotografia de Cris Lyra, Camila Freitas e Carol Matias apresenta uma qualidade e nitidez padrão de uma produção profissional de cinema²⁰, destacando alguns momentos particulares. A cena à qual um acampado é fotografado em sua barraca alumiada pelo fogo cintilante da vela evoca uma plasticidade quente e sombreada que remete a pinturas barrocas (Figura 4). O som noturno do campo, com o canto ritmado dos grilos, o coaxar distante dos sapos, sob o suave som da brisa, ocupa um lugar essencial na percepção espectral, criando um ambiente de calma.

Vale notar que, embora o tema principal seja a luta do acampamento Leonir Orback para conquistar a Reforma Agrária, *Chão* (2019) percorre por outros temas secundários, mesmo superficialmente. Esses temas secundários são recorrentes nas imagens audiovisuais sobre o MST e sua luta. Por exemplo, a questão da religiosidade e fé dos acampados como elemento mobilizador e união. A fé faz parte da luta do MST e sua aparição no cinema ocorre desde *Encruzilhada natalino* (1981) e perpassando por quase toda produção que a sucede. Entretanto, essa fé tem como representante maior a Igreja Católica, especialmente, pelo desempenho e influência da Teologia da

²⁰ Vale comentar que se trata de uma produção com recursos técnicos e orçamentários distantes da maioria documentários de caráter militante que buscaram representar o MST e sua luta, sobretudo, os produzidos pelas próprias Brigadas do Movimento. O filme contou com o apoio do Fundo Setorial do Audiovisual, do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) e produção de Nebulosa Filmes e Trotoar.

Libertação e, mais posteriormente, da Comissão Pastoral da Terra sobre o Movimento. Em *Chão*, o culto apresentado é do segmento evangélico e não católico. Isto pode evidenciar uma mudança que vem ocorrendo em todo território nacional e, portanto, também no MST, que é a maior adesão da classe popular à religião evangélica de orientação neopentecostal. Sabe-se que grande parte do neopentecostalismo tem assumido uma posição aliada aos interesses da direita, o que inclui o próprio agronegócio. O filme não aponta para uma nenhuma contradição sobre a presença de evangélicos e tão pouco sugere um posicionamento.



Figura 4: Oração silenciosa de um acampado, momentos antes de deitar-se.
Fonte: Fotograma do filme *Chão* (2019).

Também há uma crítica à mídia tradicional em dois momentos distintos: primeiro quando uma família de acampados discute um comercial do agronegócio; outro momento, já no final do filme, quando as imagens captadas pela diretora formam um contraste direto à versão da reportagem de TV que buscou denegrir a imagem do Movimento, o colocando como um grupo de militantes violentos e perigosos. Esse tema é bastante debatido nos já mencionados *Um dia na vida do acampamento* (1986) e *Informação no acampamento: agricultores sem terra x imprensa* (1986), entre outros.

A estratégia dos militantes em buscar apoio da população local, por meio da

distribuição ou venda de alimentos saudáveis²¹ nas feiras, no intuito desmistificar a imagem pejorativa do MST, também é recorrente em diversos títulos. Em *Chão* (2019), uma passagem que ilustra o preconceito contra o MST vem do diálogo entre P.C. e sua filha transexual que foi visitá-lo no acampamento. Nesse diálogo são discutidos alguns temas sensíveis ao Movimento, como, por exemplo, o caso de uma acampada hostilizada por se revelar militante do MST. Dessa maneira, os militantes, além de toda problemática em torno da luta pela terra, ainda precisam lidar com a rejeição da sociedade. Esse processo gera dificuldade para constituírem amizades fora do Movimento.

Vale ainda mencionar uma temática relativamente recente, mas que já foi tema de filmes do MST: a questão LGBTQIA+. Na mesma cena em que estão entre P.C. e sua filha transexual é aludido a criação do Coletivo LGBT, fazendo lembrar que o Movimento não é apenas uma luta pelo direito à terra. Trata-se também de um projeto social mais profundo, como bem pontua um dos personagens do filme na primeira reunião apresentada no filme: “nós somos um movimento que luta pela terra, mas também pela transformação social e pelos nossos direitos” (*Chão*, 2019, entre 12min50s e 13min).

Desse modo, percebo que a diretora buscou representar a maioria dos temas recorrentes da filmografia do e sobre o MST, passando pela valorização da agricultura familiar em oposição ao agronegócio e uso de fertilizantes nocivos, a crítica à opinião enviesada da mídia tradicional, a ocupação, as Marchas do Movimento, a religiosidade, a questão envolvendo a comunidade LGBTQIA+ na terra, e, especialmente, o cotidiano dos acampados. O diferencial consiste na forma como a diretora representa esses temas por meio de imagens que procuram conferir dignidade, humanidade e beleza aos corpos dos militantes. Esta postura da diretora em imergir no cotidiano de uma ocupação do MST, captando expressões sensíveis, a luta, a forma como se organizam e lutam por seus direitos, entra em consonância ao que Migliorin (2011) chama de “engajamento no presente” ao refletir sobre algumas produções contemporâneas:

Conferir uma dignidade fílmica passa então por um primeiro compartilhamento. Trata-se de fazer comum uma experiência

²¹ A convocação para participar de marchas populares e a promoção de feiras representam um esforço do Movimento para romper com uma certa endogenia. Endogenia, neste contexto, refere-se a um “crescimento para dentro” ou ao isolamento do MST. Este isolamento, no entanto, resulta do preconceito que os militantes enfrentam continuamente, alimentado pela mídia hegemônica.



e uma luz. Trata-se de fazer uma máquina-cinema habitar uma potência sensível e significativa que pertence a todos onde a luz, mesmo que ínfima, permita a máquina-cinema funcionar (Migliorin, 2011, p. 16).

Em suma, é possível constatar, a partir deste aporte teórico, uma potencialidade da experiência estética/sensível no audiovisual em suscitar conhecimento, subjetividade, empatia e questionamentos sobre os olhares dominantes. Para Mendonça e Moriceau (2016, p. 88) “a experiência estética nos imerge em um banho de afetos e efeitos, sensações e sentidos que saem do habitual”. A afetação sensível da arte nos provoca “a recompor nossa posição, nossas crenças, a nossa ideia de justiça e bem comum” (Mendonça; Moriceau, 2015, p. 88)

Para questionar as crenças dominantes que insistem difamar o MST, convocando-nos a vivenciar o dia a dia de militantes em situação de ocupação, *Chão* (2019) enfatiza a importância de técnicas e abordagens que permitem uma representação mais empática e sensível das realidades sociais. O filme provoca-nos a imergir na experiência sobre a luta dos militantes do MST em conquistar a Reforma Agrária, tomando o caso particular do acampamento Leonir Orback, através de uma construção poética, sensível e afetiva da imagem. O discurso inflamado e retórico da luta, presente também no filme, dá lugar há muitas situações subjetivas, silenciosas e de pura contemplação. Essa afetação sensível pautada na subjetividade dos corpos dos militantes do MST, tantas vezes desumanizados em nossa sociedade, permitem que esses sujeitos apresentem sua autonomia e complexidade. Essa postura, a meu ver, visa fortalecer a representação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra e sua causa.

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

Na cena final, a oposição entre máquina e humano, entre o agronegócio e a agricultura familiar, é construída através de uma montagem associativa. Primeiramente,

observamos um poderoso trator pulverizador despejando agrotóxicos no canavial. Em seguida, uma sequência de planos mostra as barracas tremulando ao vento, com suas lonas tingidas de poeira. Por fim, vemos Vó regando calmamente sua pequena horta sob um belo pôr-do-sol (Figura 5).

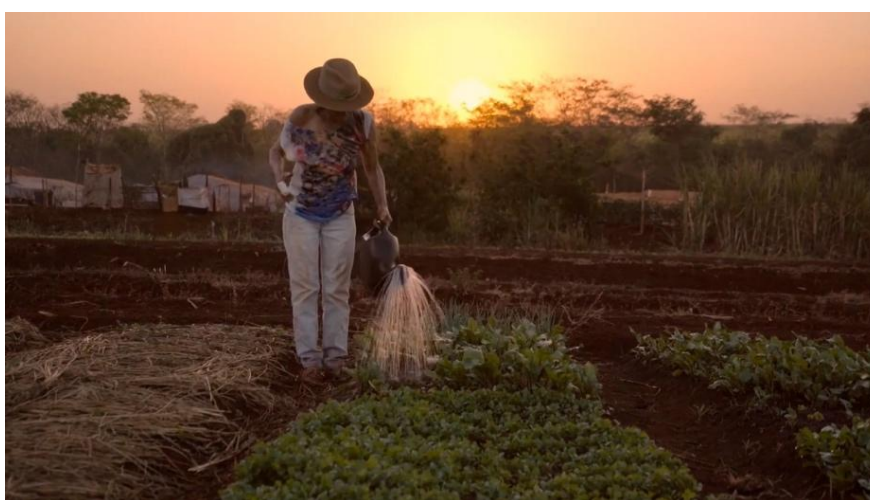


Figura 5: Vó cuidando da sua lavoura, enquanto a luz do pôr-do-sol tinga a paisagem.
Fonte: Fotograma do filme *Chão* (2019).

Esta cena carrega um certo tom de niilismo, como se pairasse uma incerteza sobre o futuro do Acampamento Leonir, sem promessa da realização da Reforma Agrária. Ao mesmo tempo, a sutileza desses gestos, registrada pela câmera paciente de Camila Freitas e combinada à atraente paisagem sonora do campo, traz uma sensação de envolvente tranquilidade, como se pudéssemos “literalmente tatear os espaços diegéticos com nossos olhos” (Cunha, 2014, p. 100-101). Tal modo de filmar e compor a cena corrobora uma abordagem baseada no afeto, numa tentativa de conferir “beleza” (Rancière, 2009), “dignidade” (Migliorin, 2011) e “empatia” (Barker, 2009) aos trabalhadores e trabalhadoras rurais do MST. *Chão* (2019) retoma o debate sobre o que é o MST, a quem este chão pertence? Aos trabalhadores ou ao latifúndio?



Conclusão

A diretora, ao adotar uma abordagem observacional por meio de enquadramentos e sequências que capturam não apenas a luta do MST, mas também as expressões sensíveis de seus atores sociais, cria um estilo distinto dentro da filmografia do e sobre o MST. Suas estratégias sensíveis conduzem o espectador a sentir empatia pelo Movimento, não por meio da argumentação (recurso dominante no gênero documentário), mas através das sensações subjetivas geradas pelas imagens e sons.

Esses procedimentos técnicos empregados para representar o MST consistem numa tentativa de humanizar os atores sociais, abdicando da autoridade da voz-over ou das entrevistas para apresentar os sujeitos na sua autonomia dos movimentos, de modo a, na verdade, fortalecê-los. “É essa sensação de tatilidade/hapticidade/proximidade, de tentar apreender de alguma forma o que há de volátil nessa imagem que talvez torne tais imagens tão presentes e intensas” (Vieira Jr. 2012, p. 28)

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

Referências

A CLASSE roceira. Direção: Berenice Mendes. Brasil, 1985. 27 min., sonoro, colorido.

ARQUITETO da violência. Realização: MST e CPT. Brasil, 2000. 18 min., sonoro, colorido.

ARUANDA. Direção: Linduarte Noronha. Brasil, 1959. 21 min., sonoro, preto e branco.

BARKER, Jennifer M. **The tactile eye: touch and the cinematic experience**. Berkeley: University of California Press, 2009.





CAMPESINA. **Lutar Sempre!** Estudos sobre audiovisual e a construção da realidade. 1º ed. São Paulo, 2009.

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. 119 min., sonoro, colorido.

CHÃO. Direção: Camila Freitas. Produção: L. Feliciano; C. Machado; F. Craesmeyer; C. Freitas. Brasil (Goiás), 2020. 112 min., digital, sonoro, colorido.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CUNHA, Emiliano Fischer. **Cinema de fluxo no Brasil:** filmes que pensam o sensível. 2014. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ENCRUZILHADA Natalino. Direção: Ayrton Centeno e Guaracy Cunha. Brasil, 1981. 22 min., sonoro, colorido.

PEREIRA, Carlos Eduardo de Souza; CHIAVON, Luara Dal; SILVA, Maria Aparecida da. **O audiovisual no MST: histórias, processos e estéticas.** *DEVIRES – Cinema e Humanidades*, v. 15, n. 2, p. 123-145, 2018. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich).

ENFF: Uma escola em construção. Realização: BAVC. Brasil, 2009. 15 min., sonoro, colorido.

ESCOLA é mais que escola. Realização: MST e Witness. Brasil, 2003.

FAZENDA Sarandi. Direção: Ayrton Centeno e Guaracy Cunha. Brasil, 1979. 22 min., sonoro, colorido.

FERNANDES, Bernardo Mançano. **A formação do MST no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 2000.

GOMBRICH, Ernst H. **A história da arte.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GUILLAMÓN-CARRASCO, Silvia. Haptic visuality and film narration. Mapping new women's cinema in Spain. **Communication & Society**, v. 33, n. 3, pp. 137-147. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/82cd/ac4dbd7e34a01b27e554fa13bde8d56ff40d.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2025.

INFORMAÇÃO no Acampamento: Agricultores sem Terra x Imprensa. Direção: Anselmo Faria e outros. Brasil, 1986. 26 min., sonoro, colorido.

LGBT Sem Terra: o amor faz a revolução. Realização: BAEC. Brasil, 2020. 12 min., sonoro, colorido.

LOS SIN TIERRA: por los caminos de América. Direção: Miguel Barros. Brasil, 2003. 73 min., sonoro, colorido.



LUTAR, construir Reforma Agrária popular!. Realização: BAEC. Brasil, 2014. 29 min., sonoro, colorido.

LUTAR sempre! 5º Congresso Nacional do MST. Realização: BAVC. Brasil, 2007. 30 min., sonoro, colorido.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A comunicação do sensível**: acolher, vivenciar, fazer sentir. São Paulo: ECA/USP, 2019.

MARKS, Laura. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham/London: Duke University Press, 2000.

MENDES, Berenice. Berenice Mendes: vitória em Fortaleza. **Nicolau**, ano 1, n. 3, Curitiba, setembro de 1987.

MENDONÇA, Carlos Magno Camargo; MORICEAU, Jean-Luc; PAES, Isabela. Guerrilhas do sensível: estetização e contra-estetização do mundo. *In*: Compós, 24, 2015, Brasília. **Anais eletrônicos** [...]. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2015/trabalhos/guerrilhas-do-sensivel-estetizacao-e-contra-estetizacao-do-mundo?lang=pt-br>. Acesso em: 07 dez. 2025.

MIGLIORIN, Cezar. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. **Devires: Cinema e Humanidades**, v. 8, n. 2, 2011. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/252>. Acesso em: 13 dez. 2023.

MST. **MST denuncia tentativa ilegal de despejo em Goiás**, 11 de novembro de 2020. Disponível: <https://mst.org.br/2020/11/11/mst-denuncia-tentativa-ilegal-de-despejo-em-goias/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

NEM UM MINUTO de silêncio. Realização: BAVC. Brasil, 2007. 23 min., sonoro, colorido.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

OCUPAR, resistir e produzir – as feiras do MST. Realização: BAEC. Brasil, 2018. 13 min., sonoro, colorido.

RABELLO, Diógenes. Feira demonstra potência dos assentamentos do MST na produção de alimentos saudáveis. **MST**, 14 de maio de 2023. Disponível em: <https://mst.org.br/2023/05/14/feira-demonstra-potencia-dos-assentamentos-do-mst-na-producao-de-alimentos-saudaveis>. Acesso em: 25 jul. 2024.

RAIZ forte. Direção: Aline Sasahara e Maria Luisa Mendonça. Brasil, 2000. 40 min., sonoro, colorido.

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



ROUX, Nathalie; GILBERT, Françoise. **Jean-François Millet – Voyages en Auvergne et Bourbonnais – 1866-1868**. Clermont-Ferrant: Skira/Seuil, 2002.

SEM TERRINHA em Movimento. Realização: BAVC. Brasil, 2009. 17 min., sonoro, colorido.

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

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. **Documentário no Brasil: arte, política e sociedade**. 2021. Tese (Livre docência). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

SÓ ISSO NÃO, Dona. Realização: BAEC. Brasil, 2017. 8 min., sonoro, colorido.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história**. 2014. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285259>.

TERRA para Rose. Direção: Tetê Moraes. Brasil, 1987. 82 min., sonoro, colorido.

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

TOLENTINO, Célia. Ruralidades e ruralismos no cinema brasileiro dos anos 2000. In: SIMONETTI, Mirian C. L. (org.). **Territórios, movimentos sociais e políticas de reforma agrária no Brasil**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. pp. 195-222. Disponível em: <https://doi.org/10.36311/2015.978-85-7983-714-2>. Acesso em: 07 dez. 2025.

VERSO de conquista: juventude e auto-organização. Realização: BAEC. Brasil, 2019.

VIEIRA JR., Ery. Paisagens sonoras e realismo sensório no cinema mundial contemporâneo. **Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura**, v.11, n.3, set-dez 2013, pp. 489-503. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/8860/6724>. Acesso em: 25 jul. 2024.

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

VIEIRA JÚNIOR, Ery. **Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo**. 2012. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

UM DIA na vida do acampamento. Direção: Anselmo Faria e outros. Brasil, 1986. 42 min., sonoro, colorido.



¹Leonardo Gonçalves da Silva

Realiza doutorado no Programa de Pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

E-mail: goncalves.silvaleonardo@gmail.com

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Este artigo é resultado parcial do projeto de doutorado intitulado *O audiovisual da luta camponesa pelos próprios camponeses: história e estilo nas imagens do MST e outros coletivos rurais*, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Multimeios, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Fontes de financiamento:

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. Processo: 2022/03558-1.

Apresentação anterior:

A primeira versão deste artigo foi apresentada como trabalho ao GT Comunicação e Experiência Estética durante o 34º Encontro Anual da Compós, realizado na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em Curitiba, no período de 10 e 13 de junho de 2025.

Recebido em: 29/09/2025. Aprovado em 03/11/2025.

