

## A CLASSE ROCEIRA (BERENICE MENDES, 1985): IMAGENS DA LUTA PELA REFORMA AGRÁRIA NO PARANÁ

Luciane Carvalho<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende traçar uma análise do documentário *A Classe Roceira* (direção de Berenice Mendes, 1985) em paralelo com a história do movimento pela Reforma Agrária no estado do Paraná. Para tanto, recorreremos à seleção de elementos diversos da narrativa proposta pela diretora que se relacionam a fim de criar um sentido político para o discurso da obra em questão – uma vez que o documentário foi realizado a partir de um contato direto com os camponeses sem-terra em seus acampamentos e atos públicos; mesclando registros de observação do cotidiano e de entrevistas com alguns líderes e, em contraponto, com um latifundiário contrário ao movimento. Recorreremos a uma bibliografia sobre Reforma Agrária a fim de compreender não apenas o contexto de realização da obra, mas também como fonte audiovisual rica para a compreensão da história da luta pela democratização do acesso à terra no Brasil. Estabelecemos também uma relação entre o referido documentário com outras produções curitibanas contemporâneas, que tratam de crítica política e social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Reforma agrária; documentário; história; cinema.

## A CLASSE ROCEIRA (BERENICE MENDES, 1985): IMAGES OF THE STRUGGLE FOR THE AGRARIAN REFORM IN PARANÁ

**ABSTRACT:** The present study analyzes the documentary film *A classe Roceira* (directed by Berenice Mendes, 1985) alongside the agrarian reform history in the Brazilian State of Paraná. For this purpose, a number of elements in the narrative suggested by the director have been selected in order to make a political sense to the work's discourse – since the documentary was made from a direct contact with landless peasants at their settlements and public acts; merging with records of daily life observation and some leaders interviews, and by contrast, also interviewing a landowner who opposes to the movement. Bibliography on agrarian reform has been consulted not only for the context of the work's production but also as a rich audiovisual resource on the history of the struggle for land democratization in Brazil. In addition to that, a relation between the documentary with other contemporary productions from the city of Curitiba, which focus on political and social critique, has been established.

**KEYWORDS:** Agrarian reform; documentary; history; cinema

514

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Integrante da linha de pesquisa Cultura e Poder, sob orientação do Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto. Pesquisa realizada com o financiamento da Capes, com o projeto “Geração Cinemateca: a produção cinematográfica curitibana a partir da Cinemateca do Museu Guido Viaro”. E-mail: lucianecvl@gmail.com

## CINEMATECA E NOVOS CINEASTAS EM CURITIBA

Este artigo pretende analisar o documentário *A Classe Roceira*, dirigido por Berenice Mendes no ano de 1985, bem como estabelecer conexões com a história dos movimentos pela Reforma Agrária no estado do Paraná. Para tanto, utilizaremos de uma bibliografia sobre cinema paranaense e sobre movimentos sociais camponeses.

Primeiramente, gostaríamos de contextualizar a Cinemateca do Museu Guido Viaro (CMGV) como ponto de partida para entender a produção fílmica curitibana, representada pelo filme de Berenice Mendes. Hoje chamada de Cinemateca de Curitiba, foi inaugurada em 23 de abril de 1975 como setor do Museu Guido Viaro, dedicado à obra deste pintor italiano radicado em Curitiba. Sua principal função é a de salvaguarda do patrimônio cinematográfico, especificamente o paranaense; isso implica em receber materiais, incorporá-los em seu acervo, preservá-los e conservá-los, não apenas para que fiquem armazenados, mas que também circulem e sejam divulgados. Fausto Douglas Correa Júnior lembra-nos, ainda, que uma cinemateca não se restringe a esse caráter de acervo, mas é também um local de referência cultural:

Uma cinemateca é um arquivo, mas não é um arquivo qualquer. Trata-se de uma mistura de arquivo, museu e escola. Uma cinemateca preserva o patrimônio para difundi-lo, por meio de exposições, cursos, publicações, etc., e não apenas no seu espaço próprio (CORREA JÚNIOR, 2007, p. 17).

A CMGV atuou, desde sua fundação, não apenas como acervo, mas também como local de exibição de filmes e de formação cinematográfica nos mais variados aspectos, desde a curadoria, propondo uma educação do olhar através do debate, até a formação profissional através de cursos de direção, fotografia, roteiro, linguagem, passando também pelo apoio ao cineclubismo. Seu primeiro diretor, Valêncio Xavier, praticou ali elementos experienciados em sua estadia na França, em 1959, onde frequentou a Cinemateca Francesa de Henri Langlois, instituição mítica no que se refere à relação entre cinematecas e cinefilia.

Segundo Silveira (2016, p. 81), no ano de 1970 a prefeitura de Curitiba passa a atuar no setor cultural por meio de museus, feiras, casas de cultura e preservação do patrimônio arquitetônico, o que, para a autora, pode significar um paradoxo dentro do projeto lernista

em relação ao contexto de ditadura, pois tais iniciativas tocam temas sensíveis, como áreas de lazer, circulação e sociabilidades em locais de livre discussão, ainda que vigiados, como no caso da Cinemateca e os relatos de censuras e de ação da repressão (SILVEIRA, 2016, p. 87). Portanto, “o Estado ditatorial não se eximiu da cultura, mas sim tomou papel ativo na consolidação de seu próprio projeto de cultura nacional, numa tentativa de costurar a nação em torno de uma unidade para que o projeto subversivo não vingasse” (CARVALHO, 2018, p. 60). Vindos de um contexto de censura e repressão política contra as expressões artísticas, entre elas o cinema, os jovens cineastas que formavam-se com o apoio da Cinemateca não deixaram de exercitar um discurso crítico político-social em seus trabalhos, os quais ganham mais peso com o processo de abertura política e redemocratização, já na década de 1980. Lançando seus olhares para os novos atores políticos, como o movimento pela reforma agrária, essas produções audiovisuais são importantes documentos de registro da história contemporânea brasileira. Temos, portanto, o contexto no qual insere-se a diretora Berenice Mendes: com as oportunidades de formação em cinema oferecidas pela Cinemateca do Museu Guido Viaro, a diretora parte para a filmagem de *A Classe Roceira*, um retrato dos conflitos sociais e políticos daquele momento entre os últimos suspiros da ditadura militar e as esperanças da redemocratização.

Francisco Alves dos Santos, ao analisar a produção cinematográfica paranaense das décadas de 1970 e 1980, identifica uma tendência de abordagens sociais nos documentários, em especial abordagens sobre a classe trabalhadora urbana e rural, a pobreza, o subemprego e a exploração. Homero de Carvalho, montador de *A Classe Roceira*, realizou documentários que seguem tais temáticas. *Catadores* (1977) trata sobre “os desvalidos sobreviventes do lixo em Curitiba” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 20), enquanto *Palavra de Ordem* (1979) apresenta as comemorações do dia do trabalho em Curitiba que, à revelia da cooptação da data pelo Estado e pela organização patronal, teve lugar na Vila Nossa Senhora da Luz, periferia operária da cidade. Em oposição à comemoração oficial, “a concentração popular na Vila Nossa Senhora da Luz assume caráter reivindicatório, não só quanto à melhoria salarial e de condições de trabalho, mas também quanto às prerrogativas da cidadania, amordaçadas pela ditadura” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 21).

As incursões cinematográficas anteriores de Berenice Mendes também seguem a tendência, com *Atenção Realidade* (1979), *Sensibilize-se* (1979) e *Como Sempre* (1980). *Atenção Realidade* “em tom experimental, procura mostrar as contradições sociais de Curitiba”, e *Sensibilize-se* traça um perfil biográfico do pintor Guido Viaro, relacionando sua vivência na Itália fascista com a ditadura de Getúlio Vargas. *Como Sempre*, aproveitando a visita do papa João Paulo II a Curitiba, “em tom crítico, busca o caminho inverso ao de como as filmagens oficiais registraram a presença papal na cidade” (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, p. 22).

As questões indígenas e agrárias foram temas de diversos documentários centrados no Paraná. *Índios do Sul do Brasil* (Moysés e Cláudio Paciornick, 1979), *Póstuma Cretã* (Ronaldo Duque, 1980), *Quarup Sete Quedas* (Frederico Fullgraff, 1983) abordam as comunidades indígenas em suas complexas relações entre tradição e interferência da cultura ocidental. *O Desapropriado* (Frederico Fullgraff, 1984), assim como *Quarup Sete Quedas*, mostram a região oeste do Paraná e as consequências da criação da hidrelétrica de Itaipú, com as desapropriações injustas de terras e destruição da paisagem original, com a desaparecimento das quedas do rio Iguaçu. Muitos dos desapropriados da região organizaram-se no movimento agrário, tema em comum com *A Classe Roceira*.

## A PRODUÇÃO DE A CLASSE ROCEIRA

Segundo o Dicionário de Cinema do Paraná (SANTOS, 2005, pp. 140-142), Berenice Mendes é curitibana, nascida em 26 de setembro de 1959. Possui formação em Direito pela UFPR, mas nunca exerceu a profissão, tendo enveredado para o cinema ainda durante a graduação, inicialmente como cineclubista em 1977. Freqüentadora da Cinemateca do Museu Guido Viaro, passou para a realização cinematográfica em julho de 1979 durante o curso de Noilton Nunes, com os curtas em 16mm *Atenção Realidade* e *Sensibilize-se*, ambos de direção coletiva. Sua primeira assinatura enquanto diretora é de 1980 com *Como Sempre*, curta-metragem em 16mm. Junto a Fernanda Morini e Lu Rufalco, foi sócia da produtora Documenta Filmes, na década de 1980, empresa por meio da qual realizavam seus filmes. Foi uma das incentivadoras da criação em 1979 e primeira presidenta do setor Paraná da Associação Brasileira de Documentaristas, ABD, órgão organizativo da classe,

que busca intermediação com o poder público. Também foi presidenta da Associação de Cineastas do Paraná, ACIPAR, fundada em 1982, que promoveu, em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e a EMBRAFILME, um importante e pioneiro concurso de projetos de curtas-metragens em Curitiba, em 1984, abrindo caminho para essa modalidade de financiamento (BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, 1996, pp. 22-24; SANTOS, 2005, p. 140-141).

Em 1985 realiza o documentário *A Classe Roceira*, pelo qual recebeu prêmios e circulou em diversos festivais, como os de Salvador, Gramado, Brasília e Salvador. Recebeu o prêmio “Certificado Especial de Reserva de mercado pelo VIII Juri do Conselho Nacional de Cinema. No festival de Fortaleza de 1987 recebeu os prêmios de melhor curta-metragem pelo juri oficial e outro pela crítica cinematográfica. Contou com nove cópias circulando nacionalmente, cinco na Alemanha, uma na Áustria, uma na Itália e outra nos EUA (MENDES, 1987, p. 18). Contou também com exibições no Cine Groff, em dezembro de 1986 (ALBINO, 1986).

Em seu texto publicado no jornal *Nicolau*, Berenice Mendes dá o depoimento sobre o processo de captação das imagens do documentário. Ao tomar conhecimento da situação dos camponeses sem-terra, organizados num movimento para pressionar o governo federal para que efetivasse o anunciado Plano de Reforma Agrária, em agosto de 1985, decidiu agir para registrar o movimento e conhecer de perto a luta pela reforma agrária.

Berenice relata que a verba era escassa e a urgência do movimento demandava um *cinema de guerrilha*, o que a fez trocar um lote de filme 35mm virgem que havia ganhado como prêmio do seu filme anterior, *Foguete Zé Carneiro* (1983) por 16mm, o que permitiu duplicar a metragem disponível para gravar, além de contar com a vantagem do uso de uma câmera menor, mais adequada para as condições de gravação. “Seria muita câmera na mão, som direto o tempo todo, flagrantes em várias horas do dia e da noite e por aí afora. Na realidade, não tinha a menor ideia do que ia encontrar” (MENDES, 1987, p. 18).

## TESTEMUNHOS E REGISTROS DA LUTA PELA REFORMA AGRÁRIA

O documentário apresenta a situação vivida nos acampamentos de agricultores sem-terra em beira de estradas na região sudoeste paranaense. É justamente pela estrada que a câmera chega, mostrando as paisagens agrícolas, enquanto a narração expõe a origem dessa população vinda em grande parte do Rio Grande do Sul, ladeando a fronteira oeste do Brasil, em busca de terras. A vastidão das terras cultivadas contrasta com a narração: vítimas da expropriação e de um sistema que favorece os latifundiários, os agricultores desejam seu pedaço de terra para ocupar, produzir e viver. Surge, então, o som da sirene: uma viatura da polícia acompanha a marcha de camponeses sob a chuva. O Estado e suas forças de vigilância estão atentos ao movimento, que desafia o *status quo* e expõe o secular problema brasileiro da má distribuição de terras. A caminhada termina com a concentração numa cidade, onde cantam o hino nacional, símbolo que reforça um sentimento de união, luta e esperança dos camponeses, ainda sob a escolta da polícia. A presença da força policial remete a um sentimento de apreensão diante de possível truculência contra uma manifestação popular pacífica. Mostra-se, então a lua, numa transição para o amanhecer no acampamento, onde a neblina mistura-se com a fumaça da lenha queimada nos fogões, ao redor dos quais a família campesina reúne-se. Os costumes e tradições estão presentes: a divisão do trabalho, a erva mate, as canções que assumem um tom de consciência da condição política do expropriado. Conforme afirma Fernandes: “as ocupações são espaços de resistência, são práticas que levam às reflexões. Essas, por sua vez, são feitas nos encontros dos trabalhadores, onde socializam seus conhecimentos” (FERNANDES, 2000, p. 79). Portanto, os acampamentos promovem, como observamos em *A Classe Roceira*, a aproximação, a convivência e a troca de experiências, permitindo a compreensão da condição política e social comum do grupo.

Novamente a estrada, que desta vez acompanha os agricultores pela estrada até uma cidade, onde realizam um ato político pela reforma agrária. A grande concentração de pessoas dá a dimensão visual dos números apresentados pela voz narradora: centenas de famílias distribuídas pelos diversos acampamentos do movimento, que aguardam pela resolução do problema agrário. Bebês, crianças, adultos e idosos são mostrados em todo o documentário, dando a medida humana do movimento dos sem-terra, o qual

não é composto apenas de homens, os líderes entrevistados, mas sim de famílias, de vidas em desenvolvimento para as quais se deseja garantir um futuro melhor. Neste bloco do documentário observamos as motivações dos militantes e seus discursos políticos, convidados à fala motivados pelos questionamentos da diretora. “Trazer de volta uma agricultura mais honesta, digna, para o cultivo com suas próprias mãos, para tirar o sustento de sua família”, afirma um dos camponeses.

Segundo Veiga (1984, p. 10), “a reforma agrária só se colocou verdadeiramente como uma experiência social premente em países, ou regiões, em que existia uma grande massa de lavradores impedidos de ter acesso à propriedade de terra”. A concentração de grandes propriedades de terras, os latifúndios, nas mãos de uma elite, impede a propriedade de terra para um grande número de famílias camponesas, que tentam sobreviver como meeiros, bóias-frias, posseiros ou assalariados na agricultura. A mecanização do trabalho do campo é um dos fatores que forçam a saída desses trabalhadores, que têm a opção de migrarem para as grandes cidades em busca de novas oportunidades, ou de permanecer no campo. Esta opção gerou uma grande massa de camponeses sem terra para trabalhar e para morar. Os que optaram pela cidade, encontraram também dificuldades pra encontrar emprego e moradia. Tais questões não foram - e ainda não são – exclusivas do Brasil: por todo o mundo ocorreu tal fenômeno. A solução encontrada pelos camponeses foi a da organização e luta em torno da pauta da reforma agrária, ou seja, pela intervenção do Estado para uma distribuição mais igualitária de terras. Sobre a situação, Berenice Mendes afirma:

Os sem-terra não querem vir para a cidade, querem seu pedaço de chão, querem seu rancho e a continuidade da vida pacífica e produtiva do homem da terra. As favelas inchadas das grandes cidades pela migração da população do campo que no processo de concentração acentuada e desigual das propriedades rurais (devido a um modelo agrícola inadequado às necessidades nacionais) tem demonstrado que o êxodo campo-cidade, além de não solucionar as carências das famílias que migram para os centros urbanos, atua também de modo degradante em seus princípios básicos de convívio social (MENDES apud ALBINO, 1986).

Aos 6 minutos e 20 segundos inicia-se o primeiro depoimento, do camponês identificado como Celestino, coordenador do acampamento de Chopinzinho, segundo os créditos do filme. Por sua fala identificamos que ali o movimento é organizado sob o nome

de MASTES – Movimento dos Agricultores Sem Terra do Sudoeste do Paraná. Segundo Fernandes (2000, p. 66), o MASTES surgiu acompanhado de outros movimentos em outros locais do Paraná, como o MASTEN (norte), MASTRECO (centro-oeste) e MASTEL (litoral), todos num mesmo impulso, entre os anos de 1982 e 1983, com o apoio da Comissão Pastoral da Terra, que organizava as famílias expulsas de suas terras na região oeste, devido a construção da Usina de Itaipu. Apesar da aglutinação das reivindicações pela reforma agrária darem-se na primeira metade da década de 1980, é importante ter em mente que as movimentações ocorriam há certo tempo, e em muitos locais por todo o país. Um exemplo é o da revolta de Porecatu, entre 1947 e 1951, e a revolta dos posseiros do sudoeste, em 1957. Posteriormente, a ocupação do latifúndio da Giacometti Marodim S.A. e o conflito dos ocupantes contra os jagunços da empresa e a Polícia Militar, em 1980.

A década de 1970 foi marcada, no Paraná, por uma política estadual de desapropriação de terras para a construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu. Muitos posseiros, arrendatários e pequenos proprietários rurais foram retirados de suas terras sob a promessa de indenização por parte do governo, a qual, além de não oferecer um preço justo, era dificultada pelos prazos e burocracias. Assim, pouquíssimas famílias sentiram-se satisfeitas, de modo que o governo ofereceu oportunidades de realocação dessas famílias para terras de colonização das regiões de fronteira no norte e centro-oeste do país. Muitas famílias desejavam manter suas vidas nas proximidades de onde já estavam, o que gerou uma massa de camponeses sem terra e sem trabalho, visto que a mecanização das grandes propriedades rurais já não permitia a absorção de tanta mão de obra. A partir de 1978, as Igrejas Luterana e Católica, por meio da Comissão Pastoral da Terra – CPT – passaram a organizar essas famílias desamparadas, levando à criação, em 1980, do Movimento Justiça e Terra, que conseguiu intervir para o aumento do preço das indenizações e a criação de dois assentamentos, em Arapoti e em Toledo.

Tais lutas da década de 1970, somadas aos movimentos de greve de operários em 1978 e 1979, no meio urbano, bem como a luta contra a ditadura militar, estão no contexto de surgimento de uma resistência e luta organizada em torno da pauta da reforma agrária, como apontam Stedile & Fernandes (2005, p. 22). No universo dessa militância, o ano de 1985 inicia-se com o I Congresso Nacional do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem

Terra, no mês de janeiro, em Curitiba. Segundo Stedile & Fernandes (2005, p. 51), contando com 1600 delegados vindos de todo o país, o congresso pautou-se por não iludir-se com a euforia causada pela redemocratização e as esperanças de que seria o momento em que finalmente a reforma agrária sairia do papel.

O pessoal da esquerda vinha dizer para a gente: “Vocês se acalmem que agora vai sair a reforma agrária”. E crescia em nós a convicção de que a reforma agrária somente iria avançar se houvesse ocupação, luta de massas. Sabíamos que, mesmo com o novo governo, civil agora, não dava para ficar esperando pela boa vontade das autoridades. O povo deveria pressionar. Essa era nossa garantia. Daí surgiu a bandeira de luta “Ocupação é a única solução” (STEDILE & FERNANDES, 2005, p. 51-52).

Stedile lembra que tão logo o Congresso acabou, surgiram diversas ocupações por todo o país; em Santa Catarina, em apenas uma semana, no mês de maio, foram ocupadas dezoito fazendas no oeste catarinense. No Paraná, o mês de janeiro 1985 foi marcado pela desapropriação, pelo governo federal, de 10000ha da Fazenda Imaribo, após famílias acamparem em frente a sede do Incra em Curitiba, pressionando por ações. Tal sequência de eventos, segundo Fernandes (2000, p. 66), contribuiu para a formação do MST no Paraná.

Fernandes (2000, p. 154) enumera os acampamentos à margem de estradas, iniciados a partir de julho, no impulso do congresso de Curitiba: Salto do Lontra, com setecentas famílias, Marmeleiro, com quinhentas e cinquenta famílias e Chopinzinho, com duzentas e cinquenta famílias. Reivindicavam a expropriação das áreas da empresa Giacometti Marodim, entre outros latifúndios. Esses são os acampamentos de *A Classe Roceira*. Em outubro, surgem acampamentos em São Miguel do Iguaçu, com oitocentas e quarenta famílias, Cascavel, com quatrocentas e sessenta famílias, e Santa Helena, com cem famílias. Em todo o estado, três mil e trezentas famílias divididas em treze acampamentos. A partir do final do ano, o movimento passa para a ocupação de áreas já desapropriadas e que aguardavam pra serem distribuídas, mas cujos processos estavam parados. Tal ação sofreu repressão policial, como despejo das famílias ocupantes.

Um dos momentos mais marcantes do documentário de Berenice Mendes é a entrevista com Kid Abdala, latifundiário da região das ocupações. Num recurso de dar voz aos dois lados da situação, a diretora expõe a contradição entre o posicionamento do

latifundiário e do sem-terra. A composição da cena, segundo Mendes, foi escolhida pelo próprio entrevistado, de modo que vemos ao fundo de cercas, um trabalhador cuidando de um dos cavalos. Em seu discurso, Abdala assume uma voz coletiva ao utilizar-se do “nós”, sendo aquelas não apenas suas opiniões próprias, mas de toda a categoria de latifundiários. Diz compreender e apoiar a ideia de reforma agrária, porém não compreende os motivos da instalação do movimento na região, com propriedades rurais produtivas e de índole pacífica. A firmeza de seu discurso assume um caráter mais agressivo quando passa a apontar as influências marxistas e comunistas sobre o movimento. Justamente nesse momento uma das porteiras, entre Abdala e seu funcionário, se fecha: o apoio não existe, separando o latifundiário do empregado. O momento é apontado na entrevista de Nanani Albino:

Nem mesmo a porteira que se fecha enquanto Abdala fala que ele como representante de sua classe não é contra a reforma agrária, criando um antagonismo evidente, nada disso foi programado, ou criado pelos realizadores do filme. Berenice acrescenta que ‘é lógico que existe o contraste, mas este contraste vem de dentro da pessoa, de sua postura’ (ALBINO, 1986).

O depoimento de Abdala situa-se, na estrutura do documentário, entre cenas do cotidiano dos acampamentos e o grande ato, onde está presente uma multidão de lavradores sem-terra vindos dos acampamentos, portando faixas e bandeiras. Entre os discursos demandando justiça pelos casos de violência contra militantes, palavras de ordem são entoadas pela multidão. Aqui, o posicionamento da câmera permite compreender a dimensão do ato, confluindo com os planos feitos à beira das estradas, de onde pode-se ver a vastidão dos acampamentos de barracas de lona. Apenas nos acampamentos mostrados, somam-se 1500 famílias, de acordo com os dados de Fernandes (2000, p. 154).

A última entrevista do documentário é com Adão e Danilo, creditados como coordenadores acampamento de Salto do Lontra. Eles fazem uma análise do ato e traçam perspectivas otimistas para o movimento, apostando que a reforma agrária “por bem ou por mal vai sair”, quando questionados pela diretora sobre o caso de não concessão de terras para assentamentos. Outro ponto que eles destacam é a força positiva da união dos agricultores sem-terra, sinalizando que os acampamentos permitem uma coesão fundamental para o movimento atingir seus objetivos, uma vez que, com as famílias dispersas, o trabalho se torna mais difícil.

Finalizando o documentário, temos imagens de um grupo de agricultores sem-terra seguindo a pé pela rodovia, empunhando suas ferramentas. Além do conhecido gesto que simboliza a luta do movimento, há um sentido de esperança, que aqueles agricultores poderiam em breve não mais marchar pelo direito de possuir um pedaço de terra, mas sim marchar para o trabalho na roça, onde enxada e foice sejam de fato usadas como ferramentas de trabalho. Segue-se a essas imagens a da bandeira nacional hasteada e tremulando ao vento, tendo na banda sonora a voz da narradora listando nomes de acampamentos e o número de famílias, até que, num breve *fade out* no som, iniciam-se os créditos, sob uma animada música sertaneja.

O elemento musical é marcante em diversos momentos de *A Classe Roceira*, surgindo tanto de forma sincronizada com a imagem dos músicos quanto como trilha sonora. Todas as músicas presentes no filme tratam da esperança de possuir uma terra para o trabalho, da luta pela reforma agrária e da união dos camponeses, bem como da opressão do sistema latifundiário contra os lavradores. Ao estudar a função da música no MST, Janaina dos Santos Moscal afirma:

A música no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é expressão que desde os primeiros passos da organização carrega consigo as emoções da luta.[...] Nesta caminhada, violões, violas, acordeons, pandeiros e diferentes vozes somam-se em cantos que encorajam seus militantes na hora de enfrentamentos e também os alentam e alegam em momentos de desesperança ou confraternização. Neste universo, arte e política não se dissociam, seja pela força do discurso, seja pela intenção das ações (MOSCAL, 2010, p. 1).

Apresença constante de crianças, tanto nos acampamentos quanto na manifestação, reforça um aspecto de fragilidade da população rural desassistida pelo poder público. No rosto infantil a fome e a miséria escancaram a crueldade da opressão de classe. O canto solitário do garoto exemplifica essas questões, ao cantar “*estou cansado de tanto esperar a reforma agrária*”, pois lembra que há poucas garantias de um futuro melhor para essas crianças quando se tornarem adultos, o que é reforçado pelos depoimentos de Adão e Danilo. Essa noção de um modo de vida e de trabalho herdado pelas crianças é representado nas imagens das crianças brincando de arar a terra, arrastando um galho de árvore,, por volta dos 7 minutos e 19 segundos do documentário. Essa breve sequência conduz a uma reflexão sobre como a vida no campo coloca-se para as crianças como seu

futuro, pois a brincadeira é uma preparação para o trabalho, e a diversão indica qual é o seu universo, passado de geração em geração. A luta pela reforma agrária apresenta um aspecto de continuidade temporal, tanto para o passado, com o histórico de desigualdade na distribuição de terras que se perpetua desde os tempos coloniais, quanto para o futuro, sendo que o tempo presente, o tempo de luta, é o que define se a desigualdade continuará ou se terão uma vida mais digna e justa. Na montagem do filme, a opção por seguir a voz solitária do garoto pelo canto coletivo do acampamento coloca uma unidade pelos objetivos do movimento, de lutar pela reforma agrária.

Por fim, entendemos o documentário de Berenice Mendes como um testemunho histórico do movimento pela reforma agrária no ano de 1985 no sudoeste paranaense. Suas imagens colocam para o espectador o cotidiano e as experiências, de modo que entra-se em contato com uma narrativa que valoriza a fala desses agentes sociais, proporcionada pela diretora. Em termos de linguagem cinematográfica, a opção por utilizar a câmera na mão, que circula constantemente pelo acampamento contribui para uma imersão naquele universo. A mistura entre entrevistas e observação coloca-nos diante de uma rara oportunidade de compreender a complexidade da situação vivida pelos trabalhadores sem-terra, em seu cotidiano nos acampamentos, imersos na pobreza condicionada pelo sistema político vigente. Tal pobreza, no entanto, não limita a vontade de mudança: pelo contrário, vemos a vontade de lutar pela terra e por uma sociedade mais justa.

Dado o contexto de abertura política e redemocratização recentes em 1985, *A Classe Roceira* é um fragmento do passado, pelo qual vê-se um ímpeto de mudança. O filme, ao tratar de um tema politicamente sensível, em uma nação recém-saída de uma ditadura militar conservadora, estabelece-se como uma narrativa progressista, favorável ao movimento social apresentado, pois dá voz aos novos atores sociais daquele momento histórico.

## TRANSCRIÇÃO DOS CRÉDITOS

Optamos por inserir neste artigo a transcrição dos créditos de *A Classe Roceira* por considerarmos importante o registro de pessoas, associações, órgãos públicos e empresas envolvidos na obra, além de facilitar o acesso às informações, que eventualmente possam ser úteis para outros eventuais pesquisadores.

## FICHA TÉCNICA

Direção: Berenice Mendes

Fotografia e câmera: Flavio Ferreira

Direção de produção: Lu Rufalco

Montagem: Homero de Carvalho

Som direto: José Roberto Braga Portela

Texto: Jaques Brand

Narração: Bete Mendes

Assistente de produção e continuidade: Fernanda Morini

Produção em Curitiba: Gisele Paredes

Assistente de câmera: Luiz Henrique Bleyer de Almeida

Assistente de fotografia: Peter Lorenzo

Letreiros: Guinski

Finalização: W.S/Truka

## DEPOIMENTOS, POR ORDEM DE ENTRADA

Celestino - coordenador do acampamento de Chopinzinho

Marlene - lavando roupas

Luis "Brizola" - coordenador de alimentos acampamento Salto do Lontra

Alzira - costurando

Dr. Kit Abdala - Sociedade Rural do Sudoeste do Paraná

Adão e Danilo - coordenadores acampamento Salto do Lontra

## MÚSICAS

### **Instrumental:**

- Violão 1 - Alzimiro Barbosa
- Violão 2 - Hermogenes Moraes
- Violão 3 - Hilario Alves
- Cavaquinho - João Herh de Moura
- Sanfona - Geraldo Rosa

### **Vozes - Olimpio Santana, Delmar Pandolfo, Nelson Reisner**

- Alô presidente - de Adão e Marizete cantada pelos mesmos e executada no violão por Adão e Antenor
- A grande esperança - hino do movimento dos agricultores sem terra
- No colo da fome - autoria incerta
- Nossa vista clareou - adaptação de música popular nordestina

## APOIO À PRODUÇÃO

- Embrafilme S/A
- Comissão Pastoral da Terra - CPT
- Secretaria da Agricultura do Paraná - SEAG
- Instituto de Terras, Cartografia e Florestas do Paraná
- Sir - Laboratório de Som e Imagem Ltda.

## AGRADECIMENTOS

- Associação de crédito e assistência rural do Paraná - ACARPA
- Fundação Cultural de Curitiba
- Fundação Pedroso Horta
- Associação de estudos, orientação e assistência rural - Assessorar
- Sindicato dos trabalhadores rurais de Francisco Beltrão
- Cinemateca - M.G.V.
- A.B.D/PR

- Tatu Filmes
- Rádio da Lua
- Jorge Miguel Samec
- Arnaldo Camargo Neto
- Pastor Nelson Fücks
- Heitor Rubens Raymundo
- João Bonifácio Cabral
- Glaus Gerner
- Geraldo Luiz de Souza
- Fernando Klug

#### AGRADECIMENTO ESPECIAL ÀS COMUNIDADES DOS ACAMPAMENTOS DE:

- Marmeleiro - km 15
- Pio X - Salto do Lontra
- Chopinzinho
- Gaúcha - Renascença

528

#### REFERÊNCIAS

**A CLASSE ROCEIRA.** Direção de Berenice Mendes. Brasil, 1985. 1 filme (27 min.): son.; color.; suporte 16mm.

ALBINO, Nanani. A Classe Roceira. **Correio de Notícias**. 15 jan. 1986. Acervo Cinemateca de Curitiba.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. **Cinema no Paraná: nova geração**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 112, jun. 1996.

CARVALHO, Luciane. **A programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)**. Dissertação. Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973)**. Dissertação. Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

MENDES, Berenice. **Berenice Mendes: Vitória em Fortaleza**. In: Nicolau, ano 1, nº 3, Curitiba, setembro de 1987.

MOSCAL, Janaina dos Santos. **De sensibilidades revolucionárias à revolução das sensibilidades:** trajetórias da música no MST. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social / Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2010.

SANTOS, Francisco Alves dos. **Dicionário de Cinema do Paraná.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba letrada (1971-1983).** Tese. Departamento de Pós-graduação em História / Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2016.

STEDILE, João Pedro; FERNANDES, Bernardo Mançano. **Brava gente. A trajetória do MST e a luta pela terra no Brasil.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo: 2005.

VEIGA, José Eli. **O que é reforma agrária.** São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1984.

Recebido em: 21/06/2020

Aceito em: 31/07/2020