

## A TRABALHADORA RURAL EM *MULHERES DA TERRA* (1985), DE MARLENE FRANÇA<sup>1</sup>

Hanna Esperança<sup>2</sup>

**Resumo:** Considerando o contexto político e as representações cinematográficas da mulher trabalhadora na década de 1980 no Brasil, este artigo tem como objetivo analisar a figura da boia-fria no documentário *Mulheres da Terra* (1985), dirigido por Marlene França. Realizado em um período em que a discussão sobre a Reforma Agrária retomava fôlego e os movimentos de trabalhadoras rurais se reorganizavam. O filme homenageia e incentiva a articulação política das boias-frias na luta pela posse de terra, ao mesmo tempo em que denuncia tanto as condições precárias do trabalho na cana-de-açúcar, como também aquelas que são apresentadas como específicas da mulher trabalhadora. O resultado é um retrato sensível e complexo das boias-frias enquanto coletivo revolucionário, entrelaçando classe, gênero e resistência política.

**Palavras-chave:** Cinema de mulheres; Cinema brasileiro; Documentário; Trabalhadora rural; Boia-fria.

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão revisada e expandida de parte da dissertação de mestrado *Diretoras Brasileiras e a Representação da Mulher em Documentários dos Anos 1980*, defendida em 2020 no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), orientada pela Profa. Dra. Luciana Corrêa de Araújo.

<sup>2</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde desenvolve a pesquisa *O cinema de Olga Futemma: trajetória de uma experiência entre culturas*, financiada pela bolsa FAPESP n. 2021/11712-8 e orientada pela Profa. Dra. Esther Hamburger. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7636-9662> Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7603418128688152> E-mail: [hanna.esperanca06@gmail.com](mailto:hanna.esperanca06@gmail.com)

## THE WOMAN RURAL WORKER IN MARLENE FRANÇA'S *MULHERES DA TERRA* (1985)

**Abstract:** Considering the political context and the cinematographic representations of working women in the 1980s in Brazil, this article aims to analyze the figure of the rural worker in the documentary *Mulheres da Terra* (*Women of the Land*, 1985), directed by Marlene França. The film was made at a time when the agrarian reform debate was regaining momentum and rural women's movements were being reorganizing. It encourages and pays homage to the political articulation of the "boias-frias" in the struggle for land ownership, while at the same time denounces both the precarious working conditions in the sugarcane field and the circumstances that are presented as specific to those working women. The result is a sensitive and complex portrait of the "boias-frias" as a revolutionary collective, intertwining class, gender and political resistance.

**Keywords:** Women's Cinema; Brazilian Cinema; Documentary; Woman rural worker; Boia-fria.

## Introdução

Para a socióloga Paola Giuliani (2004, p. 653), a década de 1980 é marcada por um período de “profundas crises de reestruturação” no que concerne o universo do trabalho, introduzindo novas temáticas de debate nas entidades sindicais, como a política salarial, a revisão da legislação do trabalho e a Reforma Agrária. Em meio aos conflitos que enfrentam os trabalhadores, a esfera política emerge como uma nova identidade que compõe a vida da mulher trabalhadora. A participação feminina nos sindicatos e na composição de diretórios torna-se crescente, culminando na revelação de uma série de problemas que afligem o seu cotidiano, até então relegados ao segundo plano. O assédio sexual e as condições insalubres no ambiente de trabalho, as horas estendidas da dupla jornada, a desigualdade salarial e a desvalorização do trabalho feminino no meio sindical são algumas das diversas denúncias que as mulheres passam a trazer à luz e discutir ativamente. O discurso da coordenadora da Comissão da Mulher da CUT em 1989, transcrito no texto de Giuliani<sup>3</sup>, é sintomático nesse sentido, em que ela estabelece relações profundas entre o feminismo e o movimento das trabalhadoras:

Embora as mulheres tenham tido presença significativa no mercado de trabalho desde o início do processo de industrialização, e atuação destacada na luta operária, os sindicatos não as incorporaram à prática política, nem dividiram com elas o poder das entidades representativas dos trabalhadores. A imagem de mãe e esposa se superpõe à de companheira. [...] O feminismo denunciou a desigualdade, revelou-se contra as relações de gênero baseadas na dominação versus submissão e mostrou que ela não é natural, mas construída cultural e historicamente, revelou o duro cotidiano vivido por milhares de mulheres e tocou fundo em temas que incomodaram os valores estabelecidos: a violência sexual, a violência doméstica, o direito à opção a ter ou não ter filhos, o direito ao prazer. Mais ágil que o sindicalismo, o feminismo desnudou a realidade das mulheres trabalhadoras. Deu-lhe visibilidade e apontou a aliança entre exploração de classe e opressão de sexo: salários menores, dupla jornada, falta de profissionalização, falta de creche. (*Apud* Giuliani, 2004, p. 650-651)

---

<sup>3</sup> O nome da coordenadora não é mencionado pela autora.

É justamente no encontro entre feminismo e trabalho, entre classe e gênero, que uma série de documentários realizados na década de 1980 se desenvolvem. Próximos ao momento de transformação que Giuliani descreve, esses filmes são reflexões diretas do processo cada vez mais intenso da organização das mulheres trabalhadoras ao redor da política, do ato reivindicatório e da luta. Como se dá a relação entre a mulher e o trabalho? Quais são as particularidades dessa relação? De que forma coexistem como mães, esposas e trabalhadoras? Na tentativa de entender essas questões, filmes como *Sulanca: A Revolução Econômica das Mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (Kátia Mesel, 1986), *Creches* (Coletivo Lilith Vídeo, 1986), *Marias da Castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987) e *Mulheres da Terra* (Marlene França, 1985) lidam cada qual com um tipo específico de trabalho, mas se inserem no mesmo contexto de valorização e discussão da mulher trabalhadora.

Levando em conta esse cenário, o presente artigo tem a proposta de analisar *Mulheres da Terra*, que além de compor o quadro de filmes que tratam das problemáticas do trabalho, também integra a extensa filmografia brasileira sobre o ambiente rural, a desvinculação do trabalhador com a terra e a luta pelo seu direito de posse. O documentário foca em um grupo de cortadoras de cana-de-açúcar (ou boias-frias) da região de Araraquara, interior de São Paulo. Através do modo entrevista, Marlene França (1943-2011) realiza perguntas tanto enquanto as boias-frias exercem seu trabalho quanto no ambiente doméstico. O resultado são retratos de vidas permeadas pela violência, que age sobre seus corpos através das estruturas patriarcais e também de classe. Dentro de casa sofrem violência doméstica, passam por partos sem assistência médica e se exaurem com o cuidado solitário do lar e dos filhos; no trabalho, são maltratadas pelos feitores, recebem tão pouco que enfrentam situação de fome e possuem uma jornada extensa e arriscada. Assim, *Mulheres da Terra* constrói, primeiramente, uma concepção negativa do trabalho rural assalariado para que seja possível defender, depois, o trabalho rural de subsistência, de plantação e consumo próprio e, portanto, introduzir a necessidade de lutar pela posse da terra. O filme se aproxima, nesse sentido, da esfera política do trabalho, defendendo e incentivando a organização política das trabalhadoras.

*Mulheres da Terra*<sup>4</sup> é o segundo de quatro documentários dirigidos por Marlene França. Apesar da curta carreira na direção, França ganhou destaque na história do cinema brasileiro por seu extenso trabalho como atriz, estrelando em quase trinta filmes que incluem desde *nordesterns* a comédias eróticas e atuando em filmes de Luiz Sérgio Person, Carlos Coimbra, Ozualdo Candeias e Roberto Santos. Sua estreia, entretanto, foi com Alex Viany, aos treze anos de idade, no episódio “Ana”, de *Rosa dos Ventos* (1957)<sup>5</sup>, filme de quatro partes em coprodução com a Alemanha Oriental. Além de diretora, que se restringiu ao filme curto documentário, França também desempenhou atrás das câmeras a função de assistente de direção no episódio “O rapto do Juca” (Ary Fernandes, 1961), da série *O Vigilante Rodoviário*, e de continuísta em filmes como *Na Garganta do Diabo* (Walter Hugo Khouri, 1959) e *Chofer de Praça* (Milton Amaral, 1958) (Caetano, 2010).

Seu primeiro documentário foi *Frei Tito* (1983), curta-metragem que reconta a trajetória de Tito de Alencar, frei dominicano que se suicidou no exílio após ser torturado pelos militares no Brasil no contexto da ditadura (1964-1985). Depois, veio o *Mulheres da Terra*. No fim da década de 1980, França dirigiu ainda *Meninos de Rua* (1988), filme voltado para a luta pela sobrevivência da criança abandonada e, em 1990, já fazendo uso do vídeo, retornou à temática da trabalhadora rural em *O Vale das Mulheres*.

A repetição dessa temática refletia diretamente a trajetória de vida da própria diretora que, sendo filha de lavradores nordestinos, teve sua infância permeada pela experiência da migração, do trabalho rural e da pobreza. De acordo com ela, em entrevista concedida ao site Mulheres do Cinema Brasileiro, ser documentarista e, principalmente, documentarista de temas sociais, acabou sendo um processo natural, consequência das suas origens de oprimida, de povo:

<sup>4</sup> A análise de *Mulheres da Terra* que compõe este artigo foi feita a partir de visualização da cópia digitalizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

<sup>5</sup> O filme *Rosa dos Ventos* (1957) retrata o trabalho feminino em cinco países diferentes (Brasil, França, Itália, União Soviética e China). O episódio “Ana”, dirigido por Alex Viany e no qual Marlene França atua pela primeira vez ainda criança, se passa no Brasil, e conta a história de um grupo de retirantes a serviço do trabalho escravo. Ana (Vanja Orico), personagem que dá título ao episódio, é líder de um grupo de camponeses. Assim, o filme lida com questões da mulher trabalhadora rural que também permearão a vida e obra de França.

Pela minha própria trajetória de vida eu só poderia vir a ser mesmo uma documentarista. Eu sempre tive interesse pelos oprimidos, pelas mulheres do campo, pelos menores abandonados, pelos boias-frias, pelas mulheres assexuadas. Eu vim do povo, sou uma mulher do povo, filha de uma grande família nordestina fugindo da seca. (França, 2005, n.p.)

Mesmo que França considerasse sua vivência como fundamental para suas escolhas como documentarista, não podemos ignorar o contexto temporal em que, de atriz, ela veio a trabalhar também como diretora. A produção de seus filmes concentrada quase que inteiramente na década de 1980, incluindo sua estreia, ecoava o grande número de mulheres na direção nesse período (Esperança, 2020). Assim como França, muitas dessas mulheres eram importantes atrizes do cinema brasileiro, que, próximas aos debates feministas e já inseridas no meio cinematográfico, se tornaram diretoras. Para citar alguns exemplos: Norma Bengell, estrela de *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) e *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962), estreou na direção com o documentário de curta-metragem *Maria da Penha* (1980) e, alguns anos depois, realizou a cinebiografia *Eternamente Pagu* (1988); Ítala Nandi, atriz de filmes como *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) e *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970), dirigiu o documentário de longa-metragem *In Vino Veritas* (1982); Ana Maria Magalhães, importante presença entre os filmes de diretores do Cinema Novo, como em *Como Era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) e *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980), realizou um resgate histórico das atrizes brasileiras no também documentário *Mulheres de Cinema* (1979).

Mais importante, porém, foi o diálogo que a temática de *Mulheres da Terra* fez com o seu período. A trabalhadora rural, personagem tão presente na trajetória de França através da figura da própria mãe e das mulheres com quem cresceu, organizava-se e ocupava destaque na luta pela posse de terra, quando a discussão da reforma agrária já retomava certo fôlego, visando à nova Constituição que seria promulgada em 1988. Entre 1981 e 1984, por exemplo, dois movimentos importantes nasciam, o Movimento de Mulheres Agricultoras (MMA), no estado de Santa Catarina e, depois, o Movimento de Mulheres Trabalhadoras Rurais (MMTR), no estado de Pernambuco. Já no final da década, em 1989, ocorria o I Congresso Nacional de Mulheres Rurais, com a presença

de 350 delegadas de todo o país (Avelar; Blay, 2019). A forte presença política de trabalhadoras rurais, assim como as discussões que promoviam, estão explícitas em *Mulheres da Terra*, mas também se multiplicaram em outros documentários do mesmo período, como os curtas *Acredito Que o Mundo Será Melhor* (Jussara Queiroz, 1983), *Um Dia na Vida do Acampamento* (Yolanda Costa, 1986), *Mulheres no Canavial* (Coletivo Lilith Vídeo, 1986), *Dupla Jornada* (Ângela Freitas, 1989), ou então o longa-metragem *Terra Para Rose* (Tetê Moraes, 1987).

É nesse sentido extremamente político e contemporâneo de seu tempo, de valorização da trabalhadora rural e também do incentivo à organização sindical e à luta pela posse de terra, que o documentário *Mulheres da Terra* se organiza. Não coincidentemente, o filme foi escolhido para ser exibido no Encontro Nacional de Mulheres Camponesas de 1986, em Brasília (Millarch, 1986), encontrando um público que se identificava diretamente com as questões apresentadas.

Além de diretora de *Mulheres da Terra*, França foi responsável pela pesquisa e roteiro, este último ao lado de Amlicar Claro e Maria Inês Villares, também montadora do filme. Na fotografia, Aloysio Raulino assinou a direção e operação de câmera, enquanto Beth Ganymedes, Amaury França e Maria Neves, a produção.

### **A trabalhadora rural em *Mulheres da Terra***

O filme se inicia com uma sequência de planos que acompanham algumas mulheres saindo de suas casas. O dia ainda está amanhecendo enquanto elas preenchem as ruas desertas. Vestidas de saias sobre calças e blusas de mangas compridas, podemos notar que essas mulheres carregam nas mãos a marmita do dia, embrulhada em panos. São boias-frias em direção ao serviço, não só pelo elemento da marmita, simbólico dessas trabalhadoras, mas também porque as vemos, em seguida, amontoadas na carroceria de um caminhão. A sequência se encerra com a panorâmica de uma plantação de cana de açúcar, introduzindo o ambiente de trabalho das boias-frias. Sobre essas



imagens ouvimos uma música tocada por viola caipira e os créditos também são apresentados. Ainda durante a música, dois letreiros surgem. O primeiro, uma estrofe do poema *A razão do poema* (1975), de Pedro Tierra, que a diretora dedica a Alex Viany, amigo e incentivador dos seus filmes: “Ensinou-me o fogo / e a palavra / Lavrou-me nos pés o roteiro / dos caminhos que percorrerei” (Tierra, 2017, p. 168). O segundo, já logo antes dos primeiros planos do filme, a tradução de um trecho da música *A desalambrar*, de Daniel Viglietti (1973): “Abaixo os cercados! Tirem as cercas / Que a terra é nossa, é tua e dos outros / de Pedro e Maria e João e José”.<sup>6</sup> Aqui, França já apresenta o universo rural do documentário com elementos típicos, ou seja, o ato de lavrar, a terra, a ideia de coletividade, a música caipira, e também já explicita o sentido político a que o filme se propõe. Nesse caso, não só no sentido direto da palavra em “abaixo os cercados!” e “a terra é nossa”, mas na escolha dos autores dos trechos que utiliza. Tierra, poeta preso e torturado na ditadura militar, foi ativo na organização do Partido dos Trabalhadores (PT) e do Sindicato dos Trabalhadores Rurais na década de 1980. Viglietti, cantor e compositor uruguaio, também foi preso na ditadura de seu país. Ambos os autores realizaram trabalhos profundamente relacionados às lutas populares da América Latina, principalmente voltados ao trabalhador rural.

Após os letreiros, retornamos à plantação da cana de açúcar, onde vemos os primeiros depoimentos do filme, que envolvem três curtas entrevistas com mulheres boias-frias enquanto trabalham no corte da cana. São planos que ocorrem debaixo da luz dura do sol. As entrevistadas apertam os olhos para encarar a diretora e sentimos o calor, o suor, o desconforto. No quadro, estão vestidas com a mesma indumentária do início, saias com calças por baixo e blusas de mangas compridas, com a diferença que agora também usam luvas e chapéus. A câmera na mão tenta ficar na altura dos rostos das boias-frias, em primeiro plano, mas diversas vezes tem que ser reajustada, já que em nenhum momento, nem mesmo quando falam, as mulheres interrompem o trabalho. O enquadramento corta o verde do topo da cana-de-açúcar, restando apenas uma paisagem marrom e sem vida. Em uma das entrevistas, a câmera desce pelos

---

<sup>6</sup> Do original: “*A desalambrar, a desalambrar / Que la tierra es nuestra, es tuya y de aquel / De Pedro y María, de Juan y José.*”



trajes da trabalhadora até se deter no facão, destacando o instrumento de trabalho.

A vestimenta da boia-fria, evidenciada no plano, é um elemento visual importante que referencia a sua condição de trabalhadora através de uma marca que é tanto social, quanto de gênero. Como aponta a socióloga Maria Aparecida Moraes Silva (2004, n.p.): “A indumentária para o trabalho reflete não só a necessidade de se protegerem do sol, mosquitos e cobras e das próprias plantas. O corpo escondido pelas vestes reflete, sobretudo, a necessidade de ocultar a condição da mulher, objeto de desejo dos homens”.

Para a primeira entrevistada, França pergunta a idade, há quanto tempo está naquele serviço e se gosta do trabalho. De forma curta, ela responde que tem dezessete, está há quatro anos e “não acha ruim não”. No próximo plano, a diretora tenta entrevistar outra cortadora, que cobre a boca e nariz com um pano. Ela se chama Eliana e também tem dezessete anos. França pergunta se ela pode tirar o pano do rosto, ao que ela responde que não por causa do pó da cana, que não conseguiria respirar porque “dá uma queimação na garganta”. Por último, França tenta perguntar o nome de outra cortadora, mas o diálogo se dá com dificuldade e só vemos uma troca de “ahns?” até que descobrimos que seu nome é Tereza. Por que essa sequência, de mais ou menos um minuto, de pouquíssimas informações e de comunicação ruidosa, abre o filme? Justamente pela curta duração das entrevistas, as informações que recebemos como espectadores parecem se sobressair. A pouca idade das cortadoras aliada ao tempo de serviço explicita o quão novas essas mulheres começam a trabalhar, contraponto importante quando, mais tarde, em outras entrevistas, veremos boias-frias de idade já avançada. Esse contraponto realçará a fragilidade contida nesses extremos, mas também nos dará a ideia de certa imobilidade da situação precária em que se encontram.

Além da questão da idade, o filme estabelece, pelo menos nos seus primeiros minutos, o trabalho no corte de cana como perigoso à saúde das boias-frias, que ficam expostas a uma grande quantidade de pó, enquanto no som, a dificuldade do diálogo entre diretora e trabalhadoras vem tanto da presença constante do barulho do corte de cana, que permeará todo o filme, quanto da voz ofegante e entrecortada das entrevistadas. Nesse caso, reforça o aspecto

negativo do trabalho através da demanda de um grande esforço físico, mas também o coloca como modalidade incompatível ao diálogo.

Jean-Claude Bernardet (2003), em *Cineastas e Imagens do Povo*, traz a ideia do trabalho como descaracterização do indivíduo no curta-metragem *Jardim Nova Bahia* (1971), de Aloysio Raulino, que, como vimos, também assina a direção de fotografia e operação de câmera em *Mulheres da Terra*. Antes de iniciarmos essa análise, é preciso frisar que, apesar de ser possível estabelecer relações com o texto de Bernardet, os dois filmes têm propostas bastante distintas entre si, principalmente no que concerne a postura adotada quanto à representação do trabalhador. Se *Mulheres da Terra* objetiva dar voz ao outro, *Jardim Nova Bahia* já problematiza essa possibilidade. Dito isso, propomos algumas aproximações: enquanto no filme de Raulino os planos envolvendo o trabalho de Deutrudes, personagem de seu documentário, são escassos e silenciosos, ou seja, “cortam a palavra”, como descreve Bernardet, em *Mulheres da Terra* são até que numerosos, sempre presentes entre as entrevistas domiciliares. Além disso, França ainda tenta estabelecer um diálogo enquanto a trabalhadora está no trabalho, perguntando a elas nome, idade, quantos filhos têm, etc. Ou seja, existe uma tentativa de caracterização das suas individualidades, mas o diálogo não avança, mantém-se na superficialidade, porque o ambiente do canavial não permite que esse diálogo seja estabelecido. O barulho ríspido do facão, a labuta extenuante, o pano que vai à boca para proteger do pó, tudo o que envolve o trabalho no corte de cana corta a palavra e impede a individualização das trabalhadoras. Pelo menos, é essa a relação reforçada pelo documentário, principalmente através da montagem, que aglutina em cortes rápidos sequências ou planos de entrevistas curtas. Em vez de qualquer individualidade possível, emerge o coletivo descaracterizado e alienante.

Não por acaso, é no ambiente do lar, do privado, que a boia-fria como indivíduo, descolada da categoria de trabalhadora rural surgirá, dotada de outras vivências além daquela do canavial. Como analisa Bernardet, a propósito de *Jardim Nova Bahia*:

O trabalho proletário descaracteriza o indivíduo, o reduz a uma carteira de previdência social. [...] Só não corre *off* o depoimento quando a imagem é de trabalho, como se realmente fosse o trabalho que cortasse a palavra. É antes no não-trabalho que as pessoas se encontram. Raulino interessa-se pelo trabalhador enquanto não-trabalhador. (Bernardet, 2003, p. 129-130)

Porém, em *Jardim Nova Bahia*, o personagem quando existe fora do trabalho, existe no seu tempo de lazer, de amizade, de relacionamentos amorosos que são materializados na diegese do filme. Assim, Raulino filma um baile e Deutrudes, a quem o diretor empresta a câmera para filmar o que quiser, filma a praia, os amigos. Já em *Mulheres da Terra*, quando a trabalhadora existe fora do seu ambiente de trabalho, ela não se desloca do lar e muito menos emerge, ao menos de forma imagética, qualquer outra relação que não seja limitada à equipe do filme, aos filhos e às colegas de trabalho enquanto no trabalho. Isso quer dizer que, quando fora da cana de açúcar, as boias-frias do documentário são confinadas novamente a outro tipo de trabalho, um que não é reconhecido, que é o de esposa, mãe e dona de casa. Não há lazer ou prazer. Essas mulheres relatam violência doméstica, fome, miséria, inúmeros partos sem assistência médica, abandono marital, enfim, questões que o filme escolhe para definir o universo particular da mulher rural naquele contexto. As relações, quando situadas na fala das entrevistas, se restringem ou ao escopo familiar ou ao trabalho: o marido, o ex-marido, os filhos e as filhas, o patrão. É nesse sentido que a diretora discute dentro do documentário a questão da dupla jornada, através da impossibilidade de existir, nas condições da boia-fria que nos são apresentadas, a não-trabalhadora.

Por isso, os planos de entrevistas no canavial não são exatamente descritivos do trabalho que as cortadoras desempenham, mas complementos aos planos de entrevistas dentro das casas. A alternância quase regrada entre ambos faz emergir, de forma imagética, a presença constante da duplicidade dessas mulheres, a trabalhadora rural e a doméstica. Quando no canavial França pergunta às mulheres sobre a quantidade de filhos que têm, a resposta é sempre numerosa, ficando implícita a dificuldade do sustento e a grande carga de trabalho doméstico. Nas casas, quando não estão tocando em assuntos familiares, falam do trabalho. Além disso, se o trabalho doméstico não está

presente de forma direta, como por exemplo, uma das mulheres que passa roupa enquanto dá entrevista, está presente no som, através do choro ou vozes de crianças que escapam ao fundo.

Dialogando mais uma vez com Bernardet, existe uma tendência entre os documentários que ele analisa em seu livro, com exceção de *Passe Livre* (Oswaldo Caldeira, 1974) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1965), em tornar a imagem do trabalho apenas um elemento descritivo do trabalhador, uma ambientação generalizada a qual se evita dar muita atenção. De acordo com o autor, essa característica é coerente com o discurso que os diretores dos filmes propõem:

Essa tendência a apresentar o trabalho de forma descritiva, a pouca atenção que se lhe dedica e a total eliminação do trabalho como subjetividade do trabalhador são perfeitamente compreensíveis e coerentes. Se, por um lado, é fundamental que o trabalhador trabalhe, já que, na concepção marxista, é essa relação com a produção que o caracteriza como classe, por outro é explicável que o trabalho não mereça mais detida atenção, já que esse trabalho é alienado, que o trabalhador é espoliado de seu trabalho e de sua produção. [...] Não sabemos realmente que vínculos os trabalhadores mantêm com seu trabalho, já que os filmes se detêm pouco nessa questão e orientam as entrevistas antes para as condições de trabalho que para o trabalho em si. (Bernardet, 2003, p. 134)

Mesmo que os planos do trabalho em *Mulheres da Terra*, como já discutido anteriormente, possuam outra função além do descritivo e sejam relativamente numerosos, toda a significação por trás da construção do documentário, desde o que é filmado até o que é selecionado das entrevistas, remete à mesma concepção negativa do trabalho que Bernardet observa, ou seja, a trabalhadora espoliada de seu trabalho e de sua produção. Isso fica bastante claro logo na primeira entrevista domiciliar, quando uma boia-fria, já idosa, relata as condições precárias do trabalho:

Entrevistada: Serviço da roça é muito triste, é cansativo e é debaixo de ordem, entende? O que eles pagam na diária é muito pouco. Eu pegava de 130, 140 caixas por dia e carregava pra quatro caminhões por dia.

Marlene França: Dava pra viver com esse dinheiro?

Entrevistada: Não dava pra mim viver. Dava pra manter o alimento dos meus filhos, mas pra mim levar na roça, pra mim se alimentar não dava. Eu cheguei a desmaiar na roça de fome, porque eu trabalhava a semana inteira e eles achavam então que o que ganhava dava pra sustentar, mas não dava, porque eu dependia de aluguel, dependia de água, dependia de luz. (*Mulheres da Terra*, 1985)

O uso do plano próximo, a voz de choro enquanto o relato acontece, enfim, toda a composição nos comove e introduz o tom negativo que o filme usará para representar o trabalho e, mais para frente, conseguir abordar a necessidade e o direito da posse de terra pelo trabalhador rural. O documentário reforça, assim, que as más condições que permeiam o corte da cana são más justamente porque existe a figura do patrão, a casa alugada, o baixo salário, a compra do mercado, em contraposição à autonomia do trabalho, à casa própria, ao sustento vindo direto da terra.

Ainda importante colocar que essa entrevista é antecedita pela música *Mulheres da Terra* (1988), de Pena Branca e Xavantinho, que cantam melancolicamente sobre um *travelling* lateral da plantação de cana de açúcar. Em toda a sua extensão, homens trabalham no corte debaixo do sol quente: “Sem eira e sem beira mas vai trabalhar / De manhã cedinho pega o pau de arara / Vai e mete a cara no canavial [...] Maria imagina as panelas vazias / Engole a saliva e soluça de dor”. Quando a canção fala das panelas vazias, ocorre um corte para dentro da casa da entrevistada, onde vemos, primeiramente, a imagem literal das panelas vazias e, depois, a câmera se desloca levemente até enquadrar o rosto da trabalhadora, que inicia seu depoimento. Mesmo que a música utilize do nome “Maria”, sabemos que, no âmbito da cultura popular, essa escolha corresponde a uma generalização da mulher de origem pobre. Maria é uma mulher sem rosto, preenchido pela boia-fria que vem logo após e relata uma história pessoal muito parecida com a da música. Dessa forma, o filme retira o caráter de particularidade do depoimento que ouvimos e o transforma em experiência coletiva através da inversão, na construção fílmica, de entrevista e música.

É provável que *Mulheres da Terra*, que divide o mesmo título com o documentário, tenha sido composta especialmente para o filme depois de

coletadas as entrevistas, já que só foi lançada em disco em 1988, três anos depois da estreia do documentário. É uma condição semelhante ao uso da canção em *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), como descrito por Bernardet (2003). Nos dois documentários, o processo é o mesmo: coloca-se a música primeiro e, então, “a voz da experiência” afirma aquilo que foi cantado. Maria imagina as panelas vazias / Engole a saliva e soluça de dor”, diz a música. A boia-fria que fala logo em seguida também tem as panelas vazias, também passou fome, portanto afirma a veracidade da generalização. Como já ouvimos essa história antes, desconsideramos que passar fome na roça seja a experiência individual de apenas uma boia-fria.

Usar da caracterização de coletivo para abordar a situação das cortadoras de cana-de-açúcar faz sentido para a proposta do filme, que pretende representar a trabalhadora rural como um movimento unido, com problemas que afetam toda a comunidade e precisam ser resolvidos. Além da música, o próprio título do documentário indica essa posição, bem como a ausência de identificação das mulheres que dão entrevistas. Quando falam de suas trajetórias pessoais, não entendemos como particularidades da vida daquele indivíduo, mas como retalhos que o filme costura em uma coisa só. Essa percepção é construída principalmente pela grande quantidade de trabalhadoras que dão entrevistas, montadas de forma alternada em vez de destacar qualquer trajetória com começo, meio e fim. Não há, além disso, mais do que dois ou três depoimentos da mesma boia-fria, impedindo que exista qualquer tipo de familiarização pela parte do espectador. No que nos concerne, inclusive, qualquer empatia é redirecionada não para uma experiência particular, mas para a experiência da trabalhadora rural como grupo.

Se retomarmos a análise feita do trabalho no canavial e do trabalho doméstico como ações representativas de descaracterização do indivíduo, porque ambos colocam as boias-frias em categorias, veremos que a coletivização, nesse caso, é carregada de uma significação negativa. Como então é possível apontar, em outros elementos, exatamente o contrário? Se *Mulheres da Terra* critica a falta de individualização que o trabalho, seja ele doméstico ou não, impõe à mulher, por que o filme reforça o aspecto coletivo? Porque o movimento, a modificação política concreta, só são realizados através

da união da classe trabalhadora, enquanto o coletivo que França critica em seu documentário é o coletivo alienado, sem disponibilidade para o diálogo, que nasce no âmbito do serviço “debaixo de ordem”.

Duas sequências ilustram bem esse posicionamento. Em um dos planos de abertura do filme, como já descrevemos, uma boia-fria diz que não acha ruim o trabalho, ao passo que logo depois veremos sua colega, que utiliza o pano na boca porque não consegue respirar naquele ambiente. O filme demonstra, portanto, que não há uma reflexão crítica da posição que essas mulheres ocupam naquele momento, diferentemente das entrevistas domiciliares, as quais serão, em síntese, manifestações de descontentamento com suas condições diárias.

Em outro momento, um plano aberto enquadra a carroceria de um caminhão lotada de trabalhadores. O caminhão inicia partida e segue em direção à estrada de terra, enquanto a câmera permanece fixa, registrando o distanciamento gradual do meio de transporte. A terra sobe como uma nuvem, cobrindo completamente os trabalhadores, que agora também desaparecem, simbólica e literalmente, no horizonte. Esse plano se conecta às imagens das boias-frias no canavial, que quase sempre as mostram isoladas, em que até podem estar trabalhando de forma próxima, mas nunca dialogando ou interagindo entre si. Assim, o trabalhador como coletivo é, quando está no trabalho, dissolvido, apagado. Na sequência, duas entrevistas no canavial complementam esse argumento. Na primeira, uma boia-fria trabalha no corte da cana enquanto a câmera a acompanha, ao que ouvimos a voz da diretora fora do quadro pedindo, “olha aqui pra mim”. A mulher então imediatamente para o trabalho e olha na direção de França, com um sorriso no rosto. Já na segunda entrevista, com outra trabalhadora, a diretora faz o mesmo procedimento, mas precisa insistir duas vezes até que a mulher finalmente pare de trabalhar. Como instinto, ela olha para a câmera, e França reitera “para mim”. Só então a diretora faz sua pergunta, “gosta de cortar cana?”, ao que a trabalhadora responde, “tenho que gostar, né? É o único serviço que tem”.

A insistência de troca de olhares por parte da diretora é exclusiva desses dois planos em todo o documentário, com o objetivo bastante específico de demonstrar a mecanização do trabalho na cana de açúcar que, por



consequência, desumaniza as trabalhadoras. A primeira mulher, ao ser convidada a olhar, responde com um sorriso, dando a sensação de que ela também se sente vista, mas não como trabalhadora, e sim como indivíduo. Já a segunda é ainda mais interessante, porque França não encontra, naquele momento específico, uma relação satisfatória entre a trabalhadora e a câmera. A pergunta que ela irá fazer não é tão direta quanto “qual a sua idade?”, mas é uma pergunta subjetiva, que dá margem para um pensamento crítico. A resposta da boia-fria é bem diferente daquela do início do filme, que dizia que não achava ruim o serviço, porque agora expressa um tom irônico, de descontentamento com o seu trabalho e também com a sua condição estagnada. O trabalho isola e desumaniza, portanto, só a relação humana, com o outro, num sentido coletivo de compartilhamento, pode fazer emergir um coletivo político.

A partir de mais ou menos metade do filme, ocorre uma mudança no direcionamento das entrevistas domiciliares. Exceto pelo primeiro que transcrevemos aqui, os relatos se limitavam até então à esfera familiar, ou seja, à relação com os maridos e filhos, o trabalho dentro de casa, a falta do sustento e de ajuda, o abandono e a solidão, até que uma ex-boia-fria, já idosa, aparece pela primeira vez. Ela lista todas as doenças que tem e diz: “Quando a gente tem força, quando tem saúde, a gente enfrenta tudo. Tudo o que vem a gente enfrenta. Embora os poucos dias de vida que eu tiver, tivesse me distraindo... porque meu divertimento toda vida foi trabalhar, e depois que eu parei de trabalhar, eu sinto doente”. Ao fim dessa entrevista, a música *Mulheres da Terra* retorna e o último verso que ouvimos é “Muita fé com Deus, coragem Maria / Porque chega o dia em que o trem vai virar”. A diretora passa então a perguntar sobre questões relativas à saúde. Uma entrevistada relata que seu parto foi feito pela filha de onze anos, porque a parteira não conseguiu chegar a tempo. Outra diz que já foi operada do útero e quase morreu, porque “nessa época não tinha nada, não tinha assistência médica, não tinha condução, não tinha nada. Eu fiquei vinte dias doente, quando me levaram eu já tava quase morta”. Antes não tinha nada, agora tem. A previsão da música se concretiza, o “trem” virou, houve algum tipo de modificação positiva no cotidiano daquelas mulheres. Mas quem ou o que causou essa mudança?

A resposta vem no próximo plano, quando outra boia-fria já inicia sua fala dizendo: “É a unidade, porque antes da gente ter ele, nós não tínhamos nada. A gente não tinha valor, não tinha nada. Eu mesma vou, grito, ponho fogo na turma, daí modificou bastante”. Notemos que o responsável pela mudança não é citado diretamente, mas sim ocultado por “ele”, provavelmente porque já estava explicitado na pergunta de França, a qual a montagem escolhe cortar. Esse não é um critério recorrente do filme, já que diversas vezes ouvimos as perguntas da direção. Inferimos, então, que “ele” seja o sindicato, mas a fala deixa a possibilidade em aberto e o filme dialoga com uma gama maior de movimentos rurais. Seja o sindicato, reuniões de bairro, movimentos autônomos ou reconhecidos nacionalmente, não importa a forma que o agente da mudança toma, o que importa é a organização da classe em coletivo, “é a unidade”, como a própria boia-fria diz.

Na sequência vemos outra boia-fria, a quem a essa altura do filme já conhecemos. Ela está dentro de casa, o plano é mais aberto em comparação aos das outras entrevistadas. Sua fala não é exatamente uma opinião contrária à da entrevista anterior, mas manifesta o receio em participar “dessas coisas”:

Sei lá, acho que um pouco eles perseguem. Sabe, eu não gosto assim de estar no meio dessas coisas. Eu não gosto. Eu não gosto, porque eu tenho medo. Eu falo francamente, eu tenho medo porque aqui é um lugar pequeno, depois você vai num lugar e não arranja serviço, você vai no outro e não arranja serviço. Todo lugar que você vai depois é difícil de arranjar serviço, não é fácil. Parece que eles se comunicam com tudo e não é fácil. (*Mulheres da Terra*, 1985)

O receio dessa personagem é, de fato, coerente e vem de uma posição muito comum do trabalhador, ou seja, o medo de não poder trabalhar e de não ter sustento para si e para a família. Mas é interessante a maneira pela qual *Mulheres da Terra* a constrói como um quadro de exceção. O depoimento anterior que a mesma personagem dá envolve sua relação marital. Apesar de ter sofrido violência doméstica no passado, ela está no seu segundo casamento e acha que a vida “tá perfeita agora”. O marido é carinhoso e ajuda na casa, ao contrário da situação de todas as outras entrevistadas, que quando não ainda em situação de violência doméstica ou abandono, são sobrecarregadas com o

serviço dentro e fora do lar. Assim, o filme torna a opinião dessa entrevistada menos relevante que as outras, porque, por ser um caso isolado, ela não se relaciona da mesma forma com as problemáticas do trabalho.

Como o documentário tem uma posição bem definida em defesa da organização das trabalhadoras rurais, essa personagem é destoante. Não se dá o tratamento de coletivo a ela, mas de indivíduo. O plano aberto reforça o distanciamento com o movimento e as questões que o filme aborda. A supervalorização do coletivo enquanto movimento político é, portanto, tão presente em *Mulheres da Terra*, que qualquer opinião não condizente com essa é tida como negativamente individual pelo documentário. Além disso, o conteúdo da fala da personagem ajuda a expor e estimar o aspecto de coragem da trabalhadora rural, ao considerar que existia um risco em participar da luta, mas que dificilmente as trabalhadoras deixariam de lutar.

A valorização da trabalhadora rural como coletivo também assume outras formas. Simpatizamos-nos, por exemplo, com o seu sofrimento e admiramos a sua resistência. A música que reconta de forma poética as dores das boias-frias nos comove, assim como a textura de choro das vozes que nos falam. Torcemos por sua luta ao mesmo tempo em que desprezamos o trabalho desumano nos canaviais e, portanto, concordamos com a necessidade de mudança. Esse desprezo pelo trabalho é reforçado por um plano da usina de cana-de-açúcar. Com a câmera alta e distante, o foco recai na nuvem de fumaça expelida pela queima da cana, como se mostrasse, em tom de denúncia, que é para essa finalidade que o trabalhador é desapropriado de sua terra, para que se possa poluir e explorar. Assim, a imagem da fábrica, grandiosa e completamente afastada do local de trabalho dos cortadores, reforça o sentido de exploração das boias-frias, que trabalham em condições precárias e violentas para uma categoria invisível, beneficiada pela fabricação de um produto que as trabalhadoras nem ao menos conseguem usufruir. Esse plano antecede as falas relativas ao sindicato, que falam da necessidade de mudança, sendo que o trabalho rural exploratório, materializado pela imagem da fábrica, é aquilo que tem que ser mudado.

Nesse sentido, podemos dizer que o documentário, até um certo momento, valoriza a trabalhadora, mas desvaloriza o trabalho. Depois do plano

da usina, entretanto, uma boia-fria diz: “Tô lutando. Quero ver se consigo meu pedaço de terra. Meu pedaço de terra pra mim plantar, pra mim colher, montar ela do jeito que eu quero”. Assim, o raciocínio do filme toma uma nova direção, em que a trabalhadora continua sendo valorizada, mas o trabalho rural também. Não o trabalho rural “debaixo de ordem”, mas o trabalho rural da agricultura familiar, do pequeno proprietário.

A música também é bastante indicativa da mudança de tratamento entre os diferentes trabalhos. Até então só tínhamos ouvido *Mulheres da Terra*, que elabora, como vimos, uma narrativa extremamente negativa do trabalho no corte da cana-de-açúcar e a consequente miséria e infelicidade que essa modalidade de serviço proporciona. Em contraposição, já quase no final do filme, *O Cio da Terra* (1976) se inicia. Composta por Milton Nascimento e Chico Buarque e interpretada, assim como *Mulheres da Terra*, pela dupla Pena Branca e Xavantinho, a música é uma homenagem ao trabalho rural, retratando a familiaridade e o afeto entre o trabalhador e a terra. Os primeiros versos antecedem justamente a boia-fria que manifesta sua luta em conseguir um pedaço de terra para plantar e colher, enquanto no plano da canção ouvimos: “Debulhar o trigo / Recolher cada bago do trigo / Forjar no trigo o milagre do pão / E se fartar de pão”. Ocorre aqui, novamente, uma correspondência entre a fala da entrevistada e a letra da música. Recolher o trigo e consumir o trigo, ou seja, ter a terra para plantar e para colher. O trabalho passa, portanto, a não ter mais a conotação negativa de antes, não é mais sinônimo de cansaço ou de fome, mas de fartura e providência.

A música e a fala da boia-fria também têm a proposta de restabelecer uma relação entre a trabalhadora rural e a terra, perdida na sua condição de assalariada. A ideia não é exclusiva do filme, mas uma reivindicação comum do movimento feminino de trabalhadores rurais desde os anos 1970, como descreve a socióloga Paola Giuliani:

Os grupos de mulheres [...] não esquecem os laços familiares e os problemas ligados às atividades domésticas, mas os vinculam às condições de vida dos produtores rurais, problematizando sobretudo a fragilidade e a precariedade do vínculo à terra. Esses grupos têm se constituído como suporte importante dos movimentos iniciados nos anos 70 contra a

reestruturação das grandes fazendas – que leva à expulsão de muitos moradores e à substituição de suas culturas para autoconsumo, por culturas comerciais ou pela pecuária bovina extensiva. (Giuliani, 2004, p. 646)

Assim, a ex-boia-fria idosa retorna na última entrevista do filme. A câmera foca, primeiramente, nas mãos calejadas e envelhecidas da mulher, subindo levemente até o seu rosto, que fica enquadrado em um primeiríssimo plano durante o depoimento. Sua fala reforça, com pesar, a atual desvinculação forçada entre o trabalhador e a terra:

Entrevistada: O trabalhador rural não tem valor. Podia ter um grande valor, mas não tem. E cavoca, e faz cerco, e arranca colonhão, corta cana, e faz tudo. Mas o que é que ele tem? Vai abrir uma estrada, vai de machado e de picareta... e recebe aquele dinheirinho que não dá pra comer. Então quando acabar aquela estrada, aquela benfeitoria, no meu pouco entender, pra quem é que vai servir? É pra quem manda fazer. Pro prefeito, pro governo [...]. Então eu falo assim, que o trabalhador rural devia ser 'os homi' mais estimado de todo o mundo, que é a grandeza do mundo, é a limpeza do mundo... o trabalhador rural. Que se não fosse esse trabalho rural, mulheres e homens, que era que tinha? Eles não iam, de gravata, pegar numa enxada. Agora, se por invento, tivesse cada um uma terrinha, ia na rocinha e tinha feijão, tinha uma espiga de milho, uma mandioquinha, uma verdura, comia sem comprar...

Marlene França: A senhora gostaria de ter um pedacinho de terra seu?

Entrevistada: Ah, meu Deus do céu. Se eu gostava... (*Mulheres da Terra*, 1985)

O trabalho assalariado das cortadoras de cana-de-açúcar, apesar de rural, não estabelece, pelo menos dentro da construção fílmica, nenhum tipo de relação com a terra além da mecânica repetitiva do corte do facão. A consequência é um trabalho frustrante, onde não se usufrui daquilo que se colhe; muito pelo contrário, passa-se fome. Mesmo assim, o documentário leva ao título a terra como o lugar de pertencimento dessas mulheres, na tentativa de restituir, ao menos em significado, a relação imediata e não mediada entre as trabalhadoras rurais e a terra. Da mesma forma, a boia-fria faz um comparativo com o trabalho na estrada. A mecânica do machado e da picareta na pedra subentende ou uma inexistência da relação com a terra ou uma relação de destruição. Dessa obra, também não se usufrui, uma argumentação que remete

ao plano da fábrica comentado anteriormente. Como se destitui o trabalhador da terra se é a terra, o saber lidar com a terra, ou seja, cavar, fazer cerco, que define o trabalhador rural? O trabalhador rural pertence à terra, portanto a terra também deveria pertencer a ele. Este é o raciocínio construído pelo filme.

Neste pertencer à terra está embutido o direito pela terra, causa pela qual, como vimos, o documentário advoga. Tanto o é que, após o depoimento da mulher idosa, vemos um *travelling* lateral que percorre uma extensa área descampada, provavelmente com o intuito de uma nova plantação de cana de açúcar. A imagem, entretanto, colocada nesse momento de desejo da trabalhadora por um “pedacinho de terra”, sustenta a argumentação de que não é a terra que está em falta, já que podemos ver, em toda a sua amplitude desabitada e sem vida, a possibilidade de ocupação. O que falta é, na realidade, a redistribuição da terra. É também neste sentido que entra a valorização da trabalhadora rural enquanto coletivo, porque o filme expõe a dura realidade das boias-frias na condição de assalariadas e acredita nesse coletivo como solução tanto para os problemas expostos mais imediatos, quanto também para a conquista da terra.

Apesar da entrevista da ex-boia-fria ser a última, o documentário termina com a narração de um poema, que reelabora com outras palavras a fala da idosa. A locução desse poema, feita pela atriz Miriam Mehler, é nítida e sem hesitações ou divagações, contrastando com as vozes das trabalhadoras até então, que possuíam uma forma de falar própria, com pausas e repetições, tendo ao fundo os ruídos característicos do ambiente em que viviam. Diz o poema:

Tenho as mãos como corte escuro dos machados / Que outros  
ofícios podem cumprir estas mãos se não lavar por fundo o  
coração da terra? / Tenho os braços retorcidos / Como o jatobá  
no campo retorce seu tronco contra a força do tempo / Que outro  
ofício podem cumprir estes braços se não lavar profunda a hora  
de rebelião? (*Mulheres da Terra*, 1985)

Ainda em *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), Bernardet traz algumas características do que ele chama de modelo sociológico ao analisar o documentário *Viramundo* (1965). Neste modelo, existem duas vozes: a voz da experiência e a voz do saber. A voz da experiência é a dos entrevistados, que

falam apenas de suas vivências individuais e daquilo que efetivamente conhecem. Já a voz do saber é emitida por um locutor de quem não vemos na imagem e que generaliza aquilo que contam os entrevistados, transformando-os em um tipo sociológico, em estatística. Assim, “a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma amostragem que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real” (Bernardet, 2003, p. 17-18). Bernardet diz que há, ainda, outra instância verbal generalizadora muito semelhante à voz do saber, que é a canção. De acordo com o autor, as duas instâncias se aproximam nas seguintes características:

Se a locução de cunho científico generaliza, do exterior, a experiência dos migrantes [de *Viramundo*] tornados objetos, a canção generaliza pela reelaboração empática dessa mesma experiência. No entanto, ela conserva muitas afinidades com a locução: também é *off*, também é cantada por quem não se vê em tela nem se identifica, por quem não dá mostras, além do talento poético, de pertencer ao mundo da experiência; também é um som de estúdio, limpo dos ruídos ambientes. (Bernardet, 2003, p. 21)

Podemos dizer, portanto, que a voz do poema em *Mulheres da Terra* também compartilha de certas características que Bernardet atribui tanto à locução de cunho científico, quanto à canção. Ela é, sobretudo, bastante divergente da voz da experiência, ou seja, das trabalhadoras rurais entrevistadas, primeiramente porque o poema é emitido por uma voz de estúdio, que não gagueja ou efetua pausas, de português culto e de gramática correta, ao contrário das boias-frias. Depois, por mais que o poema fale em primeira pessoa, seu distanciamento com as vozes das trabalhadoras rurais faz com que o interpretemos como uma fala que é idealizada de fora da experiência. Por último, da mesma maneira que a canção de *Viramundo* tem a capacidade de generalizar a situação dos migrantes através de um personagem mítico que, conforme Bernardet, é abstrato e abrangente, o poema no documentário de França também conta com um personagem mítico e, portanto, também generaliza.



Essa generalização é importante para transmitir um chamado de união entre as trabalhadoras rurais em prol de um bem comum. Assim, o desencadeamento de ideias na estrutura de *Mulheres da Terra* em que o filme expõe, primeiramente, as condições precárias da vida das boias-frias, introduz o conceito do direito legítimo do trabalhador rural pela terra e, então, complementa no poema a instigação pela rebelião, nos direciona a pensar que a realidade da trabalhadora rural apresentada só será efetivamente modificada se existir a luta coletiva pela posse de terra. O áudio gravado em estúdio, o português correto, enfim, esses elementos que já citamos como próximos às instâncias generalizadoras do modelo sociológico, nos indicam que a voz que ouvimos não é literalmente pertencente a uma trabalhadora rural, mas uma voz que se pretende representante de toda uma classe de trabalhadores rurais, mulheres e, por que não, também homens.

Há, ainda, outro sentido que podemos interpretar a partir da presença do poema, relacionando-o com outro elemento do filme: os letreiros iniciais contendo versos da música *A Desalambar* (1973), de Daniel Viglietti e a estrofe do poema *A razão do poema* (2017), de Pedro Terra. Comentamos que esses letreiros eram importantes não só por introduzirem a temática do trabalhador rural, como também por criarem uma associação entre os autores das obras e as suas respectivas lutas políticas. Ainda sobre a canção de *Viramundo*, Bernardet associa sua função aos quadros de Cândido Portinari, que aparecem na apresentação dos créditos. Para ele, tanto a locução, quanto a canção e os quadros, “apreendem e cercam a experiência vivida dos migrantes pela perspectiva da ciência e da arte – ciência e arte [...] que não pertencem ao universo cultural deles, mas interpretam em termos cultos a sua vivência” (Bernardet, 2003, p. 21-22).

Da mesma maneira, os trechos nos letreiros iniciais e o poema ao final do filme não pertencem ao universo cultural das boias-frias, mas são reelaborações cultas das suas experiências. Fica evidente, portanto, que o discurso que prevalece pertence a um lugar diferente daquele apresentado pelas falas das entrevistadas, que é o do campo intelectual ao qual França pertence e ao qual o filme é dirigido. O poema, ainda que seja uma construção estilizada e generalizada da vivência da trabalhadora rural, fala em primeira pessoa como se

fosse uma delas, e não fala sobre qualquer assunto, mas sobre a necessidade de rebelião. Nesse sentido, França constrói um mecanismo interessante, onde utiliza de ferramentas que dialogam com o universo de uma classe média-alta, mas aponta para a classe trabalhadora como detentora do poder de mudança.

Outro elemento que atua nesse sentido: sobre a locução do poema vemos, primeiramente, diversas mulheres cortando cana, até que ocorre um recorte da imagem que foca no movimento do facão, subindo e descendo repetidamente. O plano passa, então, também a se repetir, agora em câmera lenta. Lembramos da discussão da mecanização e desumanização das trabalhadoras no trabalho, mas a agressividade da imagem nos leva além. O facão, descontextualizado do seu uso rural, ressignifica-se em símbolo de luta e resistência, enquanto o poema inflama a imagem, “Que outro ofício podem cumprir estes braços se não lavrar profunda a hora de rebelião?” (*Mulheres da Terra*, 1985) Que outra classe, se não a rural, tem todos os instrumentos e meios para se rebelar?

### Considerações finais

O documentário *Mulheres da Terra* (1985) articula em sua estrutura os contextos cinematográfico e histórico-político da década de 1980. Marlene França foi uma das várias mulheres que estrearam na direção no período, enquanto *Mulheres da Terra* se voltou, como muitos outros documentários da época, a um “cinema da voz do outro” (Xavier, 2001, p. 101), em que a afirmação da diferença entre cineasta e sujeito filmado tinha como objetivo a visibilização de um *outro* marginalizado, a partir da valorização da experiência narrada pelo próprio sujeito. O retrato que temos da trabalhadora rural em *Mulheres da Terra* é constituído, assim, pelos depoimentos dados em frente à câmera pelas próprias trabalhadoras.

No âmbito do contexto histórico-político, *Mulheres da Terra* advoga pela organização e pela luta das mulheres em torno da posse de terra, dialogando diretamente com a reorganização dos sindicatos e movimentos rurais em prol da reforma agrária no Brasil nos anos 1980. Realizado em meio a um período

conflituoso, com enfrentamentos diretos entre o Estado e os assentamentos que se espalhavam por todo o país, o filme de Marlene França torna-se um documento importante não apenas das discussões da época, mas também da vida daquelas mulheres que, em meio à miséria e à violência, radicalizavam-se na luta pela terra e pelos próprios direitos. *Mulheres da Terra*, através do olhar sensível de Marlene França, é uma homenagem indubitável à força da camponesa, mas também um chamado de luta e resistência que ainda ressoa.

## REFERÊNCIAS

AVELAR, Lúcia; BLAY, Eva (Orgs.). **50 Anos de Feminismo**: Argentina, Brasil e Chile. São Paulo: EdUsp, 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAETANO, Maria do Rosário. **Marlene França**: do Sertão da Bahia ao Clã Matarazzo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

ESPERANÇA, Hanna. **Diretoras Brasileiras e a Representação da Mulher em Documentários dos Anos 1980**. 2020. 231 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

ESPERANÇA, Hanna; HAMBURGER, Esther. Video, Feminism and Television: A Trajectory of the Brazilian Feminist Collective Lilith Video, 1983-1988. **Historical Journal of Film Radio and Television**, p. 1-24, 2024.

FRANÇA, Marlene. Entrevistas: Marlene França. **Mulheres do Cinema Brasileiro**, 2005. Disponível em: <http://bit.ly/marlenefranca>. Acesso em: 7 de setembro de 2019.

GIULIANI, Paola. Os Movimentos de Trabalhadoras e a Sociedade Brasileira. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista Brasileiro**: Formação e Contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MILLARCH, Aramis. Os filmes da terra estão na Cinemateca. **Estado do Paraná**, Curitiba, 11 nov. 1986. Tabloide, p. 13. Disponível em: <http://bit.ly/millarch>.

PAULILO, Maria Ignéz. Trabalho Familiar: Uma Categoria Esquecida de Análise. **Estudos Feministas**, v. 12, n. 1, p. 229-252, jan./abril 2004. Disponível em: <http://bit.ly/2kAnCQb>.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

SILVA, Maria Aparecida Moraes. Da Colona a Boia-fria. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2004.

TIERRA, Pedro. **Poemas do Povo da Noite**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

## Filmografia

A IDADE da Terra. Direção: Glauber Rocha. Produção: Glauber Rocha Produções Artísticas Ltda.; Embrafilme; Centro de Produção e Comunicação; Filmes 3. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980. (134 min.).

ACREDITO que o mundo será melhor. Direção: Jussara Queiroz. Produção: Grifa Produções Cinematográficas Ltda. Rio de Janeiro, 1983. (59 min.).

CHOFER de Praça. Direção: Milton Amaral. Produção: PAM Filmes - Produções Amácio Mazzaropi. São Paulo: Filmes Sino; Pan Filmes, 1958. (96 min.).

COMO era gostoso o meu francês. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Condor Filmes; Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda. Rio de Janeiro: Condor Filmes; Embrafilme, 1971. (79 min.).

CRECHES. Direção: Coletivo Lilith Vídeo. São Paulo, 1986. (13 min.).

DUPLA jornada. Direção: Ângela Freitas. Pernambuco. 1989. (15 min.).

ETERNAMENTE Pagu. Direção: Norma Bengell. Produção: Flai Cinematográfica Ltda.; Sky Light Cinema; Maksoud Plaza; Embrafilme. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1988. (100 min.).

IN VINO Veritas. Direção: Ítala Nandi. Produção: Sky Light Cinema Foto Art Ltda.; Vega I Filmes Ltda. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982. (70 min.).

JARDIM Nova Bahia. Direção: Aloysio Raulino. Produção: Aloysio Raulino. São Paulo, 1971. (15 min.).

MARIA da Penha. Direção: Norma Bengell. Rio de Janeiro. 1980. (8 min.).

MARIAS da castanha. Direção: Edna Castro; Simone Raskin. Produção: Superfilmes; Embrafilme. São Paulo: Embrafilme, 1987. (30 min.).

MULHERES da terra. Direção: Marlene França. Produção: Fundação do Cinema Brasileiro - MinC; M.F. Produções Artísticas. São Paulo, 1985. (25 min.).

MULHERES de cinema. Direção: Ana Maria Magalhães. Produção: Embrafilme. Rio de Janeiro, 1979. (38 min.).

MULHERES no canavial. Direção: Coletivo Lilith Vídeo. São Paulo. 1986. (33 min.).

NA GARGANTA do diabo. Direção: Walter Hugo Khouri. Produção: Cinebrás Produtora Cinematográfica Ltda. São Paulo: Fama Filmes S.A., 1959. (90 min.).

O PAGADOR de promessas. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Cinedistri. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1962. (96 min.).

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Produção: Magnus Filmes Ltda.; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Rio de Janeiro: Filmes Sino, 1962. (93 min.).

OS DEUSES e os mortos. Direção: Ruy Guerra. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro: Columbia Filmes, 1970. (100 min.).

O VIGILANTE rodoviário. Direção: Produção: I.B.F. - Indústria Brasileira de Filmes. São Paulo: Marte Filmes, 1962.

PASSE livre. Direção: Oswaldo Caldeira. Produção: Mariana Filmes Ltda.; Oswaldo Caldeira Produções Cinematográficas Ltda. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro; ABD - Associação Brasileira de Documentaristas; Embrafilme, 1974. (75 min.).

PINDORAMA. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Vera Cruz Ltda.; Kamera Filmes Ltda. Rio de Janeiro: Columbia Pictures; Embrafilme, 1970. (95 min.).

ROSA dos ventos. Direção: Alex Viany. Produção: DEFA - Studio für Wochenschau. 1957.

SUBTERRÂNEOS do futebol. Direção: Maurice Capovilla. Produção: Thomaz Farkas Filmes Culturais. São Paulo: Thomaz Farkas Filmes Culturais, 1965. (30 min.).

SULANCA: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe. Direção: Kátia Mesel. Produção: Arrecife Produções; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes; Fundarpe. Recife, 1986. (40 min.).

TERRA para Rose. Direção: Tetê Moraes. Produção: Vemver Comunicação. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1987. (83 min.).

UM DIA na vida do acampamento. Direção: Yolanda Costa. Paraná. 1986. (42 min.).

VIRAMUNDO. Direção: Geraldo Sarno. Produção: Thomaz Farkas Filmes Culturais. São Paulo, 1965. (40 min.).

Recebido: 01/06/2025

Aceito: 22/09/2025