

A PERFORMANCE DO ESPAÇO NO ESTILO CINEMATOGRAFICO: *ELES VOLTAM* E O ACAMPAMENTO DO MST

The performance of space in cinematographic style: Eles voltam and the MST camp

La performance del espacio em estilo cinematográfico: Eles voltam y el campamento del MST

Marcel Vieira Barreto Silva

Professor Doutor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba.

E-mail: marcelubs@hotmail.com

Leonardo Gonçalves Silva

Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba e graduado em cinema e audiovisual pela Universidade Federal da Paraíba

E-mail: goncolves.silvaleonardo@gmail.com

Resumo

Este artigo objetiva analisar a representação formal do acampamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, dimensionando os aspectos denotativos e simbólicos, na textura estilística do filme *Eles voltam* (dir. Marcelo Lordello, 2012). Como metodologia, pretendemos articular os princípios da análise estilística de David Bordwell (2008; 2013) a uma descrição pormenorizada dos signos que performatizam o espaço cênico do filme, tensionando a dramaturgia entre o real e o ficcional.

Palavras-chave: Espaço. Performance. Estilo cinematográfico. Eles voltam. Movimento dos Sem-Terra.

Abstract

This article aims to analyze the formal representation of the Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra's camp, dimensioning the denotative and symbolic aspects, in the stylistic texture of the film *Eles voltam* (dir. Marcelo Lordello, 2012). As a methodology, we intend to articulate the principles of David Bordwell's stylistic analysis (2008; 2013) with a detailed description of the signs that perform the scenic space of the film, tensioning the dramaturgy between the real and the fictional.

Keywords: Space. Performance. Cinematic style. Eles voltam. Movimento dos Sem-Terra.

Resumen

Este artículo objetiva analizar la representación formal del campamento del Movimiento de los Sin Tierra, dimensionando los aspectos denotativos y simbólicos, en la textura estilística de la película *Eles voltam* (dir. Marcelo Lordello, 2012). Como metodología, pretendemos articular los principios del análisis estilístico de David Bordwell (2008; 2013) a una descripción pormenorizada de los signos que actúan en el espacio escénico de la película, tensionando la dramaturgia en el límite entre lo real y lo ficcional.

Palabras-clave: Espacio. Performance. Estilo cinematográfico. Eles voltam. Movimiento Sin Tierra.

Introdução

No filme *Eles voltam* (2012), do cineasta pernambucano Marcelo Lordello, acompanhamos a trajetória da personagem-protagonista Cris, de 12 anos (interpretada por Maria Luiza Tavares) que, logo após ser deixada na estrada por seus pais como uma forma de castigo, é acolhida dentro de um acampamento de trabalhadores rurais, ligado ao Movimento dos Sem-Terra (MST). Posteriormente, Cris passa pelos cuidados da personagem Fátima (interpretada por Mauricéia Conceição) mãe solo que sustenta sua família por meio de trabalhos informais como diarista e feirante. Desta feita, a protagonista é obrigada a conviver com uma realidade nova, diversa da qual se acostumara no seio de sua família de classe média alta e urbana.

Dessa maneira, a transformação de Cris, que se consolida no despertar de uma consciência social mais inclusiva e sensível à realidade do outro, emerge dos choques entre esses dois mundos. Esse encontro com as contradições sociais é pautado pelas experiências cotidianas da protagonista, na intimidade com as mulheres que a acolheram e, portanto, marcado sob um regime do sensível. Para estruturar sua narrativa, Lordello recusa os artifícios da montagem acelerada, os efeitos de trucagens, as convenções de dramaturgia do cinema clássico, para privilegiar outros elementos estilísticos, tais como: filmagens em cenários reais; a encenação contida, com pouca transição dramática; o uso de atores não profissionais (transeuntes e moradores nativos); o ritmo lento e rarefeito dos eventos narrativos; a escala de planos longos e contemplativos. Essas escolhas estilísticas reforçam ou ampliam o tom realístico do filme, valorizando o cotidiano e os acontecimentos triviais como força expressiva. A encenação e a performance ocupam lugar central na construção deste estilo. Os gestos, os olhares, os movimentos sutis, as pausas e a reciprocidade entre as personagens são valorizados pela câmera, que respeita e confia no ritmo erguido a partir desta encenação, tornando, por sua vez, o recurso da montagem secundário. Com isso, corpos e espaço cênico passam a se relacionar muito intimamente, conduzindo os personagens a dissidências visuais (a menina rica em um assentamento rural) que conferem potência expressiva à performance do espaço cinematográfico.

Tendo isto em vista, para compreender a representação formal desse

espaço na textura estilística do filme, vamos recorrer à metodologia de análise do estilo cinematográfico, desenvolvida por Bordwell (2008, 2013). Nossa intenção é articulá-la a uma reflexão sobre o processo de percepção das desigualdades sociais e de classe no Brasil contemporâneo, observadas através das escolhas adotadas pelo diretor Lordello para estruturar sua obra.

Além disso, entendemos que o espaço cênico no cinema não é uma paisagem inabitada em que os personagens são inseridos a propósito da dramaturgia. Seja ele forjado materialmente (como na construção de cenários e na produção das locações), seja ele isento de intervenções deliberadas (como em filmes naturalistas/realistas), o espaço é um vetor fundamental da *mise en scène*, uma vez que ele desempenha, junto com os corpos e a câmera, a engrenagem fundamental de composição do estilo cinematográfico. Jacques Aumont (2006, p. 34-37), ao investigar a origem teatral do espaço cinematográfico, enfatiza o modo como a progressiva autonomia da *mise en scène* em relação à caixa cênica, a partir do Primeiro Cinema, foi um elemento determinante para se trabalhar as mudanças de ponto de vista e a composição variada de planos que definiu a constituição inicial da linguagem cinematográfica. O espaço, portanto, não existe à priori da imagem, mas através dela se dá para um universo amplo de usos e significados.

De fato, o cinema vale-se de um total domínio do espaço. Raramente o diretor contenta-se em reproduzir um espaço global tal qual ele é: ele cria um espaço puramente conceptual, imaginário, estruturado, artificial, por vezes deformado (filmes expressionistas), um universo filmico onde há condensações, fragmentações e junções espaciais (a imagem é um transporte no tempo, mas também um transporte no espaço). O espaço filmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado aos personagens que nele evoluem (BETTON, 1987, p. 29)

Por isso, ao invés de simplesmente identificar o espaço como um operador expressivo da linguagem cinematográfica, propomos aqui a noção de “performance do espaço”, apostando que, assim como o corpo atoral sempre existe no filme na dimensão da sua performance/atuação, também o

espaço filmico não se dá a ver apenas como pano de fundo de uma caixa cênica imóvel, mas como uma performance composta na relação com os corpos e com a câmera. Para demonstrar isso, como essa performance do espaço pode se dar através de diferentes função do estilo, no sentido empregado por Bordwell (2013), escolhemos uma sequência de *Eles voltam*, a qual julgamos pertinente para refletir sobre como o espaço é apresentado no filme, pela captura dos planos e pela relação expressiva dos personagens com esse espaço. Através dessa análise, apostamos que a performance do espaço é determinante para a estruturação do conflito dramático, encenando as questões sociais e de classe pela ótica da relação entre Cris e o acampamento do MST. Para esse fim, nos detemos em observar três operadores estilísticos: a encenação, o enquadramento e o cenário.

I. A questão do estilo e a metodologia de análise

De acordo com as teses de Bordwell (2013), é possível identificar o estilo de um filme observando o modo como a ou o cineasta organiza e articula os elementos da técnica cinematográfica, como os movimentos de câmera, a iluminação e a cor da fotografia, o uso de trilha musical, a performance dos corpos no espaço, entre outros recursos. Desse modo, é possível apreender a forma do filme por meio dos procedimentos estilísticos adotados pelo diretor, uma vez que, para Bordwell (2013, p.111), a forma é o “sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo”. O estilo é, portanto, um dos princípios de organização que possibilita a experiência estruturada da forma filmica. O estilo de um filme está relacionado aos elementos formais orquestrados pelo diretor e sua equipe. Mas muitos fatores entram em jogo na arte de conceber uma obra audiovisual. Bordwell (2013) argumenta que é possível perceber padrões estilísticos que são recorrentes em filmes em determinados períodos da história, enquanto outros são subtraídos. Na definição do autor supracitado, “no sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo das técnicas da mídia cinema em um filme. (...) minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado das escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013, p. 17).

Nessa linha de raciocínio, Bordwell argumenta que o estilo é o conjunto de elementos tangíveis mostrados na tela, estruturados a partir das escolhas do realizador na condição de agente social. O diretor, contudo, não é o único agente social envolvido e tão pouco exerce total liberdade para dar forma a um filme. É preciso considerar outros agentes sociais que exercem funções técnicas e criativas importantes, ainda que a última palavra dada seja do diretor, do produtor ou do distribuidor. Bordwell não nega o protagonismo do diretor para a concepção de um filme, entretanto, sua liberdade criativa para proceder às escolhas estilísticas possui limites de variadas ordens. A produção de um filme inserido dentro da lógica da indústria do entretenimento, certamente, sofrerá pressões dos grandes estúdios para que a obra atenda às demandas de seu público alvo. Em outros cenários, quando há explícitas pressões políticas ou sociais, um filme pode sofrer censuras para adequar seu conteúdo aos padrões impostos por uma determinada sociedade. Em todo caso, o filme é um produto cultural e como tal não escapa da influência de seu tempo e sua cultura. Todos esses aspectos incidem no estilo cinematográfico de uma obra, contribuindo para a ou o cineasta no processo de orquestração dos elementos que dão forma ao filme (BORDWELL, 2008, p. 310-311).

Dessa maneira, Bordwell defende que o estilo de uma obra cinematográfica também resulta dos problemas que o diretor e seus colaboradores se esforçam para solucioná-los. Como mencionamos, esses problemas podem ser de ordem social ou política, pode ser o envolvimento de outros agentes sociais, os padrões impostos pelo mercado, as limitações técnicas, de orçamento, etc. Algumas soluções já são herdadas de outras e outros realizadores, enquanto outras são reinventadas ou remodeladas. Segundo Bordwell (2008, p.324), “[...] a maioria dos diretores aceita tranquilamente as normas que herda; outros apenas retocam-nas ligeiramente; raros são os que as reestruturam completamente”. Outra condição que configura a questão de estilo em Bordwell é o processo transcultural de produção, distribuição e consumo audiovisual, que produz a circulação de padrões estilísticos que são apropriados e ressignificados em cada contexto, devido às muitas convergências nas maneiras do ser humano interpretar e representar o mundo. É o que Bordwell (2008, p. 331) chama de “regularidades transculturais do sistema de percepção humano”. Segundo o autor, em qualquer cultura, mesmo considerando suas tradições e maneiras

peculiares de interpretar e representar o mundo, a apreensão de uma narrativa segue uma lógica estruturada no relato, baseada no início, meio e fim da locução discursiva. Nesse sentido, é possível que o espectador de uma origem cultural ou mesmo temporal muito diferente e distante do filme, consiga compreender o relato narrativo ali apresentado na tela. Contudo, não significa que a interpretação e recepção deste relato serão similares à maneira pela qual o filme foi recebido na sua cultura e no seu contexto histórico de origem.

Por isso, o pesquisador de cinema inclinado a investigar o estilo não deve ignorar os fatores culturais e históricos, sob o risco de se aferrarem em dogmatismos preconcebidos ou em anomias desviantes. Tomemos em consideração nosso objeto de análise. *Eles voltam* é um longa-metragem de orçamento baixo, cujos recursos são provenientes, sobretudo, de edital público. Lordello, certamente, lidou com problemas causados por essa limitação financeira e buscou as devidas soluções com sua equipe. Por outro lado, o filme usufrui das vantagens advindas da revolução digital e do barateamento dos equipamentos. As maneiras encontradas por Lordello e sua equipe para tanto operar os equipamentos digitais, quanto solucionar qualquer limitação de ordem financeira, influíram em suas escolhas estilísticas.

Notoriamente, as circunstâncias históricas, a atividade transcultural, bem como o próprio repertório do diretor foram cruciais para estruturar o estilo de *Eles voltam*. Este filme se insere temporalmente num contexto de produção cinematográfica, oriundo das mais diferentes cinematografias e nacionalidades, que, entre si, apresentam escolhas estéticas muito semelhantes. Som e imagem não mais presos aos paradigmas do cinema narrativo clássico, mas erguidos a partir do sensível, capaz de gerar subjetividades através de “um fluxo esticado, contínuo, [...]” (LALANNE, 2002, p. 26) da contemplação dos corpos e da performance do espaços diegéticos, em um ritmo que escoar no tempo, sem compromisso com a ação

narrativa ou com os motivos que a sucedem. Os críticos franceses Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard da revista *Cahier Du Cinéma* foram os primeiros a tentar caracterizar esta vertente estética com a alcunha de cinema de fluxo¹.

Muito influente na primeira década do século XXI, falamos aqui de um tipo de cinema que se volta para o cotidiano, apreendendo o mundo em seu ritmo corriqueiro e observando os personagens em situações, muitas vezes, banais (LOPES, 2007; 2012). Os críticos franceses centraram suas análises tendo como objetos as produções exibidas durante o Festival de Cannes de 2002 e 2003. Apesar disso, o conceito de fluxo amplia seu alcance para diversas produções em todo o mundo, tornando-se uma marca de influência transcultural para diversas e diversos realizadores ao redor do mundo. O filme *Eles voltam* dialoga com esses procedimentos estilísticos sem deixar, porém, de apresentar dimensões singulares em sua forma. A proposta metodológica de Bordwell nos atrai por considerar estes aspectos, uma vez que seu rigor analítico salienta a importância da materialidade fílmica. É na tela, através dos elementos dispostos na *mise en scène*, que o estilo se manifesta — e que, portanto, os sentidos do filme se processam expressamente. Esses sentidos se manifestam a partir das funções que cada elemento de estilo pode exercer na composição material da obra cinematográfica.

Bordwell pontua quatro funções principais do estilo. A função denotativa diz respeito a todos os elementos visíveis: os personagens, os objetos de cena, cenário, etc. A segunda função é a expressiva e se refere às qualidades que contribuem para a dimensão emocional do filme, podendo ser a trilha sonora, a iluminação ou movimentos de câmera. A terceira função é a simbólica, que pode ser evocada através de certos elementos denotativos que provocam no espectador uma necessidade de interpretá-los para além do seu sentido literal. Por último, a quarta função que é a decorativa, referente aos maneirismos apresentados no filme.

Tendo tomado estas considerações, nosso exercício de análise

¹*Plan contre flux*, por Stéphane Bouquet, número 566 de março de 2002; *C'est qu'iceplan?*, de Jean-Marc Lalanne, número 569, junho de 2002; e *C'est qu'iceplan? (Lasuite)*, por Olivier Joyard, na edição número 580 em junho de 2003. Os principais nomes do cinema de fluxo que foram analisados pelos críticos franceses foram Pedro Costa, Jia Zhang-Ke e Apichatpong Weerasethakul.

consiste em investigar os elementos denotativos escolhidos — a encenação, enquadramento e cenário —, auferindo suas funções simbólicas, expressivas e decorativas, com ênfase para a performance do espaço na construção da relação entre Cris e o acampamento do MST. Pretende-se, dessa forma, apreender a articulação destes operadores dentro do jogo cinematográfico e como estes guiam o olhar do espectador para uma reflexão crítica sobre desigualdade social no ambiente rural do Brasil contemporâneo.

Antes de iniciar a análise, vale explicar mais um pouco sobre os operadores analíticos escolhidos. Por encenação, entendemos como sendo a forma como os personagens desempenham seus papéis, não apenas no próprio corpo, mas na relação com outros corpos, com os objetos cênicos e com o espaço. Portanto, nos interessa aqui refletir as potencialidades dos gestos e vozes das personagens, bem como identificar como as desigualdades são encenadas na relação de Cris com o espaço ao redor. É por meio do enquadramento que o espectador contempla a encenação, as paisagens, os figurinos, e etc. O enquadramento é, portanto, a escolha do cineasta de estruturar o que é mostrado, como as escolhas do tamanho do plano, os ângulos, como *plongée*, *contra plongée*, zenital, entre outros, e essas escolhas incidem efetivamente nos sentidos da imagem.

O enquadramento pode afetar poderosamente a imagem por meio (1) do tamanho e da forma do quadro, (2) da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora do campo, (3) da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e (4) da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a mise-en-scène (BORDWELL, 2013, p.299).

Dessa maneira, todas essas formas de enquadramentos são escolhas que o cineasta tem a sua disposição para controlar como a *mise en scène*² será mostrada na tela. Cada uma dessas escolhas implica não apenas nas

dimensões geométricas e angulações das figuras e objetos enquadrados, mas também na produção de sentidos estéticos e narrativos. Conforme Bordwell (2013, p. 205) afirma: “no controle da *mise en scène*, o diretor encena o evento para a câmera.”

Quanto aos cenários, observamos como os espaços são fotografados e se relacionam com as personagens. Interessa-nos interpretar, principalmente, como um acampamento do MST ganha forma e potência através das escolhas estilísticas do diretor, qual a sua função na textura audiovisual da obra e na urdida da dramaturgia, demonstrando, por fim, que os dissensos entre os signos associados à classe média alta (representados por Cris) e aqueles atribuídos aos MST tensionam articuladamente o fluxo da dramaturgia em *Eles voltam*.

2. A performance do espaço em *Eles voltam*

Para atender os fins deste artigo, nossa escolha de análise é o prólogo do filme e a sequência seguinte que se passa dentro de um acampamento do MST, a partir dos operadores estilísticos já mencionados. A primeira imagem que surge aos olhos do espectador quando assiste *Eles voltam* é de uma paisagem panorâmica de um canavial. Também é observada uma estrada que corta essa paisagem em um traçado retilíneo. O canavial enquadrado por um imenso plano geral não evoca apenas aquilo que é facilmente visualizável: a dimensão econômica, o latifúndio do negócio da cana-de-açúcar. A presença do canavial evoca, sobretudo, a permanência da dimensão social baseada no escravismo e na exploração de classes. Como observara Freyre (2002, p. 326) em sua célebre obra *Casa Grande & Senzala*, “Ao lado da monocultura”, a escravidão foi “a força que mais afetou a nossa plástica social”.

² A respeito da *mise en scène*, Bordwell (2008, p. 11) diz que “Poucos termos na estética filmica são tão polivalentes como este”. A origem deste conceito é do teatro e significa, grosso modo, aquilo que é posto em cena para ser mostrado. Neste trabalho, basta-nos entender a *mise en scène* conforme conceitua Turner (1997, p. 43-44): [...] a noção de *mise-en-scène* é útil, visto que nos permite falar do modo como os elementos dentro do quadro ou filme, ou de uma tomada

composta de muitos quadros consecutivos, são dispostos, movimentados e iluminados. [...] o conceito de *mise-en-scène* tornase um meio importante de identificar o processo pelo qual essa significação é comunicada.



Fig. 1 Plano geral do canavial. Fonte: fotograma do filme

Após ser deixada pelos pais e pelo irmão na estrada, Cris recebe ajuda de um menino que a conduz para sua casa, localizada dentro de um acampamento do MST, isto é, um lugar que representa a força oposta à monocultura, ao escravismo e à estrutura colonial. Vistas em perspectiva, Lordello representa essas duas paisagens de forma bastante distinta: a primeira, o latifúndio, é representada num plano geral amplo, de duração dilatada, permitindo que o olhar do espectador vague para contemplar a opulência da monocultura. A segunda paisagem, focada no entorno do acampamento do MST, é representada com um conjunto de planos médios e próximos, o qual dá ênfase, sobretudo, à presença humana dentro da comunidade, simbolizando assim um ambiente menos frio e desabitado. É neste lugar mais humilde, porém mais acolhedor, que Cris tem seu primeiro contato com a desigualdade social e parece tomar consciência dessa desigualdade – e a construção do espaço é fundamental para compor esse desenvolvimento dramático da personagem.

Sobre a forma do acampamento, faz-se necessário aqui a leitura de Lygia Sigaud. De acordo com a autora (2000, p. 82), em seu artigo *Forma Acampamento: notas a partir da versão pernambucana*, os acampamentos da região da mata pernambucana “eram constituídos de barracas feitas com pedaços de madeira e cobertas com um plástico denominado lona, na maioria das vezes de cor preta e em alguns casos amarela.” Um símbolo recorrente e importante para identificação do acampamento é a bandeira vermelha com o logotipo do

movimento, podendo ser do MST ou da Fetape (Federação dos Trabalhadores Rurais, Agricultores e Agricultoras do Estado de Pernambuco). Em todos os acampamentos, a bandeira hasteada é um símbolo da ocupação. As descrições levantadas por Sigaud (2000) condizem com o local em que Cris se encontra. Inclusive é possível identificar, em um dos planos, a bandeira vermelha içada entre as barracas do acampamento. As lonas pretas também são vistas nas casas de taipa e barracas. A simbologia da lona é tão marcante quanto a própria bandeira, pois, segundo Sigaud (2000, p. 85), “a lona tornou-se o símbolo da adesão a um acampamento. Inúmeras são as evidências empíricas nesse sentido: encontrei trabalhadores que retardaram a entrada porque não tinham a lona”.



Fig. 2 Enquadramento de Cris sendo conduzida até o assentamento. Ao fundo notam-se as casas com lona preta. Fonte: fotograma do filme.

No acampamento, Cris é alimentada pela mãe do jovem que a trouxe da estrada e de Elaine, filha mais nova. A casa dessa família segue a descrição de Sigaud, uma casa humilde, erguida de taipa e madeira. Depois, a matriarca demonstra preocupação a respeito da origem da forasteira. Ela indaga ao filho onde ele a encontrou. Este responde que foi na estrada, perto da Usina do seu Duda. A mãe teme que Cris seja da família do usineiro, pois a identifica como pertencente a uma classe social elevada ao notar não apenas suas vestes, mas também pela observação do tom de pele da menina, descrita como “tão

branquinha”. É inegável que a distância social no Brasil é um reflexo da questão racial, e Lordello parece deixar isso evidente com esta observação de sua personagem. Mas, o filho logo tranquiliza a mãe dizendo que desconfia que os pais de Cris a deixaram na estrada e que não há ligação entre ela e a família do usineiro citado. Como disserta Sigaud (2000), é comum as ocupações de acampamentos do MST ou Fetape ocorrerem ao redor de terras de engenho ou usinas.



Fig. 3 Neste enquadramento percebemos a diferença racial entre Cris e Elaine, conforme observado pela mãe da menina. Fonte: fotograma do filme.

Evidentemente, o conflito entre os dois grupos é constante, resultando em violência e, em muitos casos, na desapropriação das famílias acampadas. A narrativa sugere que o acampamento em que Cris é acolhida tenha sofrido esse tipo de repressão por parte do usineiro conhecido como seu Duda, posto que o acampamento se localiza em beira de estrada. De acordo com Sigaud (2000, p. 83), com base no depoimento de um militante do MST:

(...) o que parece identificar um acampamento com um engenho é o ato da ocupação. Um acampamento em beira de estrada visa um determinado engenho do qual foi despejado — era o que indicava

um militante do MST para designar um acampamento de beira de estrada montado após despejo violento ocorrido no dia mesmo da ocupação (Jundiá de Cima).

Cris, então, passa a noite nessa casa. No dia seguinte, a protagonista toma café da manhã enquanto a dona da casa se arruma para a reunião com as outras famílias do acampamento na intenção de decidirem o que farão com Cris para poder ajudá-la. A sequência permanece fixa ao olhar de Cris que ora observa as plantinhas na varanda da casa, ora olha para animais próximos, como as galinhas e um cachorro. Na sequência, Elaine aparece em cena e demonstra curiosidade em conhecer a nova hóspede e se apresenta dizendo: “o meu é Elaine Maria de Moura, Moura de pai, Maria de mãe e Elaine de vó”. Interessante perceber que o próprio nome da personagem carrega o peso simbólico da identidade familiar, ao fazer essa ligação entre os nomes do pai, mãe e avó. Elaine se senta a mesa junto com Cris e a pede para escrever seu nome num caderno. Cris, até o momento, esboça poucas palavras, sua interação é mínima, enquanto Elaine, ao contrário, é mais expansiva e tenta se aproximar da garota recém-chegada. Elaine desperta interesse pelo celular de Cris, um objeto cujo valor capital encontra-se distante de sua realidade, e fala a respeito de um lugar onde pode melhorar o sinal do aparelho.

Numa rara ocasião, o filme desprende atenção sobre a protagonista e nos guia para a reunião dos acampados. Nesta reunião, fica ainda mais nítida a preocupação do grupo de sofrerem alguma represália da população da cidade por terem acolhido a menina. Então, a mãe de Elaine sugere que Cris fique com Fátima, uma mulher de origem humilde e trabalhadora que mora na cidade local. Como Fátima trabalha na feira, todos os acampados ali reunidos concordam em oferecer algo do próprio cultivo para ajudar, como macaxeira e inhame. A representação cênica e plástica dessa reunião constitui um elemento importante para a forma e identidade do acampamento, condizente com o modo de organização desse movimento social. Conforme descreve Belo e Pedlowski (2014, p. 78):

As práticas de reuniões e assembléias durante a fase acampamento também se tornaram base para outras formas de ação coletiva no assentamento. As formas de organização política via assembléias e reuniões foram fundamentais para a colaboração no trabalho da

lavoura e na comercialização, servindo também de base para as ações coletivas desempenhadas no assentamento. Estas experiências, desde as reuniões até a tomada de decisões em assembleia geral se tornaram referências para a organização política do assentamento.

Essa reunião é enquadrada em plano médio com um movimento de câmera panorâmico suave indo da esquerda para direita. O movimento em *pan* é um traço estilístico muito recorrente no filme. O plano valoriza as personagens acomodadas na reunião, com um movimento que permite a exploração dos planos mais longos, alterando o ponto focal da narrativa entre os personagens, mas sem recorrer aos cortes e à montagem. Além disso, há um investimento no uso da profundidade de campo, outro recurso bastante explorado em todo o filme. Ainda nesse enquadramento, a profundidade de campo permite-nos perceber a presença de Elaine e Cris saindo da casa, dando a sugerir que as personagens estão a caminho do local em que o sinal de celular pega melhor. Nesses momentos que antecedem a saída de Cris e Elaine, a *mise en scène* explora bastante a função denotativa do estilo, observando os espaços socialmente reconhecíveis do acampamento do MST para a decodificação imediata do espectador.



Fig. 4 Enquadramento com Cris e Elaine ao fundo. Fonte: fotograma do filme.

Chegando no referido local, observamos Cris tentando se comunicar no celular, mas não obtém sucesso. Segundos depois, percebendo o insucesso de Cris, Elaine aconselha a protagonista a desistir, por enquanto, e a convida para passear e lhe mostrar um “negócio”. No início do trajeto, Elaine fala sobre si, sua família e a origem no acampamento. Sem muitos detalhes, conta ainda que se instalaram no acampamento depois de uma tragédia envolvendo seu tio, há seis anos. Esse ato de cumplicidade de Cris, ao ouvir o relato de Elaine, é recorrente em todos os encontros da protagonista com outras personagens. Lordello prima pela repetição desse gesto: ouvir a história do outro.

Neste mesmo plano, ouvimos uma trilha suave de viola que embala a sequência, intensificando a experiência nova vivificada pela personagem Cris. A narração de Elaine chega ao fim com o corte do plano. A partir de agora, há uma longa sequência sem mais nenhum diálogo. Elaine continua guiando Cris, caminhando pelo pasto, entre o gado, tomadas por uma paisagem verde. Lordello mantém a escolha do plano geral até o momento em que Elaine e Cris chegam ao lugar de destino. As meninas então descansam debaixo de uma plantação com enormes bambuzais. A trilha musical é substituída pela paisagem sonora composta pelo som dos pássaros, dos grilos, das cigarras e do ranger dos bambus que balançam ao sabor do vento.



Fig. 5 A floresta de bambuzais em clima de contemplação e calmaria. Fonte:

fotograma do filme.

Após o plano em que enquadra os bambuzais, visto de baixo para cima (ou contra-Zenital), a câmera começa a privilegiar mais os planos detalhes. Primeiro nos pés de Cris pousados sobre o chão coberto de folhas secas. Depois na mão esquerda que também toca o chão. Essa composição atenua uma atmosfera de contemplação e de esvaziamento da ação narrativa. É como se o “principal conflito” do filme – a volta de Cris para casa – fosse absorvido pela performance do espaço, construída aqui na composição sensorial dos ambientes e dos objetos de cena inseridos na paisagem natural. E assim, a articulação entre os planos gerais dos bambuzais e a escala de planos detalhes do corpo de Cris, dá a essa sequência uma conotação enigmática, explorando a função simbólica do estilo. Depois disso, os planos tentam situar melhor as personagens. Após um rápido *close-up* em Elaine olhando para o topo dos bambuzais, a câmera enquadra o corpo de Cris sentada. Toda essa sequência torna evidente o potencial dos silêncios, da contemplação e da desdramatização dos corpos. O filme de Lordello parece privilegiar as imagens espontâneas, de elementos soltos, pouco ordenados, de modo a potencializar a ambiguidade de sentidos do fluxo captado pela câmera.

Assim, a sequência analisada chega ao fim nos planos seguintes em que mostram Cris dentro de uma van, sendo levada para cidade interiorana chamada Tamandaré, sob os cuidados de Fátima. A vivência inesperada da personagem dentro do acampamento do MST é representada, portanto, numa chave ao mesmo tempo denotativa e simbólica, com a *mise en scène* privilegiando, num primeiro momento, a descrição objetiva e, depois, a imersão sensorial, demonstrando, assim, os diferentes usos do espaço para representar os movimentos sociais no cinema contemporâneo.

Considerações finais

Em *Eles voltam*, a protagonista Cris, ao desprender-se dos seus, caminha rumo à construção de sua alteridade pautada na experiência sensível com o outro. É nesse processo afetivo estabelecido no cotidiano que a personagem adquire consciência das desigualdades sociais e de classe no Brasil presente. Na volta à família, as mudanças ocorridas no interior da personagem a colocam em crise em relação a sua identidade de alta classe média. Em nossa análise, conseguimos identificar elementos importantes na construção estilística do filme *Eles voltam* que comunicam esse processo de percepção da desigualdade social:

- Ritmo lento da narrativa que reforça uma atmosfera introspectiva e contemplativa, cujo elo da experiência sensorial é a protagonista Cris;
- Predominância de uma escala de planos que ora valoriza os cenários e as personagens em planos gerais e ora em planos menores em que os rostos e detalhes dos corpos das personagens ocupam maior parte do quadro;
- Recursos da profundidade de campo e movimentos panorâmicos suaves no intuito de reforçar o tratamento sutil e imersivo do filme;
- Encenação “desdramatizada”, valorizando as pausas e os gestos contidos das personagens;
- Uma performance do espaço que ora investe na função denotativa, ora explora a função simbólica do estilo cinematográfico.

Ao dispor desses elementos estilísticos para constituir seu discurso, o diretor de *Eles voltam* transforma seu filme num instrumento de prática pedagógica e de formação política ao se situar do lado oposto da narrativa da mídia dominante aliada aos interesses do agronegócio. Nesse sentido, acreditamos no potencial de *Eles voltam* enquanto produto cultural com um viés político-inclusivo, por sua tentativa de romper com esses estereótipos e preconceitos ligados a identidade das classes populares, sobretudo, a classe dos militantes do MST e de procurar amplificar a voz desta classe já tão combatida e silenciada. Isso possível não apenas no campo narrativo, ao contar a história de uma tomada de consciência de uma personagem infantil de classe média alta, mas, sobretudo, no campo estilístico, ao explorar as diversas possibilidades que a *mise en scène* cinematográfica possui de performatizar o espaço cênico, compondo múltiplos e variados sentidos.

Referências

- Aumont, J. (2006) O cinema e a encenação. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- B, Gérard. (1987) Estética do cinema. São Paulo: Martins Fontes.
- Bordwell, D. (2008) Figuras Traçadas na Luz: a encenação no cinema. Campinas: Papirus.
- Bordwell, D.; Thompson, K. (2013) A arte do cinema: uma introdução. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP.
- Belo, D. C.; Pedlowski, M. A. (2014) Acampamentos do MST e sua importância na formação da identidade do Sem Terra. REVISTA NERA – Ano 17, Nº. 24 – Janeiro/Junho de 2014 – ISSN: 1806-6755. Disponível em:
<<https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/viewFile/2581/2570>>.
Acesso em: 14/07/2020.
- Lalanne, J.-M. (2002) C'est quoi ce plan?. Cahiers du Cinéma, n. 569.
- Lopes, D. (2007) A Delicadeza: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finattec.
- _____. (2012) No coração do mundo: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco.
- Sigaud, L. (2000) A forma acampamento: notas a partir da versão pernambucana. 22ª Reunião Brasileira de Antropologia. Brasília, junho de 2000. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/360506011/A-forma-acampamento-Lygia-Sigaud-pdf>>. Acesso em 05/01/2020.
- Turner, G. (1997) O cinema como prática social. São Paulo: Summus.