

Janaina dos Santos Moscal

**SENTIMENTOS DA LUTA:
MÚSICA E MÍSTICA NO MOVIMENTO DOS
TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social como Requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Orientador: Rafael José de Menezes Bastos.

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca
Universitária da UFSC.

Moscal, Janaina dos Santos
SENTIMENTOS DA LUTA : MÚSICA E MÍSTICA NO
MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA /
Janaina dos Santos Moscal ; orientador, Rafael José
de Menezes Bastos, 2017.
283 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Música, MST, mística,
política. I. Menezes Bastos, Rafael José de. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

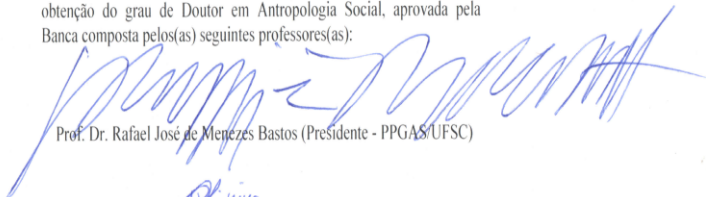
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Sentimentos da luta:
música e mística no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

Janaina dos Santos Moscal

Orientador(a): Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos(as) seguintes professores(as):



Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos (Presidente - PPGAS/UFSC)



Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira (UNESPAR/FAP)



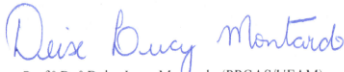
Prof.ª Dr.ª Maria Eugenia Dominguez (PPGAS/UFSC)



Prof.ª Dr.ª Vânia Zikan Cardoso (PPGAS/UFSC)



Prof.ª Dr.ª Christine de Alencar Chaves (DAN/UNB)



Prof.ª Dr.ª Deise Lucy Montardo (PPGAS/UFAM)



Prof.ª Dr.ª Vânia Zikan Cardoso (Coordenadora do PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 15 de fevereiro de 2017.

Àqueles que cantam,
tocam e dançam sua existência.

AGRADECIMENTOS

Produzir uma etnografia é um aprendizado impossível de ser feito sem a compreensão e colaboração de muitas pessoas. Primeiramente daqueles com os quais dialogamos, observamos e participamos de momentos da vida e, no meu caso, da luta, por isso meus agradecimentos iniciais são para o(a)s militantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Alguns deles foram essenciais e presentes desde o início de minha trajetória na antropologia, entre estes Levi de Souza, que foi especialmente paciente com minhas perguntas e presença (nem sempre confortável), mas também Rodrigo Viola, Denilson Teodoro e Leonel dos Santos, que me possibilitaram aprender sobre o que é fazer música e lutar pela causa sem-terra. Sylviane Guilherme, Solange Engel, Carla Loop, Jovana Cestille, mulheres militantes que me mostraram alguns caminhos do Movimento em suas práticas artísticas e formativas. Aos dirigentes de assentamentos e setores que sempre permitiram que eu circulasse em eventos e espaços destinados à militância e a colaboradores como o professor Manoel Bastos, que me convidou para ministrar uma disciplina na Especialização em Linguagens em Escolas do Campo, realizada em parceria com a Universidade de Brasília (UNB). Conhecer e fazer parte de uma pequena parte das ações da Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF) foi uma experiência sem precedentes e que me ajudou em muito nas análises que desenvolvo nesta tese. Assim também agradeço a oportunidade de ter lido o trabalho de conclusão de curso de alunos que trataram da música como temática de pesquisa, foram eles: Adriano Leonel Saldanha e Mônica Aparecida Araújo Guerra. Nesse contexto, da educação e formação no MST, agradeço ainda a abertura me dada durante os módulos da Especialização em Arte no Campo, realizada em parceria com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na pessoa de uma de suas coordenadoras, Tereza Franzoni, e de seus assessores sem-terra dentro do curso: Révero Ribeiro e Sylviane Guilherme. Estendo meus agradecimentos aos professores Douglas Ladik e Vânia Müller, que me oportunizaram avaliar o trabalho dos seguintes alunos: Tatiane A. Chagas, Vanessa Ibrahim Martins de Castro e Ângela Maria Rodrigues.

Às instituições que possibilitaram minha dedicação a pesquisa durante quase todo o período de doutorado: CAPES e CNPQ.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, na figura dos coordenadores que estiveram a sua frente durante os anos em que nele permaneci, em especial a professora Alícia Gonzáles, que fez parte de minha banca de qualificação do projeto, e a sua atual coordenadora, Vânia Z. Cardoso, que aceitou ser arguidora em minha defesa. Central em minha formação como antropóloga e pesquisadora, agradeço a atenção, escuta e colaboração generosa de meu orientador Rafael José de Menezes Bastos que, desde minha defesa do mestrado, vem acompanhando e orientando as produções e análises propostas, com um cuidado que ultrapassa a formalidade dos espaços acadêmicos. Também essencial em minha formação cito minha orientadora de mestrado, e agora uma de minhas avaliadoras no doutorado, Christine Chaves, que permaneceu como uma das autoras de referência em meu trabalho, mas mais que isso, como medida de carinho e generosidade, pessoal e acadêmica. Agradeço aos professores ligados ao MUSA (Núcleo de Estudos em Artes e Artisticidade na América Latina e Caribe): Deise Lucy Montardo por leituras de meu texto em grupos de trabalho; Eugênia Dominguez, pelas trocas durante reuniões do núcleo, grupos de trabalho e pelas contribuições na defesa da tese e além Allan de Paula Oliveira, professor e colega que acompanhou meu trabalho desde o mestrado, além de publicar trabalhos que muito me inspiraram. Ainda entre os professores agradeço as disciplinas e debates promovidos: Rafael Devos, Scott Head e, mais uma vez, Vânia Cardoso. À professora Viviane Vedana meu agradecimento especial pelas contribuições na qualificação desta tese.

Agradecimentos cheios de afetividade aos meus colegas no MUSA: Fernanda Marcon que acompanhou minhas primeiras tentativas de ingresso na antropologia e sempre colaborou, intelectual e emocionalmente em toda minha vida acadêmica; Blanca Cecília Gomes; Anai Vera, Caio Domingues Hoffmann, Izomar Lacerda, Fabiane Severo e Tatyana Jacques por todas as trocas e boas conversas. Aos colegas de doutorado que compartilharam dores e delícias deste processo: Jimena Massa, Rafael Oliveira, Glauco Ferreira, Dalva Maria Soares, Diogo

Oliveira, Tatiane Barros, Larisse Pontes e Diógenes Cariaga. Aos amigos que fiz no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná: Ricardo de Campos Leinig e Silvana Santos, grata pela camaradagem estendida à Ilha; Rafael Oliveira que tornou-se um amigo carinhoso e presente; Tomás Melo, agradecida pela parceria, carinho e estímulo intelectual, feliz por poder compartilhar de sua trajetória; Flávio Rocha, compadre, parceiro profissional e grande amigo, que sigamos juntos e, entre estes, por fim: Patrícia Martins, comadre e mentora inicial de tudo o que construí – na academia e profissionalmente – mas mais que isso, inspiração para minhas realizações: admiração e carinho sempre; e Simone Frigo que, mais que uma colega de trabalho e de academia, tornou-se uma amiga e companheira que carregou no coração, amor por vocês.

Àqueles que fora das paredes da universidade dão sentido à vida, amigos de longa e curta data, mas igualmente importantes: Ana Luiza Krieger de Paiva (o que seria minha vida sem você?); Josiane Gadonski (sempre carinhosa e com bons conselhos); Giovani Nascimento (mais parceiro impossível) e Luan Salles Passos (tem gente que chega e não pede licença pra entrar no coração). A Elcio Skulni, pelo tempo vivido. Àqueles de trabalho e de folia, “velhos de guerra”: Ary Giordani, Greice Barros, Letícia Martins, Paula Carneiro, Júlia Basso, José Ronaldo Ribeiro, André Kloss, Fernanda Camargo, Fábio Macedo, Luciano Miguel, Amira Massabki, Rafaela Santin, Aorélio Domingues, Mariana Zanette, Cleiton do Prado e Eloir Paulo Ribeiro de Jesus, muito muito obrigada! Aos que estão sempre oferecendo novos aprendizados Brenda Maria Santos, Ka Nêga e Carla Torres, que os caminhos, mesmo árduos, sejam floridos. Ao amigo que tem me oferecido compreensão e carinho sem pedir nada em troca, Rafael Kloss: meu muito obrigada, de coração! A Luciane Alves, revisora e auxílio luxuoso neste processo de finalização da tese! Registro tardio, mas imprescindível, a Airton Silvério Prudente, grato reencontro, amor que se feito aprendizado.

Por fim, importante como alicerce de minha existência: aos amores da minha vida, Inaiê e Joana Oyá que, a todo tempo, me ensinam a ser melhor e me oferecem carinho incondicional. A minhas irmãs Jandaíra e Nayamim Moscal, com quem compartilho não apenas memórias, mas cotidiano e vida, profissional e acadêmica: vocês são um pouco de mim. E àqueles

que se somaram a minha vida por meio delas, David Furtado e Tatiana Kaminiski. Aos pais de minhas meninas, Cassiano Ricardo Zambonin e, em especial, André de Oliveira Pinheiro, pelo cuidado, amor e compreensão. Aos meus pais, que são base para tudo que realizei: Yassmim e Edson Moscal, grata pela paciência, apoio e amor, sempre estendidos as minhas pequenas joias.

E que essa tese possa reverberar os investimentos de todos aqui citados, contribuindo para uma compreensão mais sensível de mundos cada vez mais duros.

RESUMO

A presente etnografia tem como fio condutor práticas e narrativas sobre música entre militantes sem-terra. Parte de eventos e ações do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no intuito de compreender de que modo a *animação* e a *mística*, aonde a música tem lugar central, produzem sentido e criam a *luta*. Trata-se, assim, da elaboração e circulação de repertórios – musicais, de afetos, sonhos e sentimentos - orientados pela ideia de uma escuta militante, que indica classificações de militância/engajamento em termos gradientes, conforme a *mística* (poder eficaz) impregna canções e práticas sem-terra. É a *mística* que oferece e cria sentido, produzindo eficácia entre aqueles que refazem suas trajetórias, de *bóias-frias*, *roceiros*, *caipiras*, *urbanos periféricos*, sem-terra. Em cursos de formação voltados às linguagens e expressões artísticas, militantes elaboram discursos e práticas, acerca das relações entre estética e política. Nesse plano apresenta-se uma fonografia destinada à *luta* que, a partir de diferentes gêneros musicais, não apenas difunde seus objetivos e compreensões, mas traz narrativas acerca de sua trajetória e memória. Os processos fonográficos descritos apontam, por fim, para uma ideia de técnica neutralizada pela ação militante. Ou seja, embora se produzam críticas duras às práticas da indústria cultural, por seu caráter de padronização e comercialização, quando esta é apropriada e torna-se sem terra, ela é meio, e carregada de politicidade. Nessa trilha, o que está proposto na presente tese é seguir estes circuitos, orientados pela música, nos quais produzir, escutar e dançar canções é também produzir *mística*, e por consequência, a própria existência sem-terra.

Palavras-chave: Música; *Mística*; Política.

ABSTRACT

The present ethnography is based on practices and narratives about music among landless militants. Part of the events and actions of the Landless Rural Workers Movement (MST) in order to understand how animation and mysticism, where music plays a central role, make sense and create a struggle. It is, therefore, the elaboration and circulation of repertoires - musicals, affections, dreams and feelings - guided by the idea of militant listening, which indicates classification of militancy / engagement in gradient terms, according to the mystic (effective power) And landless practices. It is the mystique that offers and creates meaning, producing efficacy among those who retrace their trajectories, of *bóias-frias*, *roceiros*, *caipiras*, *urban peripherals*, *landless*. In training courses focused on languages and artistic expressions, militants elaborate discourses and practices on the relationship between aesthetics and politics. In this plan a phonogram for the struggle is presented that, from different musical genres, not only diffuses its objectives and understandings, but it brings narratives about its trajectory and memory. The phonographic processes described point, finally, to an idea of technique neutralized by militant action. That is to say, although there are harsh criticisms of the practices of the cultural industry, because of their standardization and commercialization, when it is appropriate and becomes landless, it is a medium and full of politics. On this trail, what is proposed in this thesis is to follow these circuits, guided by music, in which to produce, listen and dance songs is also to produce mystique, and consequently, the very existence without land.

Keywords: Music; Mystique; Politics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Perspectivas da área central da ENFF: o refeitório na parte superior e o vão na parte inferior.....	49
Figura 2 – Perspectivas da área central da ENFF: o vão onde localiza-se a loja da Escola e onde são feitos saraus e exposições	50
Figura 3 – Detalhe da fonte no vão da ENFF	50
Figura 4 – Os corredores da Escola com imagens de trabalhadores e apoiadores da luta sem-terra, no canto esquerdo a fotografia de Florestan Fernandes.....	51
Figura 5 – Vista de trás do salão anexo à cozinha (parte superior) e hall (vão livre) anexo à livraria e loja da ENFF.....	53
Figura 6 – Banner que circulou pelas redes sociais, postado pela jovem militante Carina Waskiewicz (aluna dos dois cursos de especialização citados neste texto)	63
Figura 7 – Organização da Noite Cultural que encerraria a etapa	68
Figura 8 – O grande acantonamento dos jovens sem-terra durante o Festival	86
Figura 9 – Colagens feitas pela juventude sem-terra, que estavam espalhadas pelos espaços próximos ao palco.....	87
Figura 10 – Oficina de capoeira angola, realizada durante o Festival. No canto esquerdo, o contra-mestre Wellington Negão	88
Figura 11 – Parte da Agitprop ao final da marcha realizada no centro de Maringá.....	93
Figura 12 – Jovens militantes-artistas passam o som antes da Noite Cultural	97
Figura 13 – Capa do disco Arte em Movimento (2002), considerada o primeiro CD do MST.....	99
Figura 14 – Imagem do encarte do disco “Dor e Esperança” ...	107

Figura 15 – Levi no canto, operando a gravação e Denilson, de costas, registrando uma linha de viola	114
Figura 16 – Cartaz de apresentação divulgado na página de Rodrigo	125
Figura 17 – Rodrigo e Levi em atividade.....	131
Figura 18 – O microfone adquirido por Levi e o retorno com a marca do Saci Arte.....	136
Figura 19 – Denilson, em primeiro plano, e Rodrigo em ação .	141
Figura 20 – Levi de Souza durante a apresentação do grupo Saci Arte no II Festival de Artes das Escolas de Assentamento do Paraná.....	151
Figura 21 – Imagem do Grupo Saci Arte, de autoria de Joka Madruga, registrada na noite de encerramento do II Festival de Artes de Escolas de Assentamento do Paraná.....	160
Figura 22 – Reunião de músicos no palco da Mostra Nacional de Cultura, boa parte deles nordestinos, durante a realização do VI Congresso Nacional do MST	164
Figura 23 – Irmãos tocam em animação, em uma das noites culturais da 14ª Jornada de Agroecologia	165
Figura 24 – Quadro que decora o escritório da Escola Latino-Americana de Agroecologia (ELA), localizada na Lapa (PR)..	181
Figura 25 – Índices que materializaram propostas da agrofloresta presentes na oficina preparatória para a gravação do disco do projeto Flora, realizada em outubro de 2014	187
Figura 26 – O jovem Diego em um passo de <i>break</i> durante a Noite Cultural.....	191
Figura 27 – Integrantes do Veneno H2: Mano Fi, Jonhn e Cézinha, atualmente fora do grupo	193
Figura 28 – Mano Fi, logo após a oficina de break ministrada por ele e Cézinha, durante o Festival de Artes de Escolas de Assentamento do Paraná.....	194
Figura 29 – O palhaço Ronaldo Pituim durante a marcha do VI Congresso Nacional do MST	201

Figura 30 – Alunas da ENFF em ação durante os preparos para a mística de abertura da Festa de Formatura da turma da Especialização em Linguagens em Escolas do Campo, janeiro de 2014.....	202
Figura 31 – Um dos barracos montados para a <i>mística</i> de abertura do VI Congresso. No detalhe, um <i>kufi</i> , lenço símbolo da cultura e da resistência palestina	205
Figura 32 – Wellington, em primeiro plano, aguardando o momento de sua participação durante a <i>mística</i> de abertura do VI Congresso Nacional do MST.....	207
Figura 33 – Ensaio da <i>mística</i> de abertura. No canto direito, o painel do palco principal que ainda não tinha sido estendido em sua totalidade e o livro “História”	209
Figura 34 – Momento de ensaio da <i>mística</i> de abertura do VI Congresso Nacional do MST.....	210
Figura 35 – Militante da Agitprop em marcha, representando a Mídia no esquete apresentado durante o VI Congresso.....	216
Figura 36 – Flyer do lançamento do livro “Agitprop: cultura política”, uma coletânea de textos teóricos e peças teatrais sobre a temática, realizado na cidade de São Paulo.....	218
Figura 37 – Agitprop em marcha com os guarda-chuvas que os auxiliaram em ações, como a colagem de lambes na Embaixada dos Estados Unidos.....	221
Figura 38 – Alguns dos lambes colados nos muros da Embaixada dos Estados Unidos da América no Brasil.....	228
Figura 39 – Capa do disco Arte em Movimento, o primeiro registrado em CD, ao lado de flyer que circulou nas redes sociais zapatistas.	232
Figura 40 – O guerrilheiro Carlos Marighela, homenageado no rap de Racionais Mc’s. música-tema do documentário homônimo, lançado em 2012.....	234
Figura 41 – O grupo Racionais Mc’s em cena do clipe “Mil faces de um Homem Leal”, 2012.....	235
Figura 42 – Banner de divulgação “O MST Somos Nós”	240

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
2. CAMINHOS DA MÚSICA SEM-TERRA	44
2.1 A MÚSICA E OS CURSOS DE FORMAÇÃO EM ARTES	46
2.2 ARTE NO CAMPO.....	76
2.3 ESTÉTICAS, POLÍTICAS.....	77
2.4 <i>JUVENTUDE SEM-TERRA, ESTAMOS AQUI!</i> O FESTIVAL DE ARTES DAS ESCOLAS DE ASSENTAMENTO	85
2.5 JORNADA DE AGROECOLOGIA.....	89
3. FONOGRAMAS SEM-TERRA: SOBRE A GRAVAÇÃO DE DISCOS EM/ NO MOVIMENTO	99
3.1 DOR E ESPERANÇA	106
3.2 ENTRE A MEMÓRIA E A FONOGRAFIA	111
3.3 VIOLA E POESIA: SOBRE ROÇA E CIDADE, ENGAJAMENTO E AMIZADE.....	113
3.3.1 Gravando no paiol	118
3.3.2 Caipiras Urbanos	126
3.3.3 Sertanejo, roceiro, universitário?	132
3.3.4 Sobre técnicas e instrumentos	135
3.4 ESSA VAI SER BRUTA!	139
3.5 BATALHA DAS IDÉIAS: AS GRAVAÇÕES E OS DEBATES SOBRE GÊNERO, INDIVÍDUO E COLETIVO..	145
4. “ENXADA, VIOLA, FACÃO E BEATS”: OS (ENTRE)GÊNEROS MÚSICAIS NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA SEM-TERRA	151
4.1 AINDA SOBRE SER <i>BRUTO</i> : VIOLEIRO, CANTADORES, CABOCLOS E SERTANEJOS	157
4.2 ENTRE O AMOR ROMÂNTICO E A LUTA	177
4.3 VOZ E VIOLA E A LEVADA DO REGGAE	181
4.3.1 A agroecologia como projeto de transformação social musicado	185
4.4 DE URBANOS A ROCEIROS, DE ROCEIROS A URBANOS	189
4.4.1 Rap da roça: o hip hop na reforma agrária	192

5. ROCEIROS, SACIS E PALHAÇOS: <i>MÍSTICA</i> E MÚSICA EM AÇÕES POLÍTICAS <i>SEM-TERRA</i>	201
5.1 A <i>MÍSTICA</i> MOVE A <i>LUTA</i>	206
5.2 MARCHAS, OCUPAÇÕES E INTERVENÇÕES: A AGITPROP NO VI CONGRESSO NACIONAL DO MST	213
5.2.1 No compasso da marcha	225
5.2.2 Revolucionários e rebeldes: arte e fazeres ritualizados	229
5.3 MÚSICA POPULAR E ENGAJAMENTO POLÍTICO.....	239
5.3.1 Circuitos culturais militantes: produção e difusão artística como estratégia política	245
5.3.2 Composições militantes e os gêneros musicais no Brasil e na América Latina	247
5.3.3 Escuta militante: a construção de repertórios engajados	252
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	267
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	273

1. INTRODUÇÃO

Ocupar: empunhando facões, foices e violões, entoando canções. Terras improdutivas, órgãos públicos, praças, ruas, estradas; as ocupações fazem parte do processo de tornar-se sem-terra, integra seus atos de formação na militância. Em várias narrativas, de experiências vividas por militantes de diferentes gerações, a *mística*¹ e a música aparecem como elementos essenciais na constituição de seus modos de existência. Na etnografia que construo nessa tese, o caminho seguido é guiado por essas práticas, que tem na *mística* seu motor, pois a instituição de seus espaços de *luta* se dá nesses momentos. Pois, para além da estrutura montada em ocupações e eventos – com toda a técnica de improvisação na construção de barracos de lona, cozinhas ou escolas itinerantes – é ela que oferece os contornos de um movimento social de grandes proporções, espalhado em no gigantesco território brasileiro. É a *mística* que oferece e cria sentido produz eficácia, entre aqueles que refazem suas trajetórias, de *boias-frias*, *roceiros*, *caipiras*, *urbanos periféricos*, *sem-terra*. E é essa proposição, de que a *mística* é força e poder movente entre os sem-terra, que guia a presente tese. Embora não seja intento dar conta da complexidade em torno dessa ideia,

¹ A *mística* é um evento, de dimensões rituais, que integra diferentes ações. Na gênese do MST, as *místicas* são marcadas por uma dimensão religiosa, fruto de sua relação intrínseca com organizações camponesas advindas do catolicismo popular e de correntes como a Teologia da Libertação. No decorrer da tese, e como forma de situar o(a) leitor(a), apresento *mística* (sem itálico) enquanto este evento de dimensões rituais, e *mística* (com itálico) como ideia de poder eficaz (resultante deste evento e de outras práticas imbuídas da mesma intenção), que anima seus militantes. Somam-se a este evento da dinâmica sem-terra, elementos e símbolos materiais, com música e intervenções cênicas, como pontua CHAVES (2000:p 56.): “Para além dos símbolos do MST - o timbre, a bandeira, o hino - as próprias ações são revestidas daquelas ideias e crenças políticas, morais e religiosas. Não é incidental que essa elaboração múltipla e multifacetada receba no MST o nome de *mística*. Como a cruz na Encruzilhada Natalino e na Marcha Nacional, como a bandeira que se lhe sobrepôs, utilizando-se de todos os outros meios hábeis - visuais, auditivos, sensoriais - a *mística* no MST não apenas evoca e congrega, ela comunica e faz acontecer”.

apresento-a como fio condutor da narrativa aqui estabelecida e que, pretendo desenvolver mais profundamente em trabalhos futuros. E no epicentro deste evento de contornos rituais, a música que, enquanto ato de *luta*, articula planos narrativos e estéticos. Um modo de soar música que se faz *mística*. *Música de luta* que é impregnada de *mística*. Em outra via, permeada pelo cotidiano, e catalizadora de eventos de pequeno, médio ou grande porte, a *música de baile*², motor das danças em pares, que alarga as experiências sem-terra e promove encontros (e tensões)³ dentro do Movimento.

² Embora utilize aqui o termo música de baile, os gêneros musicais aqui englobados vão, para além daqueles geralmente estabelecidos, para as danças de salão; no caso brasileiro, o forró, a música gaúcha, samba de gafieira, entre outros. Nos contextos do Movimento, também aparecem gêneros mais apreciados pela juventude sem-terra como rock, rap e reggae, também implicados pela dança, mas não em pares. Lembrando que mesmo com o apreço da juventude em relação a estes gêneros, não significa que não gostem, ou não pratiquem, as danças em pares.

³ As expressões artísticas, e a música especialmente, nas práticas sem-terra constituem espaços ocupados, em grande parte por sua juventude. Presentes e muitas vezes à frente de produções artístico-culturais, jovens sem-terra tem tentado estabelecer novas linguagens e diálogos, em especial com a juventude urbana, o que traz para dentro de suas práticas, gêneros musicais e comportamentos antes mal vistos, tidos como alienados ou nocivos à constituição de seus militantes, principalmente por dirigentes mais antigos (nem sempre com grande diferença geracional). Ressalto aqui que, para além do corte geracional, as práticas artísticas também trazem a tona questões de gênero, em sua constante prerrogativa de uma maior participação das mulheres nesse setor, ainda pouco presentes, em especial na música. Embora historicamente, em outros setores, a liderança das mulheres seja expressiva. No Setor de Cultura, há maior presença das mulheres nos coletivos de teatro, área que contou com grande investimento do Movimento a partir dos anos 90, com a colaboração em oficinas e eventos do dramaturgo Augusto Boal. Na música, no entanto, isso se dá mais nos espaços de juventude, especialmente na constituição das ações das Frentes de Agitação e Propaganda (Agitprop), quando as meninas assumem também os instrumentos de percussão, em marchas e outros eventos. Ainda no campo das construções de gênero dentro do Movimento, há pouco tempo, cerca de dois anos, ouvi menções à discussões sobre o tema, mas sempre

Neste cenário, apresentam-se circuitos⁴ de produção e difusão da música no MST, fluxos que articulam arte, música e política como planos indissociáveis das práticas de militantes –

pautados pela questão do feminismo. Na última Jornada de Agroecologia, realizada em setembro de 2016 na Lapa (PR), acompanhei uma performance durante uma das Noites Culturais do evento, dela participou um jovem que representava uma mulher transgênero e as violências cometidas nas construções de gênero impostas pela sociedade, em especial no meio rural. Na plateia uma bandeira LGBT junto a um grupo de jovens, alguns assumindo posturas associadas a estética gay, que aplaudiu e vibrou ao final da apresentação, com palavras de ordem que pediam respeito à diversidade de orientações sexuais. Tinha sido a primeira vez que presenciei uma ação que debatesse o tema de maneira tão direta, antes, ouvi algumas conversas e debates, alguns denunciando a opressão vivida por jovens gays em assentamentos. Nacionalmente, cito também a matéria veiculada pela Revista Sem Terra, em 2015, logo após a realização do VI Congresso Nacional do MST, e que trazia a narrativa de uma mulher transgênero sobre seu cotidiano em um assentamento. Outro corte que penso ser importante mencionar, é o racial, ainda pouquíssimo debatido, embora uma grande parcela de seus militantes, até mesmo no Paraná, um estado tido como majoritariamente branco, a presença negra seja muito grande. Entre os músicos sem-terra com quem mantive contato durante os últimos anos, posso dizer que cerca de 70% são negros, ainda poucos munidos de um discurso racial mais marcado. Recordo aqui da posição de um dos meus interlocutores mais presentes no trabalho de campo, e que percorrerá a narrativa presente nesta tese, o baterista e produtor musical Levi de Souza. Hoje próximo dos 30 anos, foi ele quem, logo que chegou à sede da Secretaria Estadual do MST no Paraná, trouxe um pente a outros colegas militantes que estavam reunidos para a gravação do CD Agroecologia em Movimento, para que esticassem seus cabelos no estilo *black power*, fazendo citas ao movimento dos Panteras Negras. Desde aquele período, até hoje Levi é conhecido por seu cabelo e afirmação enquanto jovem negro. Sobre este episódio, ver o terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado. No entanto, a temática, a exemplo do debate de gênero, não tem sido realizada em ações dentro do Movimento, apesar de ter algum espaço dentro do Levante Popular da Juventude, organização parceira do MST e que tem como foco a juventude urbana, especialmente nas periferias.

⁴ Utilizarei os trabalhos de Magnani (2005) e de Oliveira (2009) para pensar a ideia de circuito.

dirigentes e base⁵ do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Em um solo etnográfico pautado por eventos e práticas musicais, meu objetivo é apontar caminhos no etnografar destes fluxos, elegendo algumas temáticas e rastros deixados ao percorrer estes circuitos. Escuta militante, produção musical, dança, *animação*, arte e a política são planos e elementos que se tangenciam e se cruzam, em caminhos percorridos pelo som em práticas cotidianas e rituais. Orientada por diferentes linhas e perspectivas da antropologia - daquelas produzidas a partir da arte, da política, ou das emoções - a proposta delineada neste texto traz em seu bojo, rituais e práticas musicais em diferentes contextos (das marchas, encontros, manifestações e ações de *agitação e propaganda*), processos fonográficos e os projetos de formação no campo artístico, ou mais amplamente (e como preferem militantes sem-terra), da *cultura*.

Deste modo, inspirada pelo trabalho de Carneiro da Cunha (2009), sublinho as diferenças postas entre as compreensões sem-terra e o que na história da antropologia denominou-se como cultura. E como postula a autora: “isso não quer dizer que seus conteúdos necessariamente difiram, mas sim que não pertencem ao mesmo universo de discurso, o que tem consequências consideráveis” (p. 313). Em termos etnográficos e analíticos, portanto, tratarei do termo cultura em sua perspectiva nativa, grafando-a em itálico, como o restante daqueles considerados centrais na compreensão sem-terra acerca da relação arte-política, pensando que é nessa relevância da cultura para seus militantes que se articulam ações indispensáveis a sua existência.

É possível, nesses contextos englobados pela categoria *cultura*, pensar uma fluidez dos sons (inclusive do que se considera musical), nos quais ela ocupa espaços variados, estando presente na abertura e intermediação de falas, conferências e

⁵ Dentro da organização do Movimento, por meio da divisão de tarefas, alguns militantes (como é a classificação geral de todos aqueles que integram o MST) são destacados e cumprem funções específicas como dirigentes e em setores ou secretarias. Geralmente, em funções que demandam atenção integral do militante, ele é *liberado*, ou seja, ele recebe uma ajuda de custo para que possa se manter e dedicar-se às tarefas de que foi incumbido. Até onde tenho conhecimento, os valores dessa liberação são pequenos, não chegando a um salário mínimo, dependendo da formação e especificidade da tarefa.

mesas-redondas, até em místicas e momentos de *animação*⁶ improvisados, realizados no intervalo de refeições coletivas, ou na dança em pares dos bailes, onde lutar também é girar o salão. A música nesses momentos é a trilha sonora para a confraternização, para o encontro de corpos, para a celebração de seus modos de existência. Esta fluidez, no entanto, também traz intencionalidades, que registram e materializam⁷ canções, em tempos onde a fonografia ganha cada vez mais espaço e, de alguma forma, ecoa a polifonia dos discursos oficializados de dirigentes e intelectuais orgânicos⁸ misturados à perspectiva de músicos e *militantes-artistas*⁹ assentados ou destacados para

⁶ *Animação*, em termos sem-terra, é denominada por seus militantes como momentos dentro de eventos, falas, mesas ou debates, em que músicos são chamados para compor e dar ritmo a determinada ação, ou simplesmente, *animar seu povo*. Utilizada em diversos momentos, a *animação*, é prática tida como agregadora, que deixa a todos preparados e dispostos para uma ação posterior. Neste sentido, aproxima-se da ideia de *mística*, enquanto força, e de sua produção de eficácia ritual, e assim do conceito de euforia durkheimiano, como propõe Chaves (2000) em sua etnografia sobre a Marcha Nacional dos Sem Terra, realizada em 1997.

⁷ As discussões acerca da materialidade dos discos e processos fonográficos são clássicas nas elaborações de Theodor Adorno, ver Oliveira (2015), em seu debate acerca das proposições adornianas referidas à classificação “música popular”. No segundo capítulo desta tese, trato as dimensões da materialidade, e sua relação com ideia de repetição e memória, na fonografia sem-terra.

⁸ De acordo com Gramsci, o termo intelectual orgânico refere-se ao desenvolvimento da categoria intelectual no interior de grupos sociais, em suas palavras: “Uma das mais marcantes características de todo grupo social que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista ‘ideológica’ dos intelectuais tradicionais, assimilação e conquista que são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos” (GRAMSCI, 1982, p.09). São considerados teóricos orgânicos aqueles investidos dos preceitos ideológicos de um movimento ou organização. No MST, são estes teóricos que auxiliam na elaboração de materiais de conteúdo político-pedagógico utilizados em cursos de formação.

⁹ É assim que são chamados aqueles que se dedicam ao campo da *cultura*, antes e primordialmente militantes, sendo a atuação como artista apenas uma das diferentes formas de estar e compor o MST.

alguma tarefa, em uma produção orientada pela ideia da criação e da execução coletiva. Somam-se a isso debates controversos sobre o tema da autoria e da própria ideia de artista e da “função” da arte em movimentos sociais.

Percorrer estes caminhos e trajetórias enquanto exercício antropológico, no entanto, requer esforços para um processo de escrita que traga à tona toda a complexidade de ações, rituais, produções e circulações artísticas, musicais e políticas de modo a oferecer uma narrativa mais abrangente, que traduza tensões, fragmentações e diferenças, mas que permita pensar a unidade proposta por um movimento social nascido no campo, e que há trinta anos se constrói a partir da sua relação com a cidade. Este é o desafio, que tentei cumprir ao longo de oito anos acompanhando os passos de militantes-artistas por entre os circuitos culturais sem-terra. Inserida inicialmente no MST por meio de oficinas de rádio que ministrei em diferentes assentamentos no interior do Paraná. Foi nestes espaços, para mim pautados mais pela troca do que por uma suposta orientação de minha parte do que seria “música de qualidade”, que me chamou atenção a complexidade acerca da difusão musical dentro do MST e as tensões provocadas pelo uso (ou dispensa) do termo *lixo cultural* que, posteriormente, tornaria-se categoria de análise em minha dissertação de mestrado. Foi a partir das experiências recolhidas nas oficinas que desenvolvi a primeira versão de um projeto para a seleção no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Paraná.

A passagem de colaboradora para pesquisadora foi marcada pelo trabalho de campo feito entre os anos de 2008 e 2009, no então pré-assentamento Emiliano Zapata. A proposta, no mestrado, era focar o trabalho de campo apenas no Zapata, observando o cotidiano e as dinâmicas da juventude a partir da emissora de rádio Liberdade FM. No entanto, com a vinda de integrantes do pré-assentamento para um evento que tematizava a cultura latino-americana, realizado na capital paranaense, a circulação de seus músicos passou a ser meu foco na pesquisa. É deste modo que, tanto no mestrado, quanto no doutorado, construo etnografias que são, em sua essência, multissituadas.

A denominação, portanto, já anuncia modos de compreensão sem-terra acerca da arte e sua função em um movimento social.

São múltiplos os cenários e as dinâmicas - em eventos realizados nos estados do Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Distrito Federal - com alguma centralidade na presença de músicos que davam pistas e apontavam as trajetórias aqui apresentadas. Entre estes, destaco Levi de Souza, essencial em todas as fases desta pesquisa. É acompanhando sua trajetória como militante, músico e produtor musical, e por meio de nossas conversas e reflexões, que tento dar sentido ao conjunto de fragmentos etnográficos que recolhi ao longo dos anos. É Levi também que me dá acesso a maioria dos discos produzidos pelo Movimento que, de alguma maneira, aparecem ao longo desta tese¹⁰. Em vários dos espaços percorridos, circulam músicos e seus discos, sendo o VI Congresso Nacional, um evento de grande porte, um dos locais onde foi possível encontrar uma grande diversidade de CD's, para além daqueles gravados oficialmente pelo Movimento¹¹.

O trabalho de campo realizado durante o doutorado, portanto, acompanhou em diferentes formatos de evento, espaços ocupados pela música, produzida dentro ou fora do Movimento. E também, de certa forma, me reinscreveu na categoria de colaboradora, ou melhor, na de pesquisadora/colaboradora, pois ao adentrar em espaços de produção de conhecimento – como especializações e outros cursos de caráter acadêmico – fui identificada como uma profissional que poderia contribuir em disciplinas ou bancas. Nesse contexto, embora não seja identificada ou me reconheça como uma intelectual orgânica, já que há uma distância entre meus caminhos e escolhas teóricas (e metodológicas) e aquelas pautadas por militantes, professores e acadêmicos integrados ao Movimento, é notória a demanda por minhas contribuições neste campo de reflexão. Assim, se pouco há de perspectivas teóricas alinhadas ao marxismo em meu trabalho, a antropologia enquanto disciplina é pouquíssimo conhecida entre teóricos, professores e estudantes sem-terra, fato que, em nenhum momento, impediu que houvesse trocas interessantes para a produção de conhecimento acerca das

¹⁰ Ver discografia apresentada ao final da tese.

¹¹ Como apresento ao longo do segundo capítulo, dentro do Movimento há os discos que são gravados com apoio da organização, por meio de projetos ou outros recursos destinados ao Setor, e aqueles produzidos de modo independente, embora ambos circulem nos eventos e espaços sem-terra.

relações entre música, arte, juventude e política. Nesses fluxos, permeados por diferentes trajetórias e dados em contextos diversos, realizei um trabalho de campo repleto de multilplicidades, com dados etnográficos para inúmeras reflexões, o que se traduziu em um certo grau de dificuldade para dar consistência a etnografia aqui apresentada. Afinal, como conduzir a escrita de diferentes momentos etnográficos? Como organizar as temáticas, abrir e fechar com quais delas? Aí residiram minhas escolhas, dadas também ao longo da realização do campo, por trabalhar com os fluxos desenhados pela música (seus produtores e ouvintes), pelas emoções e afetos que me atravessaram e reflexões provocadas, por canções e pessoas que me conduziram e que nesta tese, tento inscrever em um exercício antropológico que, espero, possa abrigá-los.

Esboço, assim, aqui a estruturação dos capítulos, pensados a partir de uma etnografia dos eventos e pela articulação de temáticas que perpassaram o trabalho de campo. A proposta no capítulo inicial é começar as narrativas a partir da circulação de músicos e suas canções, pensando a ideia de circuito e os modos de ação política constituídos a partir da música. O fio condutor será tecido pelos eventos e espaços pelos quais estes músicos circulam, iniciando este processo pelas canções que se entremeiam a falas em espaços de produção do conhecimento, cursos e especializações realizados em parceria com diferentes universidades públicas. Estes cursos, realizados por meio do Programa Nacional da Educação na Reforma Agrária (PRONERA), nas mais diferentes áreas – da educação às artes – ocupam espaços ora das próprias universidades, ora os seus próprios, estabelecendo dinâmicas diferentes, moldadas pelo tensionamento entre modelos e teorias propostas pela Universidade e pelos movimentos sociais participantes destes cursos.

Encontros, congressos, seminários e outras formas de organização de evento, também compõe este capítulo, entre eles o VI Congresso Nacional, a 13ª Jornada de Agroecologia e o II Festival de Artes das Escolas de Assentamento do Paraná. Cito também a atuação da Frente de Agitação e Propaganda que é formada em eventos, ocupações e acampamentos, bem como em diferentes contextos da articulação militante, e tem como principal objetivo difundir a um público mais amplo os projetos

do Movimento. Utiliza-se de linguagens cênicas, como esquetes e teatro de rua, além de batucadas, canções e palavras de ordem para comunicar a luta *sem terra*. Importante pensar aqui os significados da ocupação do espaço público e de como o MST anuncia sua presença também no chão da cidade, disputando condições para sua própria existência. A exemplo de algumas cenas que presenciei durante as ações da Frente de Agitprop durante o VI Congresso Nacional do MST, realizado em Brasília, onde, a cada espaço era necessário negociar ou burlar as regras de movimentação determinadas por suas respectivas gerências, fosse na Rodoviária Central, fosse em feiras públicas ou nas ruas da Esplanada dos Ministérios.

O convite da Agitprop é, acredito que para além das prerrogativas da organização, um convite a esse deslocamento, materializando a existência sem-terra em cores e contornos diferentes daqueles pintados pela mídia e opinião pública, como também postulou Christine Chaves (2000). É por meio destes convites, aceitos ou não, que o MST se faz presente, divulgando suas ações, em exercícios e tentativas de subversão da imagem que dele se faz, como anunciou um dos militantes que compunha a Agitprop durante o VI Congresso, ao narrar o espanto de um senhor que assistiu a esquete apresentada e questionou se eles mesmos tinham organizado o teatro, “(...) a sociedade pensa que sem-terra é coisa de outro mundo”, desabafou o jovem. Traceja-se aqui esse coreografar, na cidade, mas também em acampamentos e assentamentos rurais, que podemos entender também como índices (TURINO, 2009), de sua existência, perpassado pela mística e pelas práticas artísticas sem-terra.

O segundo capítulo tem como eixo a produção musical dentro do Movimento, as práticas de composição, a ideia da canção “de encomenda”, as temáticas de seu repertório (a luta, a reforma agrária, a educação, a agroecologia e o amor, entre outras) que informam também especificidades de gêneros como a música caipira (ou de viola), o samba, o rock, o forró, o reggae ou o rap. E nesta trilha, a presença e relações estabelecidas a partir da fonografia, em questões apresentadas pela etnografia de gravações de discos como “Agroecologia em Movimento” e “Viola e Poesia”, e também pela escuta e análise de produções que circulam e são comercializadas em eventos ou em sites e outros pontos de venda, como secretarias estaduais do MST e

espaços como a Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), os quais cito aqui “Plantando Ciranda 2”, com músicas infantis, e de grupos como “Veneno H2”, “LPJ Mc’s” e “Unidos da Lona Preta”.

Neste contexto, é possível pensar ainda a própria “memória da luta” cantada e contada através das canções, não apenas aquelas registradas em discos, mas especialmente as que permaneceram ecoando na lembrança de militantes e daqueles que experienciaram a *luta*, por meio de ocupações e marchas, e também no cotidiano de acampamentos e assentamentos. O registro das canções em disco, conforme apresento nesta etnografia, insere-se em um projeto de organização do acervo desta memória¹², idealizado por militantes do Setor de Cultura que tinham o propósito de realizar um levantamento amplo do que já havia sido produzido no Movimento. Sendo a memória, desde os primeiros momentos, um dos principais objetivos do projeto. Apresenta-se aqui uma relação da fonografia com a memória que não desloca essas canções para o âmbito privado da vida de seus militantes, mantendo a centralidade do cantar coletivamente, que tanto marca marchas, romarias e outros eventos do MST. Os discos, e suas possibilidades de repetição, acompanham práticas coletivas, sendo matéria na realização de tarefas da militância, como a mística. Desse modo, as ações do Coletivo Nacional de Cultura, instância especializada na temática da arte sem-terra e encarregada do planejamento e execução de projetos, voltam-se à organização desta memória, em um trabalho seletivo e interessado na produção de arranjos musicais e artísticos que ressoem o projeto de transformação social do MST, pautado não apenas pela reforma agrária, mas especialmente pela agroecologia, pela educação e pela *cultura*, enquanto grandes linhas de ação da organização. Manejar as ferramentas necessárias à realização de processos fonográficos, portanto, torna-se não apenas necessário, mas afina-se com a ideia de ocupação de espaços antes tidos como restritos, bem como à discussão da produção coletiva da arte. Do mesmo modo que a

¹² Cito aqui a Musicoteca Inezita Barroso, a qual apresento no segundo capítulo.

educação torna-se pilar essencial na construção do projeto de sociedade proposto pelo MST e seus signatários¹³.

Sobre processos históricos e a materialidade da música popular, trago novamente as análises de Oliveira (2015).

Neste sentido, a primeira novidade da música popular é atrelada à sua objetificação: o cilindro e o gramofone, o disco e o fonógrafo. ‘Comprar música’ significa, neste quadro de análise, comprar objetos. Ouvir música é uma experiência diretamente relacionada a objetos (p. 08).

Seguindo:

Katz (2010: 10-55) explora as consequências da fonografia, descrevendo algumas características que ela anexou à música (tangibilidade, portabilidade, visibilidade, possibilidade de repetição, nova temporalidade, abrangência em termos de gravação sonora, possibilidade de manipulação) (p. 14).

O que, nas práticas fonográficas sem-terra permanece constituindo-se como eixo de suas produções; e que aposta em sua possibilidade de repetição, tangibilidade e nova temporalidade, às quais se acrescentariam ainda, o tom de registro e suas potencialidades de memória. Deste modo, criando fonogramas de suas canções, e em outra via também catalogando essa memória musical, inscreve-se em outros planos, e mais uma vez, as multiplicidades da existência sem-terra, suas vozes, ritmos, compassos, em uma caminhada histórica que, desde seu início, foi cantada. Assim, como o fonógrafo modificou formas de escuta, como cita Oliveira, o registro das canções sem-terra

¹³ Ver a dissertação de Simone Frigo, intitulada “A luta é nossa escola: educação e formação política no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra”, orientada por Christine Chaves e defendida no ano de 2006, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal do Paraná.

também acarreta transformações de uma escuta militante¹⁴ e, conseqüentemente, de sua própria produção musical.

A terceira parte da tese traz, então, a temática da construção dos gêneros musicais e sua circulação nos limites do Movimento. Observa-se neste plano, uma profusão de sonoridades – que talvez tenha sido reduzida a ideia de uma música estritamente *camponesa* pela história seminal do Movimento e na percepção do senso comum de suas práticas – que veio crescendo com a expansão do MST, suas ramificações e dissidências. A ideia de *camponês* dentro do Movimento articula diferentes discursos que falam das especificidades e necessidades daqueles que vivem da terra, em imagens e objetos dispostos em *místicas*, onde estabelece-se um ideário em torno desse *ethos*. A musicalidade proposta nesse ideário tem sua base naquilo que é percebido como música caipira, de viola, sertaneja, *de raiz*, conformada em processos históricos de construção da ideia de nação brasileira (OLIVEIRA, 2009; CALDAS 1979). Essa música *camponesa*, pensada a partir das práticas sem-terra, no entanto, assumem em suas elaborações cotidianas, um sentido mais largo, que englobam gêneros como o forró ou a música gaúcha, e que a partir do que chamo de uma escuta militante, são inscritas em um repertório engajado, aonde canções para dançar também compõe o cancionário da luta. Cito aqui o surgimento e a inserção, nem sempre tranquila, do rap e dos elementos que constituem o *hip hop*, nas práticas da juventude sem-terra, e que tem criado cisões, especialmente geracionais, em suas tentativas de equalização com o entendimento musical de militantes mais “antigos”. Deslindam-se, nesse cenário, práticas musicais e artísticas que apresentam e constituem a relação campo-cidade, pauta hoje considerada central nas reivindicações sem terra. Jovens de trajetórias urbanas, assentados e acampados ou não, começam a dar novos contornos ao movimento social que completou trinta anos de existência, atualizando os significados do que é ser militante numa organização pautada pela reforma

¹⁴ A partir da ideia de que o MST seleciona, categoriza e engloba diferentes gêneros musicais, traço, no quarto capítulo desta tese, a categoria de escuta militante, responsável pela formação de um repertório engajado que, conseqüentemente, também orienta suas composições e produções musicais, em processo contínuo e que se retroalimentam.

agrária e pelo campesinato, aonde muitas referências são elaboradas a partir da memória vivida por pais, tios, avós.

Destaco aqui os grupos de rap Veneno H2 e LPJ Mc's. O primeiro, Veneno H2, oriundo de um assentamento próximo a cidade de Franca, conta com quase dez anos de existência e tem na sua primeira formação¹⁵ Jonh Miller Souza, Carlos César (Césinha) e Paulo Eduardo Pinheiro (Mano Fi), os três assentados e militantes sem-terra. Criado em Curitiba, o grupo LPJ Mc's teve em sua formação integrantes do Levante Popular da Juventude e do MST, são eles: Levi de Souza, Diego Zamura, Jane Joffre e Dudu Drewinski¹⁶. Grupos de trajetórias distintas, mas que trazem nas narrativas de seus militantes e no escopo de sua produção musical, as tensões inerentes ao pensar e fazer um *rap da roça*, como ficou conhecido o Veneno H2, e que tem como planos unir pautas do campo e da cidade, como canta o LPJ Mc's. Conhecidos como assentados em circuitos culturais locais e também em espaços de militância de diferentes movimentos sociais, os integrantes do Veneno H2 contam em sua trajetória as referências de sua produção musical como *rural, da roça*. Em sua narrativa, Césinha, um dos criadores do grupo, conta como, assim que começaram a divulgar seu trabalho na cidade de Franca, logo chegou em seus ouvidos que o Veneno H2 era referenciado por outros membros da cena hip hop local como *rap da roça*, o que prontamente foi assumido por eles, sublinhando o sentido

¹⁵ O último evento que contou com a formação original do Veneno H2 foi o VI Congresso Nacional do MST, em 2015. Logo após, Césinha retirou-se do grupo.

¹⁶ Hoje, devido às dinâmicas pessoais, o grupo encontra-se desativado, apenas com encontros esporádicos entre Levi e Diego. Parceiros musicais e amigos, os dois conheceram-se na Pontifícia Universitária Católica do Paraná (PUC-PR), quando Diego começou a faculdade de Sociologia e Levi a de Música, ambos como bolsistas do PROUNI. O reconhecimento entre ambos, negros de cabelos crespos, como narram, se deu pelo cabelo, nos corredores da universidade. Interessante notar que os dois permaneceram na universidade por cerca de dois anos, abandonando o curso devido à questões financeiras e dinâmicas da militância. Atualmente Levi mora na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), em São Paulo, onde integra o Setor Nacional de Cultura do MST e atua na Frente de Música e Diego cursa a Licenciatura em Ciências Sociais, no Instituto Federal do Paraná (IFPR), no campus Paranaguá.

positivado dessa qualificação para seus integrantes e alguns militantes do MST. O que era condizível com a proposta do grupo, que via o hip hop como uma *ferramenta de luta*, conforme palavras de Césinha. Luta pela reforma agrária, em um movimento implicado pela proximidade, senão geográfica, das periferias, referenciadas por linguagens e modos de ação, em especial da juventude, pautados pelo que entendem como cultura urbana. Processos de retorno ao *campo*, que expressam diferentes experiências de entrada e permanência na militância.

Nesse sentido, a temática dos gêneros musicais¹⁷ e da diversidade da produção musical no Movimento é recente e os debates tem sido efervescentes, especialmente nos cursos de formação e especializações e nas ações, tratadas regionalmente ou nacionalmente, nas secretarias e no Coletivo Nacional de Cultura. Cito aqui o projeto de produção e lançamento de quatro CD's Comemorativos dos 30 anos do MST, que vem sendo construído pelas regiões do país, com o levantamento das canções que ficaram na memória de seus militantes e que já tem seu primeiro volume intitulado como "Dor e Esperança". Disco que trará regravações de canções históricas do MST, produzidas por nomes como Ademar Bogo¹⁸ e Zé Pinto¹⁹, reconhecidos como militantes históricos do Movimento.

O quarto capítulo se dá nessa mesma cartografia, onde espaços e momentos são reservados para a realização do ritual

¹⁷ Trato do conceito de gênero musical a partir do trabalho de Menezes Bastos (1996; 1999; 2006), que os entende a partir de cadeias de transformações, que classificam e retomam enunciados (DOMINGUEZ, 2005), pensados a partir da transposição do conceito de gêneros discursivos, proposto por Bakhtin (1982; 1991), para a música.

¹⁸ Ademar Bogo é licenciado em letras e filósofo, doutorando na Universidade Federal da Bahia. Filho de agricultores, estudou em um Seminário filiado à Teologia da Libertação e milita no MST desde seu início. É um dos principais poetas e letristas do Movimento, contando com livros de poesia e um extenso cancioneiro.

¹⁹ Zé Pinto é também poeta e cantador popular, como ele gosta de se identificar. Natural de Minas Gerais e de origem camponesa, conheceu o MST em Rondônia, para onde a família havia se mudado em busca de melhores condições de vida. Ali foi convidado a participar de um curso do MST e a partir de 1986, deu início à sua produção musical engajada na luta pela terra.

que propicia práticas sem-terra. Na quadra do Ginásio Mané Garrincha, um coração gigantesco pulsando, ao som da marcação ritmada de tambores enche de som e cores a quadra do ginásio, repleto de militantes e simpatizantes da causa sem-terra. Em outra cena, um enfrentamento entre camponeses e polícia faz com que muitos dos presentes acionem memórias de conflitos ocorridos em ocupações. Chapéus de palha, foices, enxadas e outros elementos permeiam todas as *místicas* realizadas pelo MST, que tem somado a este evento, de contornos rituais, técnicas e elementos que atualizam o que é ser sem-terra, em especial pela juventude e todo seu arsenal teórico-prático das linguagens artísticas, adquiridas ao longo dos últimos quinze anos.

É também neste capítulo, que intento uma discussão mais pormenorizada do que anunciei no início desta introdução, que é a análise da *mística*, em seu sentido mais largo, para além do evento em si, pensando-a como força/poder, que confere eficácia à certas ações e práticas sem-terra. A partir de um entendimento durkheimiano²⁰, sigo o proposto pela etnografia de Chaves (2000), que trata da própria reunião dos sem-terra enquanto *mística*. “A reunião de todo, é, ela própria, *mística*, porque manifestação de um poder coletivo, revelando um conteúdo político elementar” (p. 85). Eficácia, que “infunde e mobiliza”, a *mística* é aproximada pela autora a noção de *mana* (Mauss, 1974). “A aproximação ganha sentido ao se recordar que a *mística* é percebida no MST como condição essencial da luta pela mudança – assim como a magia é interpretada por Mauss como a *arte da transformação*” (p. 87, grifos do autor). É nela também que se elaboram as atualizações necessárias a um movimento

²⁰ Acerca deste entendimento, me utilizo das palavras da autora: “Foi o encontro com a dinâmica criativa e contundente da ação política no MST que tornou significativo o enfoque teórico dos rituais e, a partir de então, abriu a perspectiva de identificar, na própria tessitura das ações e representações a serem investigadas, aquilo que as ultrapassava, como forma elementar e, portanto, como modo de ‘fabricação’ do social. As noções de Durkheim e Mauss reavivaram-se como fundo comum de inspiração e estímulo intelectual, demonstrando mais uma vez o vigor de pensamento de ambos. Durkheim e Mauss, ao estudarem as formas elementares da vida religiosa, apontaram para o caráter instituinte de que são dotadas as manifestações coletivas da vida social” (2000, p. 23).

social que vem atravessando os anos, partindo destas para alcançar sua permanência e suas conquistas, bem como para rever e analisar suas quedas e derrotas.

Rappers e rockeiros, mas ainda roceiros e caipiras, assim seus jovens militantes articulam discursos e experiências, transformados em *místicas*, mas também em ações performatizadas, como é o caso daqueles apresentadas nas ações das frentes de Agitação e Propaganda, conhecidas como *Agitprop*. Nestas, palhaços (e suas técnicas clown²¹) adentram as fileiras da militância, auxiliando na construção de esquetes, pontuando com humor e acidez suas críticas e reflexões. Ressoando Christine Chaves (2000), se as ocupações são o núcleo político, ritual e pedagógico, do Movimento, a *mística* é sua alma. “Através da *mística*, regras teoricamente obrigatórias, são voluntariamente cumpridas” (p. 84). Como reconhece e solicita a

²¹ Técnicas de clown referem-se, de modo geral, ao exagero de características de personalidades e modos de agir, são utilizadas por profissionais e amadores das Artes Cênicas e do Circo, mas também têm sido divulgadas em movimentos sociais. Durante o VI Congresso Nacional do MST é que percebi a presença mais marcante dessa linha teórica e criativa nos espaços do Movimento, quando houveram apresentações junto à Brigada de Agitação e Propaganda, durante o evento, e também momentos de troca com militantes que compunham as brigadas. Este ano, em agosto de 2016, assentamentos e acampamentos do MST no Rio Grande do Sul receberam o “Festclown – Pela Terra”, evento promovido pela “Associação Cultural Pallasos en Rebeldia”. Disponível em: <http://pallasosenrebeldia.org/wp-content/uploads/2016/05/dosier_pelaterra.pdf>. Segundo documento do evento, o Pallasos en Rebeldia são “uma rede internacional de grupos artísticos que promovem a solidariedade e o sorriso como motores de mudança social, lutam culturalmente ao lado de comunidades que fazem frente a esse sistema global de terror, a partir da magia do circo, e que acreditam em uma Humanidade mais bela e mais justa a partir do universo do palhaço”. Durante o VI Congresso, realizado em fevereiro de 2015, um de seus criadores, o catalão Iván Prado, também esteve participando do evento. A aproximação dessas linguagens com o MST pôde ser vista nas ações da Frente de Agitprop, que utilizou em seus esquetes e demais práticas, técnicas de clown aliadas àquelas apreendidas nas oficinas de formação e exercícios dos coletivos de teatro do oprimido (presentes no Movimento há mais de vinte anos).

militante da Agitprop, “[...] é preciso fortalecer dentro da nossa luta a *mística* e tornar nossa luta cada vez mais *mística*”. E se as transformações são necessárias, é a *mística* que as produz, como, mais uma vez, anuncia Chaves (2000):

Sendo questão de opinião, pois que jogo de búzios de valor, a magia age nas fissuras do sistema, onde a ordem das coisas parece perturbada. Ou, como diria Durkheim, onde o ideal de sociedade – imprescindível à sociedade mesma – não se fazendo cumprir mostra toda a urgência da mudança. Então, segundo Mauss, ‘a sociedade hesita, procura, espera’, e também poder-se-ia acrescentar, age. Não é sem razão, portanto, que no MST *mística* e luta política não difiram. Como mostra Mauss a respeito da magia, na *mística* do Movimento trata-se da produção coletiva de opinião (p. 88).

Todos os setores da organização e todos seus militantes passam pela experiência da *mística*, adaptando-a a suas necessidades de debate e fortalecimento. Nela elabora-se todo um arsenal simbólico, que fala das lutas travadas em cada conjuntura enfrentada por seus militantes, do que pretendem da “pátria livre”, e do que sejam as nações da América Latina. E se o futuro, como aponta Chaves, se faz na criação (poiesis), “(...) esse lugar (mitológico)” ele acontece, resulta, de um fazer criativo. O que pretendo explorar nesse capítulo, portanto, são as relações entre *mística*, ações de Agitprop e a música – enquanto chave desse ritual (MENEZES BASTOS, 2007), em uma tentativa de pensar seus limites e diálogos. Bem como, traçar as possibilidades oferecidas pela articulação teórica e metodológica dos estudos de rituais e, tangencialmente, da performance na análise destes dados etnográficos. Assim, sendo a *mística* analisada enquanto um ritual, e a música sendo seu elemento chave, penso as relações estabelecidas entre esta e as performances realizadas

pela Agitprop como o estreitamento entre ritual e linguagens artísticas, em referências a imaginários fluídos, que transitam entre campo e cidade²².

As formas de composição são articuladas, ainda neste capítulo, com a constituição de repertórios classificados como engajados e sua relação com a ideia de escuta militante e os debates sobre arte encontrados em cursos e publicações. Aparecem aqui as confraternizações, os conflitos, as trocas e as diferenças que marcam estes espaços de circulação. Repertórios variados, compostos por canções difundidas em assentamentos e acampamentos de todo o território nacional, mais ou menos aderentes à uma produção musical militante, que penso como fruto de uma escuta especializada, como argumentou Allan Oliveira (2013) em minha banca de qualificação, que incorpora e adapta um “modelo de ação”. Modelo conformado especialmente no contexto de produção da música de protesto, e seus ícones como a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. Assim, quais os modos de se fazer canção política? E quais os modelos de produção da música *sem terra*? Arrisco aqui a ligação intrínseca entre a construção de um repertório, formado em sua base pela *canção igrejeira* (como indicaram alguns militantes) e pelas paródias (assim como nos Centro Populares da União Nacional dos Estudantes, criados na década de 60) e atualizado nos diferentes contextos pelos quais o Movimento passou nestes 30 anos de existência.

A canção igrejeira, embora não seja um termo tão corrente entre militantes de modo geral, é utilizada em narrativas sobre o início do Movimento, e as primeiras experiências musicais de quem ingressa nas fileiras sem-terra. Em meu trabalho de campo, ouvi o termo mais vezes durante uma oficina para músicos que gravariam o disco do Projeto Flora, relacionado à temática da agrofloresta. Ao conversarmos sobre essas experiências, muitos o utilizaram para se referir ao cancionário que conheceram nas primeiras ações que participaram – como *místicas* e assembleias. Algo que alguns deles explicaram com violão em punho, indicando uma *simplicidade* nos acordes, considerados como de fácil execução. Segundo militantes sem-terra, o gênero engloba

²² Reitero o sentido etnográfico destas categorias e sua importância para a compreensão das lógicas sem-terra.

todas as canções compostas e interpretadas em contextos religiosos, mas também em encontros e momentos de luta, tipificados especialmente pelas ocupações – de terra, órgãos públicos ou rodovias, mas também por marchas e eventos. A canção soma aqui estratégias que lideranças de base lançam mão para *animar o povo* e reiterar a necessidade da coragem nos processos de enfrentamento experienciados por eles. As composições de Padre Zezinho, conhecido no catolicismo popular, segundo militantes, podem ser inseridas nesta categoria. Estes cantos “igrejeiros”, que “chamam pra luta” são considerados porta de entrada para um universo musical, mas também para sentimentos e emoções ligados a uma concepção cristã, especificamente aquela voltada à Teologia da Libertação²³ e seus pressupostos de justiça e equidade.

Essa escuta seria definida a partir da proposta de análise dos diferentes repertórios que circulam entre militantes – especialmente músicos, mas não somente estes – e estaria orientada por trabalhos como os de Menezes Bastos (2009) e suas discussões sobre a “escuta apuap”, Ingold (2008) e suas reflexões sobre audição e visão, além de Feld e sua monografia clássica sobre os kaluli. Somadas ainda às discussões recentes sobre a etnomusicologia e suas inter-relações com a política, citando aqui os trabalhos de Turino (2009, 2014) e Wong (2014), o último afirmando a importância do estudo do som da vida sônica nos estudos que abrangem a noção de poder (em uma crítica à romantização da habilidade da música em alterar a lógica do poder), e o primeiro tratando das relações entre música e participação social. Além destes, recorro ao trabalho de Oliveira (2015), especificamente no tocante a esta temática, ao artigo “O Ouvido Dançante: a música popular entre swings e cangotes”, publicada na revista *El Oído Pensante*. Nele, Oliveira percorre processos históricos da produção musical e da fonografia, tratando, a partir das elaborações de Adorno em torno da audição, da popularização de gêneros da música popular – como o samba,

²³ A Teologia da Libertação é um movimento religioso nascido no interior da igreja católica, que mescla três correntes da filosofia religiosa: o Evangelho Social, a Teologia da Esperança e a Teoria Antropo-política. Baseia-se na realidade da pobreza e da exclusão e tem seus principais expoentes na América Latina. No Brasil, seu maior representante é o padre Leonardo Boff.

o jazz e o tango – a partir da dança, debatendo com outros autores sua constituição em tradições ocidentais.

Penso aqui a incorporação de canções produzidas em contextos da indústria cultural – como apontam meus interlocutores – na execução de repertórios militantes, tanto daqueles destinados à juventude sem-terra, tendo nomes do rock nacional como Legião Urbana²⁴ – bem como da música popular brasileira, com destaque para as canções de Luiz Gonzaga, que tem uma série de composições executadas em eventos nacionais ou regionais. Incorporações que vão para além de uma compreensão dos contextos de produção ou engajamento político destes artistas, e que são perpassadas por essa lógica de escuta. Nesse sentido, “resgatar” uma canção é “trazê-la para seu repertório como mediadora política e ideológica de discursos” (DOMINGUEZ, 2005). Sugiro, então, que os processos da formação de um repertório e da escuta militante se dão a partir dessa ideia de englobamento de determinadas canções.

“*Quem dança não escuta*”, a afirmação de um militante e músico sem-terra, portanto, colocaria esta escuta militante, de alguma forma, em oposição à dança. Esta – como pontua Oliveira em relação a obra de Adorno – estaria pautada como um exercício do intelecto, do pensamento. A lógica sem-terra, assim, teria contornos adornoianos? O que procuro debater nesta seção, não seria a pertinência desta comparação, mas sim as relações entre os atos de fala acerca deste tema e suas práticas, de escutas e coreográficas. Deixando claro, que não há uma generalização nas ações acerca da escuta por parte de seus militantes, bem como a produção de conhecimento orgânico sobre o tema ainda é insipiente. Embora, seja possível estabelecer uma relação entre suas abordagens sobre a escuta e, por exemplo, a categoria de *lixo cultural*, que trata da classificação, valorativa, de determinadas produções musicais. Como indiquei, ainda de maneira insipiente, em ensaios durante o mestrado, como no artigo “*O povo escuta pelo som: Juventude e Lazer no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*”, que retomo também nesta seção. E que

²⁴ Destaco aqui a composição “Que país é esse?”, composição de Renato Russo, lançada em 1987, em período pós-ditadura, e que tem sido recorrentemente interpretada em encontros e ações da juventude sem-terra.

marcam meus questionamentos iniciais acerca dessa relação entre a produção da luta, a escuta e o corpo nas dinâmicas de circulação da música no MST.

A partir da observação dessa circulação, do caderno de canções, às rodas de viola, forró e capoeira que aconteciam em meio a colchões nos espaços do Acampamento Nacional, durante o VI Congresso Nacional do MST às apresentações das noites culturais no palco principal ou nas *místicas*, um universo pautado pela ação política. Músicas que pulsavam as diferentes formas de se pensar e se fazer a *luta*, proporcionando encontros e embalando movimentos corporais tão diversos quanto. Deixando clara a ideia de que, também nestes mesmos espaços, a música e a dança, muitas vezes em um *continuum* com repertórios estritamente militantes, eram orientados pelo simples desejo de compor os bailes ali instalados.

Nessa trilha, para refletir sobre uma “escuta centrada no corpo”, como orienta o ouvido dançante proposto por Oliveira (2015), arrisco afirmar que, para além do que é dito/feito acerca da escuta militante – essa mais intelectualizada, pensada como necessária para a conscientização de seus militantes – é na dança, ou de modo mais largo, na própria movimentação corporal, que se possibilita uma incorporação dos sentidos de existência sem-terra. É importante, deste modo, complexificar essa escuta militante, que proposta como algo ligado somente ao plano intelectual - quando em marchas, noites culturais ou dinâmicas cotidianas, tem sua eficácia espriada por outras dinâmicas corporais.

Por fim, faz-se necessário aqui, apresentar aos leitores a forma com que trato categorias sem-terra na escrita da tese, a exemplo de *animação*, e conceitos mais amplos utilizados por seus militantes, como *cultura*. Primeiramente, o modo como grafo a autodenominação do grupo, ou seja, sem-terra. Inicialmente em minha dissertação de mestrado, apresentei essa categoria grafada em itálico penso que, como um esforço de entendê-la em sua alteridade. Atualmente, já na finalização da tese, trago-a da maneira como a organização a apresenta, pensando, inclusive, em seu potencial e intencionalidades políticas. Assim:

O termo ‘sem-terra’ foi um apelido popular dado a uma classe social que vive no campo, que os sociólogos chamam de camponeses, que trabalham a terra sem ser proprietários dela. Essa classe está dividida em várias categorias sociais de distintos trabalhadores rurais, conforme a forma como participam na produção. Assim, estão incluídos como ‘sem-terra’ as seguintes categorias: parceiro, arrendatário, posseiro, assalariado rural, pequeno agricultor, filhos de pequenos agricultores. (STÉDILLE & FREI SÉRGIO, 1996).

Espelham-se nesta categoria, forjada enquanto identidade e unidade – como orienta a minuciosa etnografia de Chaves – outras tantas, percebidas durante o trabalho de campo, entre estas as de *roceiro*, *caipira*, *bóia-fria*, *caboclo* e *sertanejo*, bem como sua indicação de oposição, a de *urbano* e suas mestiçagens²⁵ como *novo caipira* ou *sem-terra tribalista* (como brincou o músico sem-terra Rodrigo Viola). E outras ainda que apresentam qualidades destas categorias como *bruto*, muito utilizada pelo grupo de músicos que acompanho, especialmente para qualificar (positivamente) canções e habilidades musicais. Aqui, insisto em dizer que todas as categorias presentes nesta etnografia, no entanto, representam os grupos sem-terra que segui nos circuitos a que me propus a acompanhar, ou seja, não trazem toda a diversidade do Movimento enquanto organização de um país de dimensões continentais. A escolha, portanto, foi por tratar de classificações nativas utilizadas no cotidiano de seus militantes, grafando-as em itálico, por entender que trazem especificidades pertinentes às suas práticas e deslindam modos como aqueles que se entendem sem-terra relacionam-se com outros movimentos e grupos sociais.

Em relação a categoria mística, como apresentado no início desta introdução, trarei duas grafias: uma sem itálico, quando a referência for em relação ao evento em si, e em itálico,

²⁵ Faço referência aqui apenas a uma ideia inicial de pensar estas categorias como gradientes da categoria central sem-terra.

quando o termo indicar a ideia de força/poder eficaz, que é produzida em ações sem-terra e possibilita a existência sem-terra. O termo *luta*, de compreensão mais geral, desenha a partir de seu entendimento em contornos êmicos, enquanto verbo que engloba o cotidiano sem-terra, suas práticas (e táticas) de sobrevivência, como opta Commerford (1999) em sua etnografia sobre o sindicalismo rural em Minas Gerais²⁶.

Outros termos, também identificados por meio de conceitos mais generalizados, como indústria cultural, aparecem grafados sem itálico. Apesar de ter sua menção ligada às compreensões sem-terra de cultura como modo de existência, o termo aparece muitas vezes vinculado à práticas artísticas, como classificação de tarefas específicas da organização, a exemplo do Setor de Cultura – presentes em eventos, acampamentos, assentamentos, *brigadas*, *frentes*²⁷, e em suas secretarias estaduais e nacional. Conceitos repetidos exaustivamente nesta etnografia, que parte das práticas apontadas como culturais por seus militantes-artistas. Importantes para pensar a organização de um setor que, a cada vez mais, vem ganhando destaque em ações centrais para o Movimento, como marchas, ocupações e místicas.

²⁶ Em seu trabalho “Fazendo a Luta: Sociabilidade, falas e rituais na construção de organizações camponesas”, o antropólogo John Commerford apresenta as várias acepções do termo *luta*, a partir dos contornos dados por integrantes de associações e sindicatos de trabalhadores rurais no Rio de Janeiro, Bahia e Minas Gerais. “Já a percepção da insistência espontânea com que a palavra luta era empregada em diferentes discursos inseridos em um mesmo contexto geral, sem que eu tivesse que assumir como mais verdadeiro ou importante qualquer um desses discursos por não estar completamente inserido e comprometido naquele contexto, permitiu perceber as discontinuidades e continuidades entre estes diferentes discursos e algumas das condições sociais a partir das quais podiam ser enunciados. Esse ‘ponto de observação’ específico da situação de pesquisa e essa ‘operação de estranhamento’ (inclusive do ‘familiar’) que lhe é inerente traz justamente a importância dos ‘detalhes’, daquilo que é naturalizado e auto-evidente para a construção do universo social em questão” (p. 14-15).

²⁷ As frentes e brigadas são algumas das dimensões da organização sem-terra, como é apresentado no organograma inscrito no final desta introdução. Aqui grafadas em itálico por tratarem-se de classificações menos correntes em outros movimentos sociais.

Aqui também os conceitos de campo e camponês, que, a exemplo da própria categoria sem-terra, ganha força ao compartilhar de compreensões sociológicas, que inserem as práticas sem-terra em campos da política pública – seja aquela relacionada a Reforma Agrária²⁸, seja aquela relacionada à Educação ou *Cultura*.

No sentido de ilustrar a leitura desta etnografia, apresento as instâncias de organização do MST, a partir de suas definições êmicas. Há, para organizar as tarefas produtivas, a definição de setores, que são responsáveis por sua coordenação e execução. Em acampamentos especialmente, mas também em assentamentos, os setores são liderados por uma dupla – um homem e uma mulher – que é periodicamente trocada por meio de assembleia. A ideia é que os militantes circulem por todos os setores e só com o tempo, com experiência acumulada ou formação específica dediquem-se a setores específicos. Hoje, em sua página eletrônica²⁹, o MST apresenta os seguintes setores que estruturam a organização: Frente de Massa, Formação, Educação, Produção, Comunicação, Projetos, Gênero, Direitos Humanos, Saúde, Finanças e Relações Internacionais. Embora não citado na página como estruturante de suas atividades, o Setor de Cultura mantém uma articulação junto a Direção Nacional do MST, bem como em vários estados e assentamentos.

Há também as instâncias de representação, que são espaços decisórios, “onde se analisam as conjunturas e se traçam as políticas gerais de atuação” (MORISAWA, 2001, p. 201). Citados, a seguir conforme a autora:

Congresso Nacional: realizado a cada cinco anos, define as linhas conjunturais e

²⁸ Importante citar programas e ações que deram subsídio ao MST para o acesso à crédito e assessoria técnica, entre eles o extinto ministério, hoje Secretaria de Desenvolvimento Agrário, e que engloba outras categorias como agricultura familiar. Bem como programas específicos dentro do Ministério da Educação, que possibilitou a realização de cursos voltados especificamente a realidade de assentamentos rurais, a exemplo do Programa Nacional da Educação na Reforma Agrária (PRONERA). Ver o primeiro capítulo desta tese e os cursos realizados por meio do PRONERA.

²⁹ Disponível em: <<http://www.mst.org.br/quem-somos/#full-text>>. Acesso em: 17 set. 2017.

estratégicas do Movimento e promove a confraternização entre estes e a sociedade;
Encontro Nacional: realizado a cada dois anos, avalia, formula e aprova linhas políticas e planos de trabalho dos setores de atividade;

Coordenação Nacional: composta por dois membros de cada estado, eleitos no Encontro Nacional - um do SCA de cada estado e dois dos setores de atividades – reúne-se de acordo com um cronograma anual e é responsável pelo cumprimento das deliberações do Congresso e do Encontro Nacional, e das decisões tomadas pelos setores de atividades;

Direção Nacional: composta por um número variável de membros indicados pela Coordenação Nacional deve acompanhar e representar os estados, bem como trabalhar pela organicidade do Movimento por meio de setores de atividades;

Encontros Estaduais: realizados anualmente para avaliar as linhas políticas, as atividades e as ações do MST, programam atividades e elegem os membros das Coordenações Estaduais e Nacional;

Coordenações Estaduais: compostas por membros eleitos nos Encontros Estaduais, são responsáveis pela execução das linhas políticas do MST, pelos setores de atividades e e pelas ações programadas nos Encontros Estaduais;

Direções Estaduais: compostas por um número variável de membros indicados pelas coordenações estaduais, também são responsáveis pelo acompanhamento e representações das regiões do MST nos estados, bem como pela organicidade e desenvolvimento dos setores de atividades;

Coordenações regionais: compostas por membros eleitos nos encontros dos assentados contribuem com a organização

das atividades referentes às instâncias e aos setores;

Coordenações de Assentamentos e Acampamentos: compostas por membros eleitos pelos assentados e acampados do Movimento, são responsáveis pela organicidade e desenvolvimento das atividades dos setores;

Grupos de Base: compostos por famílias, jovens ou grupo de trabalho específicos (educação, formação, frente de massa, cooperação agrícola, comunicação e outros), que compõem a coordenação do assentamento (2001, p. 201).

Em grandes eventos, ou como atividades setoriais, além das lideranças já articuladas em coordenações e direções, formam-se também grupos responsáveis por compartilhar a execução de tarefas específicas. Podendo, assim, haver a formação de grupos de base, frentes e brigadas. As duas últimas não inseridas enquanto instâncias decisórias, mas como formas de organização dos militantes, sendo as brigadas formadas por coordenações regionais, estabelecidas por proximidade geográfica, além de outras, a exemplo da Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré (formada em meados dos anos 2000 e hoje desativada). E as frentes como espaços de ações específicas, organizadas para tarefas determinadas como Animação ou Música. Prática e setor organizativo, a Animação é a responsável pela articulação de músicos e integrantes de brigadas ou frentes de teatros ou Agitação e Propaganda, na realização destes momentos em marchas, encontros ou outros eventos. A disciplina é responsabilidade por equipes formadas em assentamentos ou acampamentos, mas também em eventos sem-terra. É, como o nome diz, responsável pela manutenção da organicidade, cumprimento de horários e de regras específicas³⁰ de espaços sem-terra.

³⁰ O MST é um movimento social historicamente criminalizado por suas ações, seja por vias legais, seja pela opinião pública. Nesse contexto, conforme anunciam seus militantes, dentro da própria organização há uma fiscalização de regras a serem cumpridas conforme as atividades de cada espaço: horários, consumo de bebidas alcólicas

Apesar de apontar aqui as estruturas organizativas do Movimento, sublinho que nem sempre elas são seguidas a risca, adaptando-se aos contextos e situações experienciadas por seus militantes. Importante ressaltar que, diferentes formas dessa estrutura são acionadas para a realização das tarefas necessárias à sua permanência, seja em suas ações de produção de alimentos, seja nos campos da cultura ou educação. Assim, delineadas especificidades da redação da tese, e grafias acerca de categorias sem-terra, e as dimensões organizativas do Movimento, dou início às trajetórias e circuitos percorridos durante trabalho de campo, entre eventos, cursos, marchas e gravações de CD's, onde música e *mística* articulam-se.

2. CAMINHOS DA MÚSICA SEM-TERRA

Foi a ideia de trajetória, como anunciei já na introdução deste texto, que orientou minha escrita durante o mestrado, especialmente no último capítulo de minha dissertação. Foi também a partir disso, e das descrições etnográficas da Jornada de Lutas pela Reforma Agrária e gravação do disco *Viola e Poesia*, realizadas em 2009, que pensei de modo mais atento a idéia de circuitos culturais militantes. Tinha sido a primeira vez que acompanhava um evento de cunho nacional, o que me trouxe impressões outras quanto à relação discurso/prática no Movimento. Conhecer o militante, violeiro e cantador, Felinto Procópio, o Mineirinho, e entrevistá-lo, abriu possibilidades de reflexão as quais já haviam surgido no campo feito apenas no Paraná, mas que ficaram mais definidas nessa longa prosa, feita em meio aos agitos de um evento nacional.

Naquele momento, tive uma percepção mais ampla dos caminhos percorridos por seus militantes na construção do Coletivo de Músicos e do Setor Nacional de Cultura do MST, a importância de encontros, festivais e da presença de intelectuais orgânicos³¹ na elaboração de debates sobre a arte na organização. Como questionou Mineirinho,

[...] E o papel do artista militante? Pra que serve a música no MST, pra que serve o teatro no MST, um movimento camponês que propõe ser decisivo na luta pela terra, no combate ao latifúndio, então o que implica ser artista num movimento desta natureza?.

É notório, no entanto, que esse cenário apenas começou a ser desvelado durante o processo de composição da dissertação. Como alertou Rafael José de Menezes Bastos durante minha banca de mestrado: era necessário ir mais a fundo, mergulhar nessas questões que estavam apenas esboçadas.

Minha tentativa durante o trabalho de campo, e agora, foi essa: aprofundar, perceber relações, ligações, rupturas, teorias, práticas, sujeitos e coletivos em suas articulações com o que a

³¹ Sobre esta categoria, ver nota 8 na introdução desta tese.

militância sem-terra denomina como arte e como cultura. Quais são suas compreensões e realizações sobre as culturas populares? O que se pensa como engajamento e sobre a própria ideia de militância? Assim, criam-se circuitos culturais militantes, ou abrem-se mais espaços em eventos e atividades já inseridas nas ações sem-terra e que potencializam a arte produzida para a organização.. Nesse sentido, as formações trazem essa proposta em debates conceituais, estéticos e políticos que oferecem ferramentas e conteúdos para a concretização do que é pensado no Movimento como arte de qualidade³².

A ideia, portanto, é realizar uma etnografia dos espaços onde circulam os músicos e artistas militantes, utilizando a proposta de Magnani (2005) ao tratar de circuitos jovens de lazer na cidade de São Paulo. Nela, o autor articula dois elementos centrais, os comportamentos e os espaços, chamando a atenção para as sociabilidades, permanências e regularidades:

Em vez da ênfase na condição de ‘jovens’, que supostamente remete a diversidade de manifestações a um denominador comum, a idéia é privilegiar sua inserção na paisagem urbana por meio da etnografia dos espaços por onde circulam, onde estão seus pontos de encontro e ocasiões de conflito, e os parceiros com quem estabelecem relações de troca (MAGNANI, 2005, p. 177).

Nessa direção, outra inspiração é o trabalho de Oliveira (2009), que trata de subcircuitos da música sertaneja em Curitiba, Piracicaba e São Paulo, onde determinadas práticas do gênero “ora se opõem, ora se aproximam”, refletindo o grau de especialização de determinado gênero musical. A ideia de subcircuito, no contexto desta tese, pode ser utilizada para pensar as matizes e diferenças estabelecidas pelos diferentes gêneros musicais que circulam em ações sem-terra, por vezes entrecortados por questões geracionais. Diferente de Magnani,

³² Importante citar aqui que esta categorização de arte de qualidade está imbricada nas classificações acerca da militância/engajamento, e seu gradiente, como exploro ao longo dos capítulos desta tese.

penso a condição militante como critério para delinear os trajetos pelos quais segui, refletindo sobre eventos promovidos pelo MST: sejam abertos – como a Jornada de Agroecologia e o VI Congresso Nacional – ou direcionados para um público específico, como os cursos de formação. No entanto, penso ser produtivo manter sua proposta no enfoque de uma etnografia da circulação, da música, dos músicos, da escuta e da dança, em um movimento social que, como frisou Mineirinho, “propõe ser decisivo na luta pela terra”.

2.1 A MÚSICA E OS CURSOS DE FORMAÇÃO EM ARTES

Meados de julho, 2013. Um pouco antes de qualificar meu projeto de doutorado, recebo o convite do historiador e professor da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Manoel Dourado Bastos³³, para assumir sua disciplina “Aspectos da Música como política – a canção entre a indústria cultural e os movimentos sociais”, no curso de Especialização em Linguagens em Escolas do Campo. Ele teria outros compromissos e não conseguiria estar presente na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), um dos principais espaços formativos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). No ímpeto e no afã de iniciar meu trabalho de campo, pensei que esta seria uma boa oportunidade. Com a concordância de meu orientador, rumei para São Paulo, mais precisamente Guararema, a 70 quilômetros da capital.

Embora já tivesse vivenciado experiências em cursos ou oficinas com o MST, aquela seria a primeira vez que estaria à frente de uma sala de aula, em uma especialização, realizada em parceria com o Departamento de Literatura da Universidade de Brasília. A situação me era estranha, pois faria campo ao mesmo tempo em que exerceria o papel de docente, o que também reforçava as percepções que vinha registrando desde minha pesquisa no mestrado, realizada entre os anos de 2008 e 2010, do crescente investimento em formação no campo das artes dentro do Movimento. Assim como esta especialização, já era do meu conhecimento a organização e abertura de outra na mesma área, realizada em parceria com o Departamento de Artes da

³³ Conheci o professor Manoel Bastos, por intermédio de meu orientador, que é seu tio.

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Ambos os cursos, assim como outros de graduação e pós-graduação (*lato sensu*) em diferentes áreas, estavam sendo realizados por meio do Programa Nacional da Educação na Reforma Agrária (PRONERA). O programa, vinculado ao Ministério da Educação (MEC), conta com mais de quinze anos e tem financiado a formação continuada com especificidades e metodologias voltadas ao campo. Nesse contexto, e ciente também da produção científica crescente sobre arte em perspectivas marxistas – viés muito trabalhado entre militantes e professores vinculados ao MST – era necessário que meu olhar em campo estivesse atento às medidas em que essas construções conceituais sobre a arte estavam orientando as produções musicais dos militantes e “trabalhadores da cultura” inseridos na organização.

A questão me tomava já ao me deparar com o programa preparado pelo professor Manoel Dourado para a disciplina, pois as leituras eram todas pautadas por essa perspectiva marxista, com um grande peso em revisões e atualizações da obra de autores como Geórg Luckács e suas idéias sobre estética. A proposta que fiz, em contrapartida, sugeria leituras e perspectivas mais compatíveis com minha formação, e foi pautada por obras da antropologia, sociologia e etnomusicologia. Ela foi aprovada prontamente pelo professor Manoel e, cerca de três semanas depois, em meados de julho, embarquei para ministrar a disciplina na ENFF.

Há muito a Escola Florestan Fernandes constava como referência de interlocutores e pesquisadores inseridos no MST com os quais tinha contato, o que me causou certa ansiedade, pois existem muitos professores de instituições, como a Universidade de São Paulo, que ministram cursos neste espaço. Encarei o fato, portanto, como uma experiência etnográfica, que me possibilitaria conhecer um pouco mais das produções teóricas sem-terra, bem como poderia dizer sobre as relações do Movimento com o universo acadêmico. Relações que, de certo modo, já percebia como orientadas pela idéia da ocupação³⁴,

³⁴ “Ocupar, Resistir e Produzir” é um dos lemas centrais no MST, sendo palavra de ordem nos mais diversos eventos realizados pela organização. É seminal no processo de fortalecimento e divulgação do projeto de transformação social por ele pautado, constituindo sua

conceito amplo, que serve para pensar do direito à terra e modos de cultivo específicos ao acesso à educação, cultura e arte. Assim, as disputas para o MST estão em diferentes planos e requerem diferentes estratégias – de ocupação, produção e resistência (FRIGO, 2009). A ocupação na educação, dessa maneira, também se dá em diferentes níveis, da educação básica – com suas Escolas Itinerantes³⁵ – à graduação e pós-graduação, incluindo alguns cursos de mestrado.

O curso no qual ministrei a disciplina já contava com mais de um ano de duração e esta era uma das últimas a serem cursadas pelos alunos, em um regime da pedagogia da alternância. Sendo assim, no período de quatro dias, eu e mais um professor ministrariamos as disciplinas referentes a este módulo, as quais contavam ainda com as orientações das monografias que estavam sendo produzidas pela turma. Sendo assim, desembarcando do Aeroporto Internacional de Guarulhos, fui recebida e levada pelo motorista da ENFF até sua sede, na região metropolitana de São Paulo.

No caminho, aproveito para levantar informações básicas sobre o funcionamento da escola que, naquele período, além da especialização *lato sensu* em “Linguagens para as Escolas do Campo”, também abriga o curso livre de “América Latina”. Bem-humorado, o motorista, que vive com sua família em uma das casas da ENFF, me conta um pouco de sua história e de sua relação com o MST. Trabalhando há cerca de seis anos na ENFF, ele fala da alternância entre períodos de atividades mais intensas, quando a vinda de estrangeiros (especialmente da América Latina) é grande e atribulada, e outros mais tranquilos. Conta também que sua filha mais velha é quem está envolvida mais diretamente com a militância dentro do MST, onde trabalha com a Ciranda³⁶ na ENFF. A viagem dura cerca de quarenta minutos e

história, serve como modelo de ação em diversos âmbitos de sua prática.

³⁵ As Escolas Itinerantes são a primeira instância de experiência educacional do MST, para além das prerrogativas da educação do campo, com conteúdos voltados para a realidade das comunidades rurais, propõe métodos e conceitos pautados também na problematização da conjuntura econômica, política e social.

³⁶ As Cirandas são espaços pedagógicos nos quais crianças de 0 a 6 anos permanecem, enquanto seus responsáveis participam de atividades

já quando avisto a entrada da escola, decorada com mosaicos e pinturas no muro, fico impressionada com suas instalações amplas e em meio ao verde. São várias construções, logo no início é possível ver a cozinha avizinhada de um amplo salão e mais acima o alojamento destinado aos professores. Sou encaminhada a este alojamento, para me instalar no quarto. Amplo, ele tem duas camas de solteiro e um guarda-roupa e banheiro. Deixo minhas coisas e desço para conhecer o restante da Escola.

Figura 1 – Perspectivas da área central da ENFF: o refeitório na parte superior e o vão na parte inferior



Fonte: A autora.

do MST, sejam cursos ou tarefas. As Cirandas também são organizadas em eventos, de médio e grande porte, abrigando crianças de todas as idades, a exemplo do VI Congresso Nacional. Além de uma grande estrutura, com atendimento dividido por faixas etárias, o local atendeu 750 crianças. Disponível em: <<http://antigo.mst.org.br/node/15714>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

Figura 2 – Perspectivas da área central da ENFF: o vão onde localiza-se a loja da Escola e onde são feitos saraus e exposições



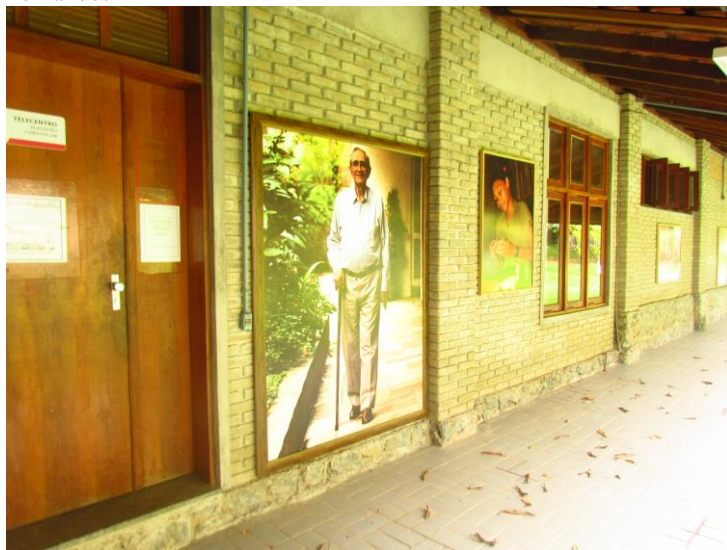
Fonte: A autora.

Figura 3 – Detalhe da fonte no vão da ENFF



Fonte: A autora.

Figura 4 – Os corredores da Escola com imagens de trabalhadores e apoiadores da luta sem-terra, no canto esquerdo a fotografia de Florestan Fernandes



Fonte: A autora.

Na caminhada, consigo ver melhor o salão que abriga a cozinha, todo feito de tijolos à vista, de pé direito alto e com grandes janelas de vidro. Vale frisar que os tijolos, de solo cimento³⁷, e toda a obra foram fabricados e construídos por 1.115 militantes e trabalhadores voluntários, entre os anos de 2000 e 2005. Um dos detalhes que me mais me chama a atenção é o andar inferior, rodeado por colunas gregas e com um vão livre, que abriga uma pequena loja com livros e outros produtos feitos pelos militantes sem-terra. É neste espaço que são realizadas algumas exposições e que no cotidiano dos cursos serve de espaço para os lanches realizados durante os intervalos das aulas, onde os estudantes podem sentar-se e conversar.

³⁷ Este tipo de tijolo, mais resistente que o convencional, tem um uso que permite a redução de 30% a 50% nas quantidades de ferro, aço e cimento necessários na construção da obra. Lilian Avivia Lubochinski é a arquiteta responsável pelo projeto conceitual e arquitetônico da ENFF. Mais informações no site: <http://www.amigosennff.org.br/pt-BR/a-escola/construcao> .

Seguindo a área construída, os próximos espaços são a biblioteca, sala de informática, dois auditórios e, por fim, as salas de aula e alojamento dos estudantes. Já nessa primeira caminhada por suas instalações, reconheço algumas dinâmicas próprias ao MST, é próximo da hora do almoço e grupos de pessoas limpam os jardins ou estão na cozinha auxiliando no preparo da refeição coletiva, outros estão na biblioteca ou sala de informática e outros ainda reunidos próximo aos alojamentos. A idéia do trabalho coletivo está impregnada em suas paredes e regras próprias, preparo das refeições e a limpeza de alojamentos e salas de aula, bem como a realização de *místicas*³⁸ e noites culturais, tudo passa pela organicidade do MST.

Durante as atividades dos cursos, uma das principais células de organização eram os Núcleos de Base (NB), formados aleatoriamente entre os estudantes (que eram divididos por NB). Assim, cada NB era responsável por uma tarefa do dia, entre as quais auxiliar no preparo das refeições e limpeza do refeitório, limpeza de banheiros ou jardins ou (tarefa mais esperada) pela *mística*. Assim, os NB's deveriam funcionar como lugar por excelência para se vivenciar a organicidade do MST, como anunciado por seus militantes, um “espaço de resolução de dificuldades”. Também se constituíam, de certa maneira, como a unidade que seguia durante todo o período de realização dos cursos, funcionando como um elemento aglutinador dos estudantes. Nas especializações que acompanhei, cada NB também compunha palavras de ordem, muitas vezes cantadas em algum trecho ou repetidas ao som de marcações rítmicas, especialmente palmas.

³⁸ Entendo *mística* (sem itálico) enquanto evento, e *mística* (com itálico) como ideia de poder eficaz, de acordo com o que é apresentado na introdução.

Figura 5 – Vista de trás do salão anexo à cozinha (parte superior) e hall (vão livre) anexo à livraria e loja da ENFF



Fonte: A autora.

Em sua arquitetura, nos murais e nos espaços verdes era audível a ressonância de todo o discurso sobre a *luta* sem-terra. Já na entrada, havia encontrado Tiago Sotilli, militante do Setor de Comunicação, que se apresentou e me recebeu, mostrando os espaços da escola e apontando a sala onde eu iria trabalhar. Na sala encontrei alguns dos 35 alunos que cursariam a disciplina. Duas meninas penduravam a tela para projeção durante as aulas. Ele me apresentou a algumas pessoas que trabalham na secretaria da escola. Durante a caminhada pela escola, conversei um pouco com Tiago, que me disse ser mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília (UNB). Às nove horas, após bater o sino, o restante dos alunos chegou à sala, apenas cinco homens integram a turma (todos sentados próximos em um canto da sala). Iniciei a introdução do meu planejamento, me apresentando à turma, falando da minha formação e de meu campo de pesquisa.

Após uma breve introdução à perspectiva sócio-antropológica da música que daria durante o curso, percebi que não havia pedido que os alunos se apresentassem, dizendo o nome e se atuavam em escolas ou em algum setor do Movimento. Uma boa parte dos alunos atuam ou atuaram como professores ou

em escolas e o restante em coordenações de setores como cultura ou comunicação. A faixa etária também apresenta uma variação grande, sendo uma grande parte de adultos (acredito que entre 30 e 45 anos), mas também pessoas mais jovens ou mais experientes (acredito que 3 ou 4 pessoas, entre 50 e 60 anos). Importante citar aqui que já conhecia (de situações diferentes em minha relação com o MST) duas das alunas: Carla Loop e Sylviane Guilherme, militantes do MST no Paraná. Conversamos também, brevemente, sobre o módulo de música ministrado por Manoel e os trabalhos realizados como avaliação do curso. Ao comentar sobre essas canções e demais produções, muitos riram ou afirmaram que os trabalhos não haviam sido tão bons quanto Manoel avaliara. Dei seguimento à minha explanação sobre alguns tópicos centrais relativos aos estudos da música, especialmente à antropologia da música e etnomusicologia.

Assim, em uma das tardes, lemos em conjunto o texto do encarte do CD *Lutando e Cantando*³⁹, uma compilação de músicas difundidas no Sindicalismo Rural de Pernambuco, e na sequência ouvimos trechos de cinco ou seis de suas faixas. Na audição, boa parte dos alunos, especialmente os nordestinos, cantaram os refrões e trechos das canções. Em baiões e forrós muitos embalavam os corpos mesmo sentados em suas cadeiras, cantarolando versos e mostrando familiaridade com o repertório. Após a audição, debatemos as composições e Adriano, do Ceará, professor que coordena a *Banda de Lata*⁴⁰, comentou que o forró era um caso “especial” entre os gêneros musicais brasileiros, que

³⁹ O CD é uma produção realizada em parceria pelo Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento, do Museu Nacional e Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural (NEAD), vinculado ao Ministério do Desenvolvimento Agrário, sob a coordenação de Edmundo Pereira e Renata Menezes.

⁴⁰ A *Banda de Lata Criança Feliz* (<https://www.facebook.com/BandaDeLataCriancaFeliz>) foi criada em 2004, no Assentamento Recreio, em Quixeramobim, no sertão cearense. É fruto das experiências de musicalização aprendidas pelo professor Adriano Saldanha que desembocaram na criação do grupo que completa nove anos e segue com suas atividades dentro e fora do assentamento. Na internet é possível ver o clipe) da canção “Profissões e Lutas”, produzido no ano de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sepdjP8Hr0Y>>.

“onde quer que tocasse todo o povo dançava”, “não importa se é do norte ou do sul”. A conversa, então, rumou para como a música constitui uma memória emocional e, matizada pela experiência, faz com que determinados gêneros possam ressoar no corpo e provocar lembranças.

A experiência dessa audição, assim, trouxe-me recordações de observações feitas em bailes e festas, nas quais a dança, especialmente a dança em pares, guia e promove uma unidade sem-terra, mesmo que o discurso de suas letras não se encaixe no plano das canções engajadas⁴¹. Artigo aqui algumas reflexões acerca do investimento do Movimento em cursos relacionados à arte com a ideia de que canções e gêneros são elencados, não apenas por seu cunho político, mas por sua relação com uma memória coletiva, na qual o corpo e a experiência sensorial assumem lugar de destaque.

Assim como o movimento da *nueva canción* latino-americana trouxe os gêneros e ritmos do folclore, a exemplo da *milonga* e da *cueca*, em diferentes leituras, há também na produção musical sem-terra, uma busca por elementos da cultura popular, como modo de marcar sua relação intrínseca com o homem do campo. Nesse sentido, não apenas a música de viola, de raiz, ou tradicional, mas também o forró, o baião e o xaxado constituem a base desse repertório, sendo constante a execução de canções de artistas como Luiz Gonzaga e Zé Ramalho, especialmente em eventos nacionais.

É notório, porém, que essa aproximação com gêneros e ritmos da cultura popular brasileira não se constitui apenas enquanto uma simples reprodução ou recriação, mas também aos moldes da *nueva canción* latino-americana, apresenta uma subversão dos limites formais já estabelecidos, seja pelo diálogo com gêneros como o rock (e algumas de suas canções contestatórias), seja pelo *rap*, que hoje é apresentado pela

⁴¹ Penso as categorias de engajado e militante no contexto sem-terra a partir da ideia de que se registra um gradiente, de acordo com momentos e eventos específicos. Desenvolvo mais a temática no terceiro e quarto capítulo desta tese. No entanto, ao longo deste e do segundo capítulo, sigo apresentando reflexões que giram em torno da ideia de escuta militantes, categoria que me auxilia, ao longo do trabalho, nas análises acerca destes gradientes de militância na música.

juventude sem-terra, como um dos principais elos entre o campo e a cidade. Esse reposicionamento na *nueva canción* é debatido no artigo de Gomes (2013), que trata do *I Encuentro de la Canción Protesta*, realizado no ano de 1967, em Cuba, bem como de seus efeitos na produção musical de artistas como Daniel Viglietti e Ronaldo Alarcón:

O título *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*, ao sugerir a existência não de um folclore externo ao *cantautor*, patrimônio cultural nacional compartilhado, mas sim um ‘mundo folclórico’ individual, próprio, explicita como naquele momento se propunha uma ruptura radical com qualquer proposta mais tradicional de folclore. Não se tratava mais de buscar renovar o folclore a partir de novas leituras da tradição, mas sim de subvertê-lo e conectá-lo diretamente com a política e com os acontecimentos mundiais. O folclore só existiria e teria validade quando conectado com o presente, quando expressão dos acontecimentos atuais e projeção de sonhos e desejos. Não se tratava mais de trazer o passado para o presente, como nos primeiros tempos da *nueva canción*, mas de identificar os anseios do presente e projetá-los no futuro. (GOMES, 2013, p. 158).

Assim, se os bailes e algumas canções emblemáticas para o Movimento conformam, de modo geral, as referências feitas a esse universo da cultura popular, o rock e o rap especialmente, estabelecem uma relação direta com a cultura das ruas e periferias, referências musicais muito presentes entre a juventude de acampamentos, assentamentos e também daqueles destacados para assumir tarefas da militância. Nestes casos, especialmente aqueles que trabalham em secretarias de capitais e cidades de maior porte, nas quais há mais contato com circuitos culturais, como shows, teatros etc., e que demonstram ter um repertório musical, e artístico de modo geral, mais ampliado. Nesse sentido, é necessário pontuar, no contexto ao qual tenho tido acesso, a

atuação de grupos liderados por jovens militantes, não apenas do MST, mas também do Levante Popular da Juventude (LPJ)⁴², cito aqui os grupos sem-terra Saci Arte (PR) e Veneno H2 (SP) e o LPJ Mc's (PR), ligado ao Levante. Todos muito presentes em diversas atividades militantes, não só em apresentações, mas também em oficinas e debates, e que tem ampliado consideravelmente o repertório voltado à juventude, que hoje engrossa as fileiras desses movimentos sociais.

Nesse caminho cito a obra *Music as Social Life - Politics of Participation* (2008), de Thomas Turino, no intuito de pensar a relação entre a música, as emoções e a militância. O autor trata do “poder emocional” dos signos indéxicos, a partir das análises de Charles Peirce (1955) acerca da natureza dos signos não linguísticos e seus potenciais efeitos, e também dos estudos de Gregory Bateson (1972) em suas indicações de formas e padrões que “integram mapas de sensações, imaginação e experiência”. “The emotional power of the indexical signs is directly proportionate to the attachment, feelings, and significance of the experience that they index, but since these signs operate to connect us to our own lives” (TURINO, 2008, p. 9).

No capítulo “*Music and Political Movements*”, Turino compara a utilização da música pelo Nazismo na tentativa de confirmar uma “supremacia cultural ariana”, com o uso das

⁴² O Levante é a organização responsável pela articulação da juventude de diferentes movimentos sociais e está espalhado por diversos estados brasileiros. Sublinho aqui, a relevância do surgimento do Levante Popular da Juventude no horizonte etnográfico de minha pesquisa, pois foram especialmente as ações da organização no Paraná que proporcionaram uma espécie de *continuum* do campo que havia iniciado no mestrado. Especialmente pela participação no LPJ, às vezes mais ou menos intensa, de um dos meus principais interlocutores no MST, o militante e músico Levi de Souza. Participação marcada pela via da música, na qual Levi é produtor e um dos integrantes do LPJ Mc's (ver composições gravadas no estúdio Toca do Saci no link <<https://soundcloud.com/levi-de-souza>>). Importante informar que o referido estúdio foi montado na Secretaria Estadual do MST no Paraná, mais especificamente no quarto onde Levi está alojado e onde atua como técnico de áudio e músico, em gravações militantes do MST e também de outras organizações, como o LPJ, mas também em grupos e bandas de amigos e conhecidos.

canções nas práticas do Movimento por Direitos Civis protagonizadas pelos afro-americanos nos Estados Unidos. Entre os apontamentos do autor, estão as noções de índice e *flow*, espécie de cadência rítmica que promove sentimentos de pertencimento e unidade: “*when the balance is just right, it enhances concentratios and that sense of being at one with the activity and perhaps the other people involved*” (TURINO, 2008, p. 4). Destacando-se também o caráter pedagógico das canções e a constante repetição de refrões, “[...] *the function of the songs and the power of singing were the same – to get people to think the unthinkable, internalize those thoughts, and them act on them*” (TURINO, 2008, p. 217).

Reflexões sobre o plano simbólico e suas relações com noções de política e poder compõem debate importante em campos disciplinares como a antropologia política. Autores como Paul Rabinow e Pierre Bordieu propõem uma centralidade do símbolo nas relações de poder. Em texto que discorre sobre a representação política, Bordieu (1989) analisa o campo político e sua lógica de “oferta e procura”. Desta forma, trava –se nesse campo uma luta pelo poder simbólico pois, conforme Austin (1990, p. 85), “em política dizer é fazer”. Perspectiva que pode ser aproximada daquela apresentada por Tambiah, citado por Chaves (2003), que “*aliam semântica e pragmática*”, onde as palavras, e a canção, se fazem ação. O caminhar e cantar junto, deste modo, produz sentimentos de pertencimento e de unidade, essenciais nas dinâmicas de movimentos sociais.

Esses poucos apontamentos, somados a uma observação mais sistemática, não apenas de debates, mas especialmente de repertórios musicais e os discursos construídos em torno destes, direcionam para o que, inicialmente, indico como uma *escuta militante*, espécie de escuta especializada⁴³ que designaria formas determinadas de expressão estético-musicais passíveis de serem produzidas e difundidas entre as diversas ações do MST e seus signatários. Essa movimentação, de constante transformação da escuta, vem acompanhando a dinâmica e as propostas sem-terra, que não se reduzem apenas à luta pela reforma agrária, como anunciam suas bandeiras e palavras de ordem, mas buscam um

⁴³ Trato desta categoria, de modo mais aprofundado, no quarto capítulo desta tese.

projeto de transformação social. Reivindicações anunciadas há quase quinze anos, como registrou Christine de Alencar Chaves, em sua tese sobre a Marcha Nacional do MST, realizada em 1997.

A constituição de eventos coletivos concertados e com forte caráter expressivo, conforme um calendário simbólico e pragmático, é o modo notório de ação política dessa organização de trabalhadores expropriados da terra. Extrapolando sua base social rural, pôs em discussão os limites efetivos da cidadania no país, ao mesmo tempo que logrou catalisar a ação social para ampliá-los. (...) A cosmologia a que os sem-terra do MST se reportam não é indiferente nem estranha àquela aclamada nos ideais consagrados da nação: é pela ativação mesma desses ideais que a luta pela legitimidade de suas ações se implementa. Para tanto, as ações e discursos veiculados nos eventos promovidos pelo MST acionam símbolos e evocam ideais comungados mais amplamente (CHAVES, 2000, p. 49).

O convite feito pelo Movimento, portanto, é amplo e pretende comunicar um projeto de soberania popular, anunciado nas mais diferentes ações: de cartilhas e produções intelectuais, ao teatro e às canções. Nesse contexto, nos quais partilham-se ideais, é possível perceber uma dissolução de uma suposta simplicidade na música produzida no âmbito dos movimentos sociais. Temática também debatida durante o curso que ministrei na ENFF. Ao lermos o texto da socióloga Marivone Piana⁴⁴, que realizou pesquisa de mestrado e doutorado sobre a produção musical sem-terra, alguns educandos fizeram apontamentos

⁴⁴ A tese da autora intitula-se *A Música-Movimento: estratégias e significados da produção musical do MST* defendida em 2001, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina.

críticos acerca de algumas compreensões da autora sobre o tema. No debate, foi questionada a afirmação da autora sobre uma “simplicidade” das canções sem-terra e a ideia de uma presença muito marcada da religiosidade, bem como uma constatação reducionista da arte apenas em seu viés pedagógico. Uma das educandas pontuou a diferença entre o âmbito pedagógico e o formativo, afirmando que o segundo diria respeito à uma “formação integral do ser humano”, enquanto o primeiro estaria relacionado à aspectos mais formais da educação. Um dos exemplos citados foi sobre a resolução de problemas na questão organizativa, quando, ao invés de um texto técnico, se produz uma peça, uma música que transmita essa mensagem aos alunos e aponte caminhos para sua resolução.

Desse modo, muitos questionamentos surgiram, em especial se a arte poderia ser realmente encarada como ferramenta comunicativa, como meio para transmitir determinada mensagem. Nesse plano, muitos dos educandos lembraram os debates de longo tempo estabelecidos entre teóricos marxistas, em questões que articulam diretamente estética e política. Assim, cito a publicação de Sánchez Vásquez (2010), importante nome no campo dos estudos marxistas, e suas reflexões acerca da arte:

“Todavia, uma das tentações mais frequentes entre os estetas marxistas - e, sobretudo, entre os críticos literários e artísticos quando entram em contato com fenômenos artísticos concretos tem sido - particularmente até uns poucos anos atrás - a superestimação do fator ideológico e a conseqüente minimização da forma, da coerência interna e da legalidade específica da obra de arte. A tese marxista de que o artista se acha condicionado histórica e socialmente, e de que suas posições ideológicas desempenham certo papel - ao qual, em alguns casos, não é alheio o destino artístico de sua criação - não implica, de modo algum, a necessidade de reduzir a obra a seus ingredientes ideológicos. Menos ainda pode determinar a exigência de equiparar

seu valor estético com o valor de suas ideias (2010, p. 24).

A percepção que tenho, ao tentar dimensionar alguns fatores na composição do panorama atual das artes no MST, é que há uma soma de teorias e leituras (marxistas), bem como um acompanhar constante das dinâmicas de relação do Movimento com sua própria base, mas também com outras organizações, em desejo de diálogo crescente. Haja vista a proximidade com o LPJ, o Movimento de Atingidos por Barragens (MAB), Movimento de Mulheres Camponesas (MCC), entre outros, além de organizações estudantis, sindicais e universidades. Assim, o convite à *luta* feito pelo MST é tocado e cantado, marcado também por uma preocupação estética, que é remetida por seus militantes à ideia de qualidade. Isso pontuou um dos educandos ao final do curso, registrando a falta que havia sentido de um debate e apresentações conceituais sobre a estética. Questões que me propus a expor e debater em forma de apontamentos, por estar ciente que o caminho nessa reflexão é longo e, como bem sabem os militantes-artistas com quem trabalho, repleto de contradições.

A proposta, neste ponto da etnografia, no qual aparecem os cursos de formação, não é trazer todo o debate conceitual realizado por militantes do MST e seus teóricos orgânicos⁴⁵, mas de refletir sobre como as práticas musicais são pensadas e realizadas ao longo destes e qual o efeito disso sobre as ações do Movimento de forma mais ampla, seja nas *místicas* ou outras atividades onde a música tem lugar central. Desse modo, direciono minha escuta e olhar para os locais nos quais as sonoridades falam sobre a luta e os projetos debatidos pelos militantes sem-terra: rodas de violão e instrumentos percussivos em intervalos, místicas e aberturas de mesas-redondas ou falas de dirigentes, nas marchas e ações da Frente de Agitação e Propaganda (Agitprop).

Assim, trago um pouco do que pude perceber no cotidiano dos cursos realizados na ENFF e das especificidades que a escola guarda em relação a cursos realizados em outros espaços, especialmente aqueles que não pertencem ou não são coordenados pelo MST, como faculdades e universidades. A

⁴⁵ Conceito inspirado em Antônio Gramsci (1982), que trata dos intelectuais vinculados e comprometidos com a classe trabalhadora.

primeira questão, recordada por uma de suas militantes, é o fato da ENFF manter os alojamentos para estudantes e professores, todos reunidos no mesmo espaço, o que propicia uma maior interação entre aqueles que se propõem a trocar conhecimento. Há toda uma estrutura disponível para que os alunos possam pesquisar, experimentar e realizar projetos, como bibliotecas, auditórios e laboratório de informática. A cozinha também se mantém como espaço de troca, mesmo havendo profissionais responsáveis permanentemente, os alunos se revezam como auxiliares no preparo dos alimentos e na limpeza.

A programação iniciava-se com o café da manhã, das 6h45 às 7h30; entre 7h30 e 8h eram realizadas as místicas; a partir das 8h até 10h15 período de aulas; das 10h15 às 10h45 intervalo para o lanche; o almoço sendo servido a partir das 12h15. Às 13h30 reiniciavam-se as aulas, com mais uma pausa para lanche entre 15h30 e 16h, e encerramento às 18h. O jantar era servido a partir das 19h. Após o jantar, alguns NB's reuniam-se para planejar atividades (especialmente se fossem responsáveis pela mística do dia seguinte) ou debater trabalhos para as disciplinas. Em algumas noites, alunos reuniam-se em rodas de música, acompanhados de violão ou algum instrumento de percussão. Canções do MST, mas também repertórios clássicos da MPB como Chico Buarque ou Luiz Gonzaga faziam parte das cantorias⁴⁶, acompanhadas algumas vezes de aguardente ou vinho.

⁴⁶ Na etapa final do curso, realizada em fevereiro de 2014, fui convidada para participar de três bancas de avaliação de projetos relacionados à música, ali as práticas musicais pareciam estar ainda mais presentes. Em uma das noites, um grupo de alunos da Bahia reuniu-se com tambores, agogôs e outros instrumentos de percussão e fizeram uma samba de roda, na casa de um dos militantes que reside na ENFF. Fui convidada por um dos alunos baianos, mas acabei em uma roda de conversa com um grupo de mulheres do Paraná, Santa Catarina, Minas Gerais e Belém. Nessa noite, soube de um certo conflito entre o grupo de alunos da Bahia e o restante da turma, tanto que as meninas com quem conversei não haviam sido convidadas para o samba. Os comentários eram de que o grupo encerrou-se em si mesmo, pouco envolvendo-se com os NB's em que estavam. Acredito que essas questões tenham a ver com conflitos entre regras e hierarquias da militância e dinâmicas regionais e preferências pessoais, pontos que volta e meia aparecem no cotidiano militante.

A música, no entanto, não se encerrava no lazer, mas permeava místicas⁴⁷, debates e atividades de sala de aula. Violões e instrumentos de percussão sempre estavam à mão, e invariavelmente, compunham com alimentos e ferramentas que faziam alusão ao campo, o cenário de místicas e a arrumação de mesas em aulas ou palestras, estando também presentes como representação em murais, materiais pedagógicos e de divulgação.

Figura 6 – Banner que circulou pelas redes sociais, postado pela jovem militante Carina Waskievicz (aluna dos dois cursos de especialização citados neste texto)



Fonte: página de facebook de Carina Waskievicz.

Cenas, cenários e movimentações que trarei à tona, ao retomar minhas próprias movimentações nos interstícios dos projetos e realizações do MST no campo da cultura. Esclareço que utilizo este termo, campo da “cultura” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009), a partir de dados etnográficos, inscritos ainda em textos e publicações sem-terra (impressas e digitais) que versam sobre as práticas e reflexões conceituais da organização

nestes âmbitos. Assim, de acordo com os arautos sem-terra, cultura é “tudo o que fazemos para produzir nossa existência”, nossa “capacidade de criar”, nossa “criatividade”. As definições aqui citadas compreendem trechos de obras de Ademar Bogo, publicada entre o final da década de 1990 até meados dos anos 2000.

Bogo milita no Movimento desde seu início e há mais de quinze anos produz textos, poesias e músicas dentro do MST. É licenciado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia, graduado em Filosofia pela Universidade Sul de Santa Catarina e mestre e doutorando em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia. São referências ao seu trabalho que embasam boa parte dos textos públicos do MST acerca da temática da cultura, suas poesias e canções estão inscritas em muros e murais de escolas do campo, placas em assentamentos, abrindo livros e cancionários, sendo recitadas e entoadas nos mais diversos encontros sem-terra e, especialmente, nas místicas,

Elaboro, orientada por teóricos orgânicos como Bogo, ideias e conceitos sobre o que seria a cultura e a arte no interior da organização, pressupondo que elas constituem a luta pela terra, expandida para uma luta em prol de seu projeto de transformação social. Cultura e arte são feitas ao caminhar, em marchas, em direção às escolas, ocupações, acampamentos, assentamentos, estúdios ou cursos de graduação e pós-graduação. Ideias específicas de pátria, identidade nacional e latino-americana integram a consciência de quem insere-se nesta luta.

É fundamental avançar e consolidar a identidade nacional através dos hábitos, costumes, práticas e valores. A isto chamaremos de unidade em torno da expressão cultural que dará maior qualidade à consciência. Cada vez mais a cultura se tornará consciência, porque tudo o que fazemos e sentimos constituirá a existência da nossa organização. Assim a educação, a religião, o trabalho, a mecanização, a preservação da natureza, a agrovila, a agroindústria, a beleza nos assentamentos, as músicas, a mística. Enfim, tudo o que existe ou acontece no assentamento é a cultura dos trabalhadores

Sem Terra, que manifesta e transforma-se em consciência social na medida em que as pessoas passam a repetir tais manifestações de forma consciente e se preocupam em desenvolver aspectos para aperfeiçoar a construção da existência social nas áreas de reforma agrária (BOGO, 2000, p. 7).

A constante recriação do que seria a cultura camponesa volta-se à elaboração de uma tradição rememorada, aliada a elementos de consciência política, de narrativas sobre o que se tinha, o que se perdeu e o que se quer no campo, isso somado às dinâmicas e práticas culturais urbanas as quais compõem hoje boa parte de acampamentos e assentamentos. É nessa trama que a Agroecologia chega enquanto projeto e modelo de novas relações, sociais e produtivas. E, mais uma vez, os intelectuais orgânicos têm um papel de destaque nessas elaborações. Além disso, é nesta formação e produção dialógica – entre militantes e intelectuais – que se delineiam as ações da organização. O engajamento aqui está para além dos muros da universidade e vem sendo constantemente debatido, apesar de beber em fontes e experiências históricas, nas quais intelectuais aliam-se ao povo, especialmente aqueles inseridos no plano estético.

Na busca da modernidade, os intelectuais engajados passaram a propor reformas conduzidas, principalmente através de projetos educacionais e estéticos, num duplo objetivo: tutelar a reforma cultural das elites e elevar a cultura das classes populares. A gênese do engajamento, no sentido moderno da palavra, entre os artistas e intelectuais brasileiros, buscou legitimar-se como uma espécie de “missão estética e moral” junto a nacionalidade como um todo, marcas do primeiro modernismo, antes de assumir tarefas propriamente políticas de consciência reformista ou revolucionária. Se arte e política estiveram juntas desde o Séc. XIX, na perspectiva conservadora e elitista, é inegável que, no século XX, o artista

intelectual engajado queira produzir uma nova identidade nacional, a partir de uma mediação entre formas eruditas, de vanguarda e populares. Esse hibridismo será uma das marcas inovadoras do modernismo latino-americano (NAPOLITANO, 2014, p. 17).

As formações, em uma revisitação às práticas feitas em períodos ditatoriais, são meios de inserir o debate sobre a qualificação da produção artística em movimentos sociais. As referências a produções artísticas que podem inspirar as criações atuais, assentam-se, portanto, nestes períodos, tendo como horizonte tanto o caso brasileiro, quanto os latino-americanos. Esse direcionamento fica visível na nomeação de assentamentos, escolas, coletivos e outros espaços e formas de organização sem-terra. Cito como exemplo os nomes dados aos Núcleos de Base (NB's) da Especialização em Arte no Campo, também realizada através do PRONERA, os quais: Augusto Boal, Patativa do Assaré, Victor Jara, Frida Kahlo e Hélio Oiticica, todos nomes de personalidades de referência na cultura política das esquerdas. A prática de nomear no MST é também carregada de politicidade, pois é ela mesma uma política da memória, da lembrança, uma tentativa de atualizar a permanência daqueles que lutaram. Outro exemplo dessa prática é o coro “presente!”, quando tais nomes são citados em místicas, jornadas socialistas, discursos ou noites culturais.

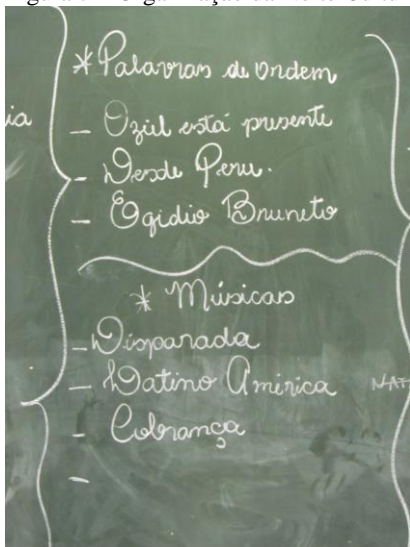
Neste sentido, os cursos de formação – como este que pude acompanhar em sua última etapa de disciplinas e também em sua etapa final, de realização das bancas e formatura dos alunos – constroem-se como espaços dialógicos da produção acadêmica e militante, de tarefas do cotidiano e afirmação de uma luta que move milhares de vidas. As oportunidades criadas por cursos como estes, para o contexto de muitos militantes, são únicas. A exemplo da descrição de algumas trajetórias, feitas no período de bancas da especialização de “Linguagens em Escolas do Campo”, a emoção de sair pela primeira vez de sua cidade, de seu estado, para poder estudar, os medos, angústias, poucas certezas e muita vontade de refazer direções. Narrativas similares a outras tantas que ouvi sobre a experiência de ocupações e a

entrada no Movimento. Questões que são problematizadas e aparecem em debates e trabalhos realizados pelos alunos.

Ainda nos espaços da ENFF, assisto ao ensaio para o sarau que seria apresentado na última noite da etapa. Sylviane e Adriano estão ao centro do salão. A música é do grupo pernambucano Cordel do Fogo Encantado, “O amor é filme”, tema da película “Lisbela e o Prisioneiro”. Os dois encenam a canção. Enquanto isso, Carla pensa o posicionamento do restante do grupo e o que irá acontecer após a encenação da dupla. Tudo é debatido: objetos que serão utilizados no cenário, acompanhamentos instrumentais, coro etc., o que faz o tempo de ensaio se arrastar. Na sequência, resolvo acompanhar outro NB, que está no auditório, uma mulher, creio que argentina, ensina uma dança para as meninas, uma dança, como ela anuncia, de “convite ao amor, de uma mulher para um homem”. O tempo é apertado e todos têm diferentes tarefas. Carla aponta: dança, alguém fala a nossa poesia, alguém apresenta a *chacareira*: “Essa chacarera se chama Chacarera del Exílio...é muito bonita”.

Há uma grande dificuldade em articular os horários e as tarefas. “Cantemos com nossa palavra, mesmo insegura”, ouço a cita de Augusto Boal em coro. Há uma apresentação do que é a dança da *chacarera*, e depois um casal entra bailando. “Santiago é uma dança de São Tiago de Desterro”, avisa a instrutora explicando que a coreografia é uma mistura de dança boliviana executada na Argentina em espaços folclóricos. “O varão olha a mulher, a mulher fala algo pra ele, e o varão contesta...é um verso de improviso, pode ser de amor, pode ser de desprezo”. Discutem a vestimenta para a apresentação, pode ser tudo vermelho. Ela localiza os presentes sobre o bailado, acontece no noroeste da Argentina e da Bolívia, no Chaco. Ruth é o nome da estudante, acredito que da especialização em Estudos Latino-Americanos, ela estava mostrando a dança e explicando seu contexto na Argentina e me diz que se dança a chacarera em festas universitárias.

Figura 7 – Organização da Noite Cultural que encerraria a etapa



Fonte: A autora.

Desde o primeiro dia, ao circular pela escola, ouço pessoas cantando trechos de canções como “Canção da Terra” de Pedro Munhoz. Ecos sobre a mobilização popular, a conscientização, Marx, Che Guevara, assobios, palavras de ordem, imagens, e a canção “Latino America” do grupo porto-riquenho Calle 13 (extremamente presente em místicas e outros eventos sem-terra) parece fazer sentido nos espaços da ENFF: “aqui se respira lucha”, como anuncia o refrão. No início da noite, acompanho o lançamento do livro sobre Che Guevara, de autoria de Luiz Armando Salazar, professor que está ministrando um dos módulos no curso de Especialização Latino-Americana. O cenário é o mesmo da mística realizada pela manhã, só que com exemplares do livro que será lançado. Um dos jovens toca o violão, enquanto duas meninas lêem texto sobre Che Guevara. “(...) firme voz que ordena sem mandar”, “jovem santo”, “Che comandante amigo”, são algumas das descrições citadas pela estudante. Na sequência o senhor que passou a tarde cantarolando e assobiando canções latino-americanas, canta, em voz forte “[...] *que cosa fuera corazón*”, e é acompanhado por boa parte do público. Um moço lê o currículo do autor.

‘[...] sentimento muito arraigado desde muito jovem [...] és como uma mirada subjetiva, colocando em concerto que Che não morre’. Logo depois, Salazar inicia sua fala: ‘[...] que vigência tem no mundo de hoje, o que defini, como estratégia revolucionária? Che foi um criador heroico, como dizia Máriatégui, como uma tarefa para as próximas gerações. Não se reduzem às táticas, à estratégia, mas ao pensamento criador. A intenção da Unesco é transformar os textos de Che em um patrimônio cultural da humanidade. Tenho que confessar, em algumas partes do livro, saí com mais perguntas que respostas [...] ao pensar hoje as estratégias e a ideia de que a luta armada no meio rural devia ser a forma, não a única, mas a principal estratégia da revolução. E a ideia de que o capitalismo não tinha a solução para os problemas deste continente, não tinha solução para os problemas do mundo, hoje é mais evidente. O principal no pensamento de Che é seguir dizendo que o imperialismo é o principal inimigo. É reivindicar a utopia, o impossível, não podemos nos negar a sonhar, a sonhar com um mundo melhor, não podemos deixar de sonhar, não podemos deixar de lutar, de variadas formas, porque se luta de variadas formas, qualquer sonho é uma quimera...aprender a somar nossas forças, *hasta la vitória sempre* [...]’.

Decidi manter a transcrição deste trecho de fala e mesmo a descrição da cerimônia de lançamento, por perceber a importância daquele momento e a comoção que o “comandante” ainda causa naqueles que acreditam na luta revolucionária, disseminada por ele e seus signatários. Importância que se faz presente em canções, oriundas de diferentes países da Latino América, imagens, palavras, poesia. A fala se encerra e há um

tempo para perguntas, alguém da platéia comenta ao microfone, “o melhor é em pensar coletivamente, ler o livro e refletir. Evitem o dogmatismo na hora de pensar. El Che tem que seguir lutando, junto conosco, dentro de nós, assim como os outros que tomaram”. E outra questão se segue, “[...] há a experiência de Che na luta armada rural, mas não a experiência de uma luta armada urbana, que fazer agora? Nesse minuto? Para seguir defendendo nossas ideias?”. Debatem sobre vitórias produzidas com a luta não armada. Ao final, uma tentativa de resposta de Salazar, “[...] o sistema imperialista joga com força e hegemonia, hegemonia e força, violência. É necessário pensar e repensar, anti-dogmaticamente, junto da gente, ao nosso lado [...]”. Ao sair, reparo no banner com a imagem de um Che sorridente, com os seguintes dizeres: “Primeiros no estudo, primeiros no sacrifício, primeiros no entusiasmo revolucionário, a cada momento melhores, mais puros, mais humanos que os demais, assim devem ser os quadros de nosso partido”. Sigo para o jantar com o restante dos militantes.

Na manhã do dia seguinte, dois alunos da turma de Estudos Latino-Americanos explicam que houve uma confusão na delegação de quem faria a *mística* do dia e propõem que sejam cantadas todas as palavras de ordem das turmas presentes, assim eles vão citando os grupos e cada representante puxa o grito. A turma de linguagem é chamada Cora Coralina. Eles cantam:

*Cora Coralina /
Doçura e rebeldia /
das pedras dos seus versos /
o novo se anuncia. /
Quebrando pedras /
Rompendo cercas /
fazendo arte /*

Entoado a várias vozes, os quatro primeiros versos são falados mais como palavras de ordem e os últimos cantados em um ritmo próximo do xaxado, acompanhado de palmas, em uma analogia com o latifúndio de terras e aquele que os sem-terra entendem como um latifúndio das expressões culturais. Embora já tivesse ouvido as mesmas palavras de ordem, fico impressionada com a força expressiva que conseguiram nessa

execução, me parece uma das palavras de ordem mais musicais entre as apresentadas naquela manhã. Logo depois da mística, como nos dois anteriores, voltamos à sala de aula para os últimos debates. Mas é o que acontece nos intervalos que me chama a atenção ao voltar os olhos para a escrita. Memória.

Na sala de informática, o mesmo senhor que cantou no lançamento do livro, está mostrando algumas músicas para um menino que trabalha na Escola. Ele e seu colega começam a falar guarani. Ele me olha e diz que quando os paraguaios se encontram costumam falar guarani, automaticamente. Eles falam em *cumbias*, o menino pede músicas de Mercedes Soza. Um tempo depois, ele coloca a canção “Guantamera”⁴⁸, olho para eles, e ele me pergunta se conheço, digo que sim, mas gravado por outros artistas. Na sequência seu colega pergunta-me se conheço outra canção, o volume está baixo e não consigo reconhecer, ele diz que é “India”. Demoro a reconhecer a versão em seu trecho instrumental. Eles continuam a conversar, ouvir e baixar músicas, enquanto o momento – em meio a computadores e pessoas olhando para suas telas e canções que soam entre o familiar e o longínquo – fica guardado em meus ouvidos e retinas.

Abandono a sala de informática na sequência e caminho novamente para a sala de aula, um grupo de meninas me chamam para conversar sobre o trabalho de avaliação da disciplina, falam das ideias que tinham. A princípio elas queriam somente fazer a apresentação já preparada para o sarau, digo a elas que não seria bem isso. Vou à sala, preocupada por elas não terem entendido o que pedi nos trabalhos. Uma delas, Alayana, está nervosa e demonstra estar chateada em ter que fazer a atividade. Cerca de meia hora depois, ela me chama e pede para que eu olhe o cordel que elas estão construindo. O cordel fala sobre o processo de produção musical fico surpresa com a proposta, realizada em tão pouco tempo. Elas finalizam o trabalho e na sequência Alayana aparece na sala cantando e feliz, diz para mim que só funciona “na pressão”. Transcrevo aqui o cordel apresentado em sala⁴⁹.

⁴⁸ A canção, de autoria de José Martí e Josito Fernandez, é uma das mais célebres canções cubanas.

⁴⁹ Confesso aqui minha emoção durante a apresentação do grupo, que elas intitularam “As Marias”. Alayana (uma jovem militante de Belém), que durante as aulas me parecia desinteressada no debate

*Ouviram do Ipiranga às margens plácidas
 Mas não ouviram a canção do que importa
 Dizem que música é importante
 Mas para o povo nunca abrem a porta
 E se tentam divulgar com pirataria
 É mais uma pessoa a ser morta*

*Quem vai conseguir cantar no país da ditadura
 O país em que o preconceito
 É crônico, não tem cura
 Onde Rap é pra favelado
 E o samba pra cara dura*

*Há ainda mais questionamento
 Se a música é arte ou é ferramenta?
 Mas desde o seu surgimento
 Não há quem não entenda
 Que a linguagem musical
 Vai do particular ao universal*

*A música é para quem quer ouvir
 Do samba ao xaxado
 Quem não aceita outros gêneros
 Escute fique calado
 Chega de preconceito
 Nós não nascemos só carnavalizados*

*O som existente nos mostra
 Que cada um dança o ritmo que gosta
 Samba, pagode, capoeira e forró
 Moda de viola, sertaneja ou carimbó
 Rap, lambada, rock, axé*

(apesar de muito falante), mostrou-se forte e segura ao declamar o cordel que havia produzido com suas colegas. A interpretação do Cordel, feita por ela, é seguida do grupo entoando a canção, conhecida entre aqueles que já vivenciaram o catolicismo popular, Utopia, de Zé Vicente. A execução é ao molde das missas católicas, um coro, acompanhado de violão. Todos no auditório acompanham. A *mística* das práticas das Comunidades Eclesiais de Base (CEB's) e da Teologia da Libertação, mais uma vez atualiza-se.

Passo doble, funk, quadrilha e balé

*Não é preciso sair do país
Cantar em língua diferente
Cantar na língua de origem
É respeitar nossa gente
A música pode ser uma arma
Pra alcançar o diferente*

*Os sons podem variar
De flauta a pandeiro
O importante é que a música
Não é só do brasileiro
Muitos grupos se organizam
João a Chico Mineiro*

*E a gente se pergunta
Música é ferramenta não é?
É pra mobilizar?
Ou pra mostrar como é?
No caminho sempre há dúvidas
E agora José?*

*Música não é simplesmente
Dar a volta por cima
Não é qualquer construção
Não basta qualquer rima
Precisa contar a história
Salve Rosa de Hiroshima*

*A música é sentimento
De algo que se queira mudar
E que mesmo estando presos
Ela precisa ressoar
E pra nossa sociedade
Um Cálice não é pra calar*

*As canções traduzem
Vitória não alcançada
Sonho muito distante*

*Ou sombras da vida calada
Vamos seguir cantando
Correndo em Disparada*

*A música é usada
Da balada à trincheira
É sentimento de fraternidade
De busca verdadeira
É um convite a dar outro rumo
Ao menino da porteira*

*Vamos traçar um debate
De música como novo dia
Trabalhar e cantar
Despertar ousadia
E para um novo caminho
Vamos cantar Utopia*

Os alunos ainda estão chegando, junto com as funcionárias do Inkra, que acompanhavam as atividades do curso. O clima é de festa. Antônio, um dos alunos, me diz “desculpa aí, é que todo artista atrasa”. Os meninos chegam com atabaque, pandeiro e triângulo. Letícia, uma das alunas, organiza a turma, pede para os que não são da turma se apresentem. De performances teatrais e musicadas, tematizando a infância e as cantigas populares, bem como a questão de gênero, os alunos cantam, recitam, declamam, interpretam palavras próprias ou de outros artistas que consideram engajados. Palavras ritmadas por palmas e instrumentos percussivos acessíveis. Como Adriano havia pontuado, eles “não são músicos”, ao menos não se intitulam dessa maneira, mas todos cantam, dançam e interpretam, movidos por uma condição anterior: a de militantes. O último trabalho a ser apresentado é um vídeo, um pequeno documentário, produzido ao longo dos três dias em que ministrei a disciplina. O grupo explica a sinopse do vídeo, segundo eles, o registro refere-se não apenas à expressão musical, mas à compreensão do contexto de produção musical focado no trabalho. Argumentam sobre a ENFF como espaço formativo e a importância de se dizer que “[...] a nossa luta é internacional não apenas porque diversas sonoridades vão aparecer, mas porque estamos na luta contra o

imperialismo”. Replico aqui um trecho do trabalho, onde os alunos explicam o método e os objetivos do trabalho:

No tocante à forma de registro, optamos pela produção de um documentário que pudesse reunir diferentes sujeitos que fazem da música expressão de luta, convertendo-a em forma de resistência, denunciando injustiças e disseminando a necessidade de reconstrução de outra sociedade. Reunimos expressões musicais brasileiras, paraguaias, portuguesas e cubanas que convivem em alternância na Escola Nacional Florestan Fernandes - ENFF, espaço de formação de Quadros da classe trabalhadora, para registrar as diferentes culturas no *locus* de estudo e que esses sujeitos pudessem socializar a importância de música e poesia no processo de luta. Discutimos os critérios de seleção dos entrevistados e definimos pela escolha dos sujeitos, que estes apresentassem os aspectos culturais, mas também as formas de participação em diversas frentes de lutas. Para tal, convidamos companheiros e companheiras que representem formas simbólicas de luta para que pudessemos construir um diálogo a respeito destas questões. A música traz uma reunião de ritmos e conteúdos que nos apresentam enquanto sujeitos, que por meio da canção retratam a nossa luta, a nossa vida, reconhecemos nossa identidade e o sentimento de pertença. Identificamos enquanto classe trabalhadora e com solidariedade internacional. Interessa-nos um projeto de sociedade que garanta à humanidade o rompimento com todas as formas de opressão e construção de um mundo livre e justo.

As reflexões e produções sobre a música, neste e outros trabalhos apresentados à disciplina, recriam discursos e práticas, somam à trajetória do Movimento, olhares e perspectivas que se

apropriam de um projeto político mais amplo. E imprimem sonoridades, vontades, desejos, questionamentos, tensões. Trazem a dinâmica dos corpos, pois vem com a carga do que é possível experimentar com a música, do que é possível fazer acontecer ao expressar-se, cantando, tocando, dançando. Por este e outros motivos, expostos no início deste capítulo, decidi ouvir e descrever como a música acontece por entre corredores e salas de aula, também nos debates teóricos (necessários para a organização), mas para além deles.

2.2 ARTE NO CAMPO

Soube da especialização em Arte no Campo por conversas com militantes do Setor de Cultura, antes de confirmarem que seria realizada em parceria com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Assim como todos os cursos realizados por meio do PRONERA, foi um projeto que demorou a ser executado, demandando várias negociações e articulações até sua realização. No fim do primeiro semestre de 2013, dava-se início à seleção dos alunos (com vagas distribuídas entre professores de escolas de assentamento e alunos egressos dos cursos de Artes). Em fins de agosto, as aulas tiveram início. Levi e Rodrigo, dois dos músicos sem-terra que acompanho desde 2008, são inscritos, selecionados e participam da primeira etapa, assim como Carina (esposa de Rodrigo). Sylviane, militante que atua na Secretaria Estadual do Paraná, é contratada para atuar no curso como assessora, além dela outros três militantes, de Santa Catarina, também cumprem essa função. Na UDESC, um grupo de professores assume a coordenação do Curso, entre eles Tereza Franzoni, antropóloga doutora pelo PPGAS (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) da UFSC, e colega no grupo de estudos do qual participo. Tereza atua em cursos do Centro de Artes (CEART) da UDESC, assim como seus colegas que compõem o quadro de professores do curso.

As primeiras intenções, como narrou Révero, militante de Santa Catarina e um dos principais articuladores do curso, era que o curso fosse de nível técnico, ou pós-médio, havendo a proposta também de que funcionasse como graduação. No entanto, conforme as possibilidades oferecidas, ficou decidido que seria

realizada uma especialização, que tinha como público-alvo principal professores que atuavam em escolas de assentamento, de Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul. Como todos os cursos realizados por meio do PRONERA, a Especialização em Arte no Campo foi conduzida pela pedagogia da alternância, que estabelece tempo de estudo e tempo comunidade. As etapas do curso, então, eram realizadas, na maioria das vezes, bimestralmente. Acompanhei as duas primeiras etapas, realizadas no campus de Florianópolis, e a quarta, também ali realizada, bem como o “Seminário Especialização Arte no Campo: Perspectivas políticas e desafios”, que foi uma das atividades finais do Curso. Devido ao foco de minha tese ser a música, eram os módulos a ela voltados que tinham a maior parte de minha atenção, assim como outros espaços e disciplinas que dialogavam com essa temática. Também, ao fim do curso, fui convidada a ser avaliadora de três monografias que versavam sobre música⁵⁰ ou mapeamentos de expressões artísticas. Descrevo a seguir a realização do seminário acima citado, articulando-o a alguns fragmentos do que acompanhei durante as aulas do curso, pensando justamente a produção, troca e circulação de conhecimentos e práticas acerca da arte dentro do MST.

2.3 ESTÉTICAS, POLÍTICAS

Já acostumada com os corredores e espaços ocupados pelo MST, no CEART, de longe, avisto as bandeiras e banners referentes ao Movimento e ao evento que estava prestes a começar. No auditório, com cerca de 200 lugares, alguns alunos já estão acomodados nas cadeiras. A primeira pessoa conhecida que encontro é Rodrigo, ao lado sua esposa Carina com seu filho

⁵⁰ Um dos convites partiu da professora Vânia Müller, orientadora do trabalho “A música na educação do campo nos iniciais do ensino fundamental”, de Ângela Maria Rodrigues. Os outros convites partiram do professor Douglas Ladik, também do CEART UDESC, que me solicitou a avaliação das seguintes monografias: “Mapeamento cultural dos assentamentos de reforma agrária em Santa Catarina”, de Vanessa Ibrahim Martins de Castro; “As expressões artísticas e culturais nas áreas de assentamento da reforma agrária: uma história de luta e resistência”, de Tatiane Chagas

mais novo, um bebê de cerca de dois meses. É setembro de 2014 e a primavera tem um clima ameno na capital catarinense. Vejo vários rostos conhecidos, alguns que conheci na especialização da ENFF, outros do VI Congresso e de tantos outros eventos e espaços. Boa parte daqueles que reconheço são ligados ao Setor Nacional de Cultura. Em uma conversa rápida, Levi me conta como estão os preparativos para a coletânea de discos, comemorativas aos 30 anos do Movimento⁵¹. Ao entrar no auditório, vejo o palco enfeitado por elementos da mística, peneiras de palha, alguns legumes (como abóboras), violões, chapéus e a mesa coberta com tecido de chita florido. A utilização de tecidos nesses padrões é recorrente em eventos sem-terra. No VI Congresso vários metros eram disponibilizados para compor os cenários de diferentes espaços. A programação indica a realização de uma Conferência de Abertura, que contará com a participação de Marcelo Braz, ator e diretor da Cia do Latão (SP) e Celso Favaretto, professor da ECA-USP.

Após apresentação dos componentes da mesa, Marcelo Braz dá início à sua fala, aonde traz um pouco de suas experiências e reflexões junto a Cia do Latão, bem como das ações realizadas em parceria com o MST. “A arte é pensamento, produção de discurso e sentido”. Braz trata então do conhecimento da arte como conhecimento sobre os modos de produção da arte, tratando também da abertura das linguagens artísticas para as experiências da vida. O ator segue falando da construção de uma “ação transformadora”, das artes na formação e sua função emancipatória, “em uma produção contínua de novas subjetividades”. Nesse contexto, o teatro, segundo Braz, seria o modelo mais fecundo. E é a partir deste ponto que ele narra brevemente algumas das experiências da Companhia com o MST. “Me sinto em casa, praticamente orgânico entre aspas”, afirma o ator e diretor. Marcelo fala também de seu estranhamento inicial em relação à mística, “não me localizava, agora não perco uma”. Na sequência, Favaretto dá início a sua fala, “vocês não estão à espera de construir um novo homem e uma nova mulher, vocês já estão construindo”. E segue falando de Trótski, revolução e literatura e dos meios de circulação do “mundo sensível”, pensando que os grandes meios de

⁵¹ Tratarei desta coletânea no próximo capítulo.

comunicação estão nas mãos dos interesses hegemônicos do capitalismo. Marx, Engels e a existência de uma teoria sistemática da estética, abordagens de autores como Luckács, filosofia e círculos de literatura, música e teatro e a incompatibilidade entre Estado e indivíduo, foram algumas das temáticas tratadas pelo professor.

Logo após o término de sua fala, na plateia, vejo alguns braços levantados para uma rodada de perguntas e início do debate. Sylviane dá o pontapé inicial, “como é que se justifica o trabalho artístico nesse projeto de uma nova sociedade?”. Ernesto, aluno da Especialização, questiona qual o “papel da arte na formação da consciência da classe trabalhadora”. Marília, professora da UFSC, pede que os componentes da mesa falem sobre a socialização dos modos de produção da arte. Camila, aluna de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), lança sua questão: “como fazer o realismo socialista hoje? Como não rebaixar a arte do ponto de vista estético?”. O militante sem-terra, músico e poeta de Sergipe, Lupércio, elabora sua questão a partir de suas experiências com o movimento tropicalista, “como construir uma nova linguagem em tempos de agronegócio? Como construir uma arte que não seja panfletária, mas que seja combativa?”. Em resposta a questão de Lupércio, Marcelo Braz responde: “A práxis política tem um caráter mais instrumental, transitório, produto da sociedade de classes, já a arte é diferente, é de caráter trans-histórico”. A arte, segundo Braz, seria um instrumento, “que eleva a política [...] desde que não se condicione a criação artística às tarefas revolucionárias”. É necessário, para ele, que se veja “a revolução como meio e a cultura como fim”. O professor Celso traz algumas percepções acerca das questões levantadas pela plateia, tratando inicialmente da “educação dos cinco sentidos” e da arte como “condição de humanização”. Na arte produzida “interessadamente”, o sentido estaria mergulhado na produção da forma, “externamente pode ser olhado e utilizado numa tarefa revolucionária”, utilizado, como sublinha, em um “sentido político”. Cita Maiakowski: “não há arte revolucionária, sem forma revolucionária”. E finaliza, “cada vez mais a arte deixa de ser estratégia de luta, para ser tática de luta”.

Há uma pausa para o almoço coletivo que é realizado no pátio da UDESC. Numa grande mesa está servida a comida em

grandes painéis, uma quantidade considerável de salada também está disposta em bacias, todos se espalham, alguns nas poucas mesas de plástico, outros sentados no chão debaixo de árvores. Após a pausa para o almoço são realizados os Grupos de Trabalho (GT's), acompanho o que está sendo ministrado por Lupércio, ao chegar ele está ao violão tocando uma composição de Nelson Cavaquinho, tendo Gustavo, um dos alunos da Especialização, o acompanhando no tamborim. A oficina gira em torno da narrativa de Lupércio sobre sua experiência no MST, do qual é integrante desde o ano 2000, “eu ia munido de canções de Chico Buarque, esperando ouvir isso e não ouvi”, dizendo que o povo sem-terra não se identificava com as canções que ele estava acostumado a tocar em outros espaços de militância. “Eu acho que a música no MST é muito, muito vasta [...] eu nunca vi um lugar mais tropicalista que o MST”. Júlio, integrante do Setor Nacional de Cultura, pede que Lupércio conte um pouco sobre o processo de produção das músicas no Movimento. Lupércio fala de sua experiência a partir da oficina de Augusto Boal e da falta de participação dos músicos/animadores em debates políticos. “Às vezes a gente quer politizar demais a música, deixando de lado a originalidade”. Também fala sobre os festivais e de figuras históricas para o MST neste campo, como o poeta Ademar Bogo. Após sua explanação e alguns apontamentos por parte dos participantes, grupos são separados para construir versões de músicas conhecidas no Movimento. No final da aula, todos apresentam os resultados.

A mesa da noite traz entre suas componentes a estudante Paola, que faz um dos cursos de Residência Agrária realizados na Universidade de Brasília, orientada de Rafael Villas Boas (professor da instituição e apoiador do MST). O debate trazido por ela trata das relações entre “cultura e agroecologia”, e a influência destas no Tempo Comunidade vivenciados pelos estudantes. A proposta de seu trabalho, conforme indica, trata da apropriação das linguagens artísticas para debater agroecologia⁵².

⁵² Cito aqui a monografia do militante e músico Leonel dos Santos Nascimento, intitulada *A presença da agroecologia nas músicas do MST*, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Tecnólogo em Agroecologia pelo Instituto Federal do Paraná, em parceria com a Escola Latina de Agroecologia, localizada na Lapa,

“A gente quer sim acessar a teoria marxista para pensar a forma, a estética”. Na sequência ela apresenta algumas das experiências desenvolvidas, como a criação de um grupo de teatro no quilombo enquanto valorização das culturas tradicionais. A jovem pesquisadora cita uma situação de discriminação “resolvida” com teatro-fórum e a participação das mulheres no Eixo de Agroecologia, articulado ao debate de “gênero, feminismo e luta”. O encerramento de sua fala me chama a atenção, ao tratar da formação da identidade sem-terra, ela aponta a existência de “urbanidades no campo e campesinidades na cidade”, com as quais o MST se depara em seu cotidiano.

A fala final foi do grupo responsável pela experiência com o “Aviário das Artes”, formado por alunos da Especialização em Arte no Campo, alguns deles assentados no Conquista da Terra, assentamento localizado na fronteira da Argentina. A fala é aberta pela jovem Lidiane Cézar, que narra um pouco sobre o histórico do assentamento e suas características e modos de produção, contando inclusive o motivo de ocuparem um aviário desativado para realizar atividades com a juventude sem-terra. Ela conta como o grupo de jovens passou a ser instância de debate coletivo, passando, posteriormente, a realizar ações artísticas na comunidade, com a ideia de construir um espaço de escuta destes jovens. “O MST é nossa grande família”, finaliza a jovem militante ao tratar da importância de espaços como estes. Uma das coordenadoras do curso, Tereza Franzoni, é a última a falar, pontuando a pesquisa que faz “de dentro do curso”. “Literalmente o MST bateu na nossa porta e pediu: a gente quer um curso de artes”. As etapas realizadas alternadamente no CEART da UDESC e no assentamento José Maria, localizado no município de Abelardo Luz, como aponta a professora, “permite visualizar o encontro de diferentes olhares acadêmicos sobre as práticas artísticas cotidianas” e que possibilita o encontro de professores que não debatiam metodologias de ensino a partir de outras perspectivas. “O que está passando pela arte política?”, questiona Tereza que, também como Marcelo faz, comenta do estranhamento que a mística causava nos professores os quais, no decorrer do processo, também perceberam a riqueza de formas

expressivas presentes nesta prática. O estranhamento citado por Tereza, como pude perceber especialmente nas primeiras etapas, também se dava em relação às correntes teóricas e, principalmente, metodologias de ensino. “Se, por um lado, a estrutura curricular já havia sido definida antes da chegada dos estudantes, o curso propriamente em ação teve os alunos forçando transformações, de forma e conteúdo”. O que resultou, segundo Tereza, em um curso de artes modificado, baseado na construção de vínculos e redes.

Entre os trechos de descrição etnográfica deste evento, selecionei uma das apresentações feitas por alunos da especialização e de outros cursos realizados em parceria com o MST com diferentes universidades. A apresentação é de uma aluna do curso de Residência Agrária da UNB, que tem como temática central a mística. Quando chego na sala, ela já tinha iniciado a apresentação e sua fala tratava dos limites da mística, de seu tempo, natureza estética e memória. O tempo, segundo ela, implica que as temáticas e formas das intervenções das místicas sejam repetitivas, “manifestando certo bloqueio criativo, com roteiros pouco pensados e elaborados, em que os elementos ficam soltos e abertos a improvisação”. A jovem pesquisadora também fala das dificuldades em manter uma memória da mística, onde haja a possibilidade de sistematização e digitalização dos roteiros. Na sequência, ela trata da estrutura da mística, “nunca faça a mística sem definir tema”. Ela desenha um esquema no quadro:

- 1º Ato: Resgate histórico, quais os símbolos, as imagens?
- 2º Ato: Atual
- 3º Ato: A Utopia

O quadro diz de como se organiza a mística a partir da ideia de tempo, trata-se de uma sequência narrativa sobre ações, práticas e momentos do Movimento, de um período seminal, passando pelo contexto atual até a utopia, ou seja, os desejos para um futuro. “A natureza estética tem que ser cuidada e submetida a objetivos pedagógicos e não estéticos, procurando que exista um equilíbrio adequado entre esses dois polos que a mística apresenta, além de ser constantemente renovada”, analisa. Acerca da memória, a jovem aponta as dificuldades existentes na

construção de uma memória das etapas de elaboração da mística, “existem registros fotográficos de algumas delas e não da estrutura narrativa construída em cada uma delas”. Há muitos alunos da UDESC, em especial das Artes Cênicas, curiosos com a mística, alguns perguntam no que essa prática se assimila com encenações na Rússia, com o Partido Comunista. Em resposta, a pesquisadora vai até o quadro e fala: “existem três teorias sobre a mística, a das ciências sociais, religião e movimentos sociais”. Depois ela explica que a mística é pensada por diferentes perspectivas, a primeira na academia, a segunda em espaços religiosos e a terceira relacionada a movimentos sociais. Ao ser questionada sobre como definiria *mística*, a jovem fala “é a força que te mantém na luta, essa força que te impulsiona, a parte subjetiva da luta que a gente quer apalpar, que a gente quer ver, então não é performance, não é teatro”. E finaliza: “todo militante é guiado por grandes sentimentos de amor, isso define a *mística* pra mim”.

É na elaboração deste vocabulário de sentimentos acerca da *luta*, que a *mística* (enquanto ritual e enquanto força) é trabalhada. E é na formação nos diversos setores das expressões artísticas que seus militantes buscam subsídios para as transformações inerentes ao próprio Movimento, à conjuntura, às mudanças geracionais e as dinâmicas próprias de entrada e saída na militância sem-terra. Na relação entre formação e ação política, as expressões artísticas são pensadas por seus militantes como uma ponte/articulação para ampliar seu repertório de práticas, especialmente no que tange ações de Agitação e Propaganda, espaços não apenas de práticas (como batucadas, esquetes e panfletagens) mais direcionadas àqueles que são possíveis candidatos a integrar suas fileiras, mas também à opinião pública. A qualificação de seus coletivos, portanto, está pautada em uma estratégia de luta, que mantenha e amplie seus quadros e sua capacidade de atuação. E, apesar de serem, de modo genérico, produzidos em contextos diferentes, é possível traçar uma relação com o movimento operário do ABC Paulista, no que toca suas experiências com as linguagens artísticas, em especial o teatro.

A capacidade e a vontade de se formar mediante o contato com textos – dos jornais, das peças teatrais, dos livros e dos

filmes – correspondiam ao desejo daquilo que desde cedo havia sido apartado dos trabalhadores: o conhecimento mais avançado como consequência da privação contínua desse benefício (PARANHOS, 2005, p. 2).

A partir destes dados etnográficos, desenho os (diferentes) lugares dos intelectuais de esquerda. Além disso, delinheio como formações e práticas em linguagens artísticas produzem reencontros com as culturas populares – com a ideia de que todo militante é, *a priori*, um artista – em exercícios de artes integradas – como aquelas executadas pela Agitprop ou nos próprios rituais da mística – os quais servem de indício desta intenção primeira, que é a própria produção da *mística*, ou seja, a própria produção da *luta*. Aponto, assim, a importância, nestes contextos, do teatro popular, do modelo teatro-fórum, das relações com os autos-populares e o teatro de rua. Militantes sem-terra têm pensado o teatro e seu potencial pedagógico, mas, para além disso, a possibilidade de agrupamento e de como essas práticas estendem-se ao lazer. As *noites culturais*, neste sentido, seriam expressão desse *continuum* e o baile diluição de limites entre intenções/discursos e práticas políticas.

Penso, então, que é estabelecida uma mediação nas práticas do MST e outros movimentos sociais populares, entre a ideia de “levar cultura” aos trabalhadores e dar visibilidade aos acúmulos culturais destes que se encontram, especialmente, na relação com as expressões artísticas das culturas populares. Essas redes, impulsionadas pelas relações estabelecidas com os meios artísticos, diga-se dos campos, cultura/comunicação, podem oferecer ainda alguma camada de proteção da opinião pública⁵³.

⁵³ Cito aqui o episódio ocorrido recentemente na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF). O ocorrido foi no dia 04 de novembro (2016), com a invasão (sem mandado) da polícia nas dependências da escola, supostamente para cumprir ações da “Operação Castra”. Deflagrada pela Polícia Civil do Paraná, a operação envolve a prisão de membros do MST enquadrados como organização criminosa e suspeitos de furto, dano qualificado, roubo, invasão de propriedade, incêndio criminoso, cárcere privado, lesão corporal, porte ilegal de armas de fogo de uso restrito e irrestrito e constrangimento ilegal.

Por isso a importância, e a complexidade, das relações criadas nestes circuitos pautados pela educação/formação, as artes e campos afins, como a comunicação. Aponto aqui as práticas e campanhas que englobam “amigos do MST”, entre as quais o “Somos todos Sem-Terra”, onde angariam-se apoiadores e colaboradores e tenta-se reelaborar imagens da opinião pública sobre o Movimento.

As linguagens artísticas apresentam-se, no MST e outros movimentos sociais, como possibilidade de reorganização social, potencialmente capazes de organizar repertórios de sensações, sentimentos, emoções. Trata-se aqui do quanto essas experiências artísticas – em sindicatos, igrejas ou organizações comunitárias – oportunizaram o início das trajetórias de diversos artistas, que antes disso são militantes. No MST, as expressões artísticas, para além de todas as intenções de formação político-pedagógica, encontram na *mística* um canal que propicia sentimentos de coletividade os quais, por sua vez, *animam* e dão sentido a suas ações, promovendo a continuidade da *luta*. Essa questão fica ainda mais fortalecida com um hiato, e uma certa letargia nas ações políticas mais diretas, durante os mais de quinze anos do governo petista, quando o Movimento se volta aos seus assentamentos e às dinâmicas organizativas e produtivas, bem como de educação, na qual as expressões artísticas constituem-se como um espaço de reflexão, de formação e ampliação da militância.

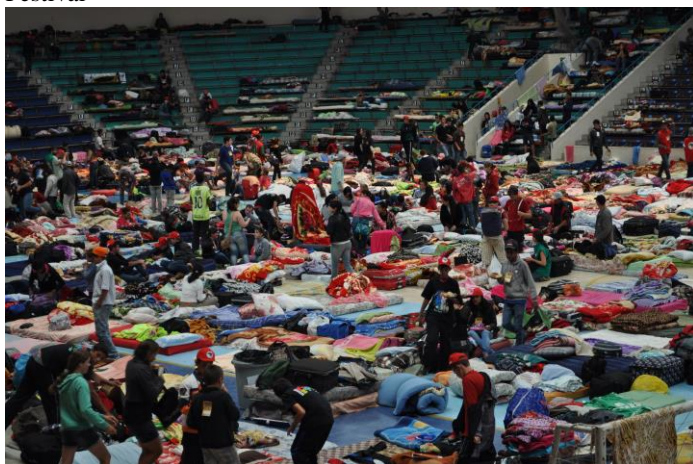
2.4 JUVENTUDE SEM-TERRA, ESTAMOS AQUI! O FESTIVAL DE ARTES DAS ESCOLAS DE ASSENTAMENTO

Dia 7 de outubro de 2014, ginásio do Tarumã, Curitiba. São mais ou menos 9h15, chego no ginásio que está apenas com

No momento da invasão a polícia chegou atirando com balas letais, na entrada da escola, onde localiza-se a Ciranda Infantil, centro de educação das crianças que permanecem na ENFF. No dia estava acontecendo a Semana de Arte e Cultura da ENFF, que tinha na programação a participação do músico e poeta pernambucano Lirinha, ex-integrante do grupo Cordel do Fogo Encantado. Após o ocorrido, tanto Lirinha, que estava na ENFF, como outros artistas, como Wagner Moura, fizeram vídeos divulgados nas redes sociais, relatando o caso e mencionando seu repúdio.

os portões de trás abertos. Já de longe avisto ônibus e grupos de adolescentes circulando no entorno. Outros ônibus estão chegando, várias pessoas carregam colchões e cobertas. O dia está gelado e cinzento. Já na entrada, há um banner com a logo do festival e, próximo aos portões, alguns jovens vendem camisetas do Movimento, uma delas com dizeres de uma campanha contra o fechamento das escolas itinerantes. Também sobre o tema das escolas itinerantes, vejo banners e faixas.

Figura 8 – O grande acantonamento dos jovens sem-terra durante o Festival



Fonte: A autora.

Logo que entro no ginásio, com mais da metade da quadra ocupada com colchões, onde os jovens estão alojados, de cara vejo Leno e sua namorada. Ele me apresenta Tamara (que não mora no mesmo assentamento que ele), me fala um pouco sobre como está o processo e me conta sobre o bate-papo que haverá com o grupo Teatro Mágico, na tarde de quarta-feira:

“Eles vão fazer uma conversa fora daquela tietagem [...] de tirar foto [...] ele vai vir como Fernando Ariteli, vai conversar de perto e a juventude vai poder questionar eles [...] da contradição [...] você sabe né? Essa coisa de novela, Xuxa [...] e vai poder

perguntar, e vocês? E o mais legal é que eles que propuseram isso [...]”.

Tamara acompanha a conversa, diz que não sabia desse detalhe e acha que a conversa será muito bacana.

A abertura do evento estava marcada para as 10h30, mas a empresa contratada para montar o palco tinha acabado de chegar. São 9h50 e a montagem ainda está em andamento. Um grupo de jovens liga o celular numa caixinha de som e começa a ensaiar uma coreografia de *break*, os meninos dançam e as meninas acompanham fazendo os passos, só que fora do grupo. Antes havia encontrado Avito, que me contou um pouco sobre a peça que irá apresentar ao final da tarde, comenta a falta de dois jovens e o sobre os “buracos” que eles estão tentando cobrir. Vou até Jaque⁵⁴ conversar com ela, ela me cumprimenta sem muito entusiasmo, faço algumas perguntas sobre o evento, ela responde de modo um tanto reticente. Segundo ela está previsto um público de 1500 pessoas. Quando pergunto se ela está em Londrina, ela diz que sim, mas sempre em deslocamento para cumprir tarefas. Diz também que passará um período em Brasília, por conta da organização do V Congresso Nacional do MST, que acontecerá em fevereiro.

Figura 9 – Colagens feitas pela juventude sem-terra, que estavam espalhadas pelos espaços próximos ao palco



Fonte: A autora.

⁵⁴ Jaqueline Pivato é militante da Via Campesina no Paraná. Atua como dirigente e é responsável por diversas produções de eventos do MST, entre eles o Festival de Artes de Escolas de Assentamento e a Jornada de Agroecologia.

São 11h13, o palco já está pronto. Quando a equipe começa a testar o som e coloca uma música eletrônica dançante, muitos dos jovens se manifestam, alguns começam a dançar. Alguns materiais estão na arquibancada, rolo de papel kraft, materiais informativos, folders, máscaras de estêncil, alguns desenhos fotocopiados. Em um dos panfletos, os dizeres: “juventude”, “poder popular”, “lutar não é crime”. Várias imagens coloridas e estilizadas do punho cerrado e erguido. Também um jornal com a temática da Juventude Sem-Terra. O palco está sendo coberto, envolto por um tecido laranja. As pessoas que trabalham na logística estão vestidas com coletes verdes da Via Campesina e algumas carregam rádios comunicadores. Vou ao banheiro e ao passar em meio aos colchões, vejo vários jovens deitados em grupos, jogando baralho, conversando. Um casal observa a movimentação deitado em seu colchão. Vejo Sylviane e vou conversar um pouco com ela, que está comprando camiseta do MST e da Via, para a apresentação que fará mais tarde. Ela parece aperreada e diz que nem quer pensar que irá dançar. Encontro também Carla Loop, ela e Sylviane seguem para conversar com Avito sobre uma apresentação que eles farão no ginásio.

Figura 10 – Oficina de capoeira angola, realizada durante o Festival. No canto esquerdo, o contra-mestre Wellington Negão



Fonte: A autora.

Alguns banners estão espalhados no ginásio, “Responsabilizamos o judiciário pelo bloqueio da reforma agrária”, “Reforma Agrária Já, A Vale é nossa, Pedágio é Roubo”, “17 de abril de 1996, Massacre de Eldorado dos Carajás 17 anos de impunidade Jamais Esqueceremos”, “Educação do campo, direito nosso, dever do estado”, “Ser criança é ter direito de brincar, sonhar e ser feliz ... e não viver pelas esquinas do país”. Chego às 14h e a banda Veneno H2 já está no palco. Apenas dois componentes se apresentam, o terceiro, John Müller, estava estudando e não pôde vir. Jovens, acredito que entre 12 e 16 anos na média, fazem uma coreografia e vibram a cada chamada dos rappers, mas vejo bem poucos que sabem cantar as letras. Stédile está numa rodinha com militantes.

2.5 JORNADA DE AGROECOLOGIA

São 21h do dia 3 de junho de 2014, ligo para Sylviane e combino de deixar o carro no alojamento da Secretaria Estadual do MST e pegá-la em casa. No caminho conversamos sobre várias coisas, entre elas a última etapa da Especialização em Arte no Campo. Chegamos às 22h30, a saída estava prevista para as 23 horas. Encontro algumas pessoas conhecidas do MST, do Levante Popular da Juventude e de outras organizações. O ônibus sai à meia-noite. São dois ônibus de Curitiba, outro de Antonina, município do litoral paranaense. Além dos militantes, outras pessoas, famílias com crianças também estão no ônibus. Chegamos por volta das 9 horas na Escola Milton Santos, na região industrial de Maringá, que abrigaria a 14ª Jornada de Agroecologia⁵⁵. Depois de cerca de 40 minutos aguardando para que o ônibus conseguisse estacionar, foi possível pegar as bagagens e seguir em direção aos alojamentos. Várias pessoas carregam pertences coletivos, especialmente os de cozinha; já na entrada, quando chego, ouço uma das canções do grupo El Efecto. Descemos até o alojamento, cujas tendas são brancas e

⁵⁵ A Jornada de Agroecologia é um dos eventos mais antigos e importantes promovidos pelo MST nesta temática. Congrega estudantes de agroecologia de instituições ligadas ou não ao Movimento, pesquisadores, agricultores e militantes em torno de atividades como oficinas, mesas-redondas e palestras, além das Noites Culturais e marchas.

com o chão coberto com capim e lonas. Algumas pessoas seguem as orientações e não montam barracas nas tendas.

No caminho, encontro Tio Bília, sanfoneiro do pré-assentamento Emiliano Zapata e que não via há alguns anos. Logo depois, encontro Arilson, ex-dirigente do Zapata, e converso um pouco com ele. Também encontro Levi, Raul, Carlinha e Révero. Converso com Ronaldo Pituim e Carlinha sobre o grande acampamento, próximo a Laranjeiras do Sul, ela comenta sobre o grande número de jovens acampados, casados ou solteiros, interessados e integrando a *luta*. Até agora são 1500 famílias, a meta é chegar a 3000 famílias. Ela nos convida para contribuir com o acampamento. Após arrumar o local onde dormiríamos, todos seguem para a primeira plenária da Jornada. Na mesa está Ceres, agrônoma do Movimento que conheci em um dos primeiros campos no mestrado, ela faz um panorama geral da agroecologia como projeto. Frigo, um dos principais dirigentes do MST no Paraná, argumenta sobre a utilização de pequenos agricultores em manobras anti-indígenas. “Porque os indígenas têm direitos prioritários, [...] e há monoculturas da mente, que as vezes a gente também é capturado. O agronegócio ele é racista, tem preconceito de classe, é homofóbico, é só ver declarações de deputados ruralistas”.

Mais a noite, acompanho a Assembleia da Juventude Sem-Terra, marcada para as 20 horas. Chego ao palco da plenária meia-hora antes. Levi, Bombachinha, um guitarrista e um baixista estão passando o som. Na sequência, depois do arrastão e da batucada que circulou pelos diferentes espaços da Jornada, é apresentada a esquete da Agitprop (a mesma realizada durante o VI Congresso Nacional do MST). Depois sobem no palco Lenon e Leonel para cantar a vinheta “Juventude Sem-Terra”. A turma da Agitprop toma conta da frente do palco. Lenon convoca todos a saírem de seus lugares e irem para a frente do palco. Tocam a canção “Que país é esse”, da banda Legião Urbana. Entre as canções do repertório executado a composição “Rádio Pirata” e outros sucessos do pop rock brasileiro da década de 1980. Carol, militante do Levante, e Raul, um dos dirigentes do Setor de Juventude do MST, estão na plateia. Tocam Raul Seixas, parodiando a letra, “eu sou um campesino, um campesino fora da lei. Eu sou sem-terra, sem-terra fora da lei”. Na plateia pedem “toca mais Raul”, e os músicos seguem com “Eu nasci há dez mil

anos atrás” e na sequência executam “Floriô”, canção de Chico César que integra o disco *Arte em Movimento*.

Após as apresentações musicais, o militante Raul é chamado ao palco para fazer sua fala. “Quantidade apenas não vai dar conta de enfrentar os desafios”. Trata do tema do machismo, “falando como jovem igual a vocês”. E segue falando da retomada de lutas e das 11 mil famílias que estão construindo novas ocupações, sendo metade delas na região sul. Cita o protagonismo da juventude nestas ocupações, fazendo uma convocação aos filhos dos assentados para a criação de novos acampamentos, citando estes como “o lugar da política, o lugar onde a política acontece”. A “formação da juventude” também é temática central em sua fala, “ela deve ser leve, não deve ser muito burocrática”, indicando os desafios do Coletivo Nacional da Juventude, “a juventude deve ter significado de luta”. Carol é chamada à fala, está emocionada, ao falar para uma assembleia cheia. “Movimento que tenha a mística do MST, o gás do MST, só que na cidade”. A fala seguinte é de Tayle, jovem militante também do Setor de Juventude, que trata sobre a “Escola da Juventude Sem-Terra”. Ela faz um breve apanhado do que é a escola e quais são suas atividades, anunciando a formatura de sua segunda turma, intitulada “Nelson Mandela”, que seria feita em julho, e citando também o Acampamento Internacional da Juventude, que seria realizado em novembro. Depois há várias intervenções curtas, como a do representante da Federação dos Estudantes de Agronomia e da União Paranaense dos Estudantes (UPE). Um estudante da Bolívia faz a uma saudação à juventude sem-terra e à Jornada.

No dia seguinte pela manhã, acompanho uma parte da plenária e aproveito para carregar a bateria da câmera e descarregar cartões, pois a tarde irá acontecer uma marcha no centro da cidade. Logo depois do almoço, boa parte dos presentes se encaminha para os ônibus que seguirão para o centro de Maringá. No trajeto encontro Ronaldo e sigo conversando com ele sobre a ação da Agitprop na marcha. Ele me conta que farão o mesmo tipo de ação realizada durante o VI Congresso, só que em uma rede de lanchonetes, ao invés da Embaixada dos Estados Unidos, como aconteceu em Brasília. A rede a que ele se refere é a McDonald's. Ele comenta que terá mais impacto. Quando começo a filmar, o pessoal está reunindo-se para a marcha,

inclusive com a batucada da Agitprop. Raul passa e me pergunta se vou no ônibus com ele. Digo que posso ir. Ele diz que quer conversar, me chama para entrar no ônibus. Ele senta e me diz, “então me conta”, indicando que gostaria que eu falasse sobre minha pesquisa, começo falando do início do meu envolvimento com o MST. Falo de minha pesquisa, ele pergunta o que estudei exatamente, comento que analisei os processos de produção e circulação da música no Movimento. Encerramos a conversa com Raul falando sobre o “eu lírico” e o amor nas músicas do MST e “aquelas em que o trabalhador se reconhece”.

Chegamos no centro de Maringá depois de uma viagem de cerca de 40 minutos. Descemos debaixo de chuva, os jovens usam as placas com os dizeres para marcha, para se protegerem. Depois de uns dez minutos iniciam a marcha, com a Agitprop puxando os batuques, junto com os palhaços. Encontramos o carro de som onde Leonel, Nilvo e Edson estão tocando. Seguimos por aproximadamente uma hora e meia, a juventude puxa muitas palavras de ordem, entre elas “se o campo não planta, a cidade não janta”. É no caminho, acredito que pela metade da marcha, que a Agitprop executa sua ação no McDonald's. Tentei me manter o mais próximo possível do grupo, para melhor acompanhar a ação, tudo acontece muito rapidamente. A ação consiste na pichação do símbolo de veneno (uma caveira com um X), feita por três militantes da Agitprop que estavam vestidos de palhaços, na parede de entrada da lanchonete. O símbolo remete à produção de “comida envenenada”, em uma referência aos ingredientes utilizados, boa parte dele alimentos geneticamente modificados. A luta contra os transgênicos, como se sabe, é um dos grandes temas debatidos pelo Movimento. É o momento de maior apreensão entre os militantes, funcionários da loja saem rapidamente, logo depois da ação, mas nesse momento os três já haviam se misturado aos demais marchantes. Há um burburinho entre os transeuntes, muitos param para entender a situação. Ouço alguns na calçada criticando a ação, denominando-a como vandalismo. Os músicos que conheço seguem no carro de som, chegamos na praça onde há uma sequência de falas. Permanecemos por cerca de 50 minutos, há um certo tensionamento, com um número considerável de policiais nas proximidades. Também me parece

haver algum ruído entre a performance da Agitprop na praça e as atrações e falas programadas para o carro de som.

Figura 11 – Parte da Agitprop ao final da marcha realizada no centro de Maringá



Fonte: A autora.

No dia seguinte, já pela manhã, converso por mais tempo com Ronaldo sobre as ações relativas a juventude no Movimento. Próximo das 13 horas, depois de já ter almoçado, sirvo um prato e levo para Levi, que está trabalhando próximo ao palco, preparando a programação da Noite Cultural. Nesse horário está marcada uma reunião com os animadores. Levi sobe ao palco e anuncia “avisar aos poetas e cantadores populares que às 13 horas a gente tem reunião marcada pra prosear sobre a Noite Cultural”. Levi volta a almoçar, uma moça chega para pedir um favor a ele. Ele pergunta se o pessoal da animação pode começar a chamar o povo que tem que estar reunido até as 13h15, porque às 13h30 sairão os ônibus que irão levar todos para as oficinas. Nilvo e mais dois meninos chegam com o mesmo aviso da menina. Nilvo propõe que eles primeiro façam a animação e depois prosiem por mais tempo. “Gostei, cê vê que homem inteligente”, retruca Levi. Vou buscar um café e quando retorno já estão no palco. De cara me chama atenção o flautista que está na roda (nunca havia presenciado instrumentistas de sopro em eventos do Movimento). O baixista e violonista é sergipano. Chamam Leonel ao palco, o

flautista fica um tempo tentando improvisar e sai. Um pouco depois, o baixista também sai. Ficam no palco os músicos do Paraná, que seguem executando algumas canções do CD *Agroecologia em Movimento*. O público vai chegando aos poucos, as canções são dançantes e de pronto alguns casais já se entrelaçam e improvisam passos.

A animação segue até as 13h45. Logo após, eles dão sequência a reunião, “não dá pra ser só nós, tem tanta coisa interessante”, afirma Nilvo. Levi lembra que todos devem chegar cedo para afinar instrumentos e passar o som. Ele comenta também que Chocolate, militante antigo do MST no Paraná, pode declamar uma poesia. “Tinha que ter uma moda de viola ... cadê a viola Leonel?”, pergunta. Leonel responde que não trouxe o instrumento. Levi narra a sequência da Noite Cultural: “começa com música, tem que ir atrás dos capoeiristas, depois os meninos do hip hop, ver com o pessoal da UFPR Litoral (quase todos alunos do curso de Agroecologia da instituição) qual o gênero musical que irão apresentar, tem que ver com o César (o flautista) se ele acha melhor tocar sozinho”. Nilvo pergunta se não tem ninguém que possa acompanhar com percussão, acha que apenas a flauta soaria estranho. “Depois o bailão”, afirma Levi, já tentando organizar o repertório do grupo que irá tocar, “tentar mesclar mais os gêneros musicais ... forró e vanerão ... tem mais gente do sul”. Nilvo demonstra preocupação com a afinação dos instrumentos. Paulo, um dos músicos, sugere que Levi, Leonel e Nilvo abram o repertório com moda de viola.

Levi sai para procurar as pessoas com quem precisa falar e acertar a participação. O grupo da UFPR Litoral tem uma banda de reggae, a Chama Ascendendo, eles topam a apresentação, apenas perguntam se há algum baterista que possa acompanhá-los. Levi também procura uma garota de Maringá que tem um grupo de percussão, mas não a encontra. Ele segue em procura de uma viola, questionando um representante da Escola Milton Santos, de nome B.A se a escola ainda tem o instrumento. B.A afirma que não sabe e pergunta de Denilson, se ele não vem. Levi diz que não sabe, mas acha que não, B.A comenta “esse Denilson tá esquisito ... tá valorizando o passe? É assim que dizem?”. Levi lê a mensagem que Denilson mandou, falando da chuva forte e que não conseguirá chegar na EMS. Deixo Levi e sigo para a cozinha, pois Enzo pediu que eu ajudasse no café que eles

serviriam. Vou até lá, mas a ajuda já não é mais necessária. Retorno para a plenária, para acompanhar a animação da tarde, no caminho encontro Manoel Dourado Bastos, professor da UEL e colaborador do MST, ele afirma que veio apenas de passagem e já está voltando. Conversamos um pouco sobre as especializações e as tensões entre universidades e Movimento⁵⁶. Despeço-me de Manoel e sigo para a plenária. Sento ao lado de Levi, no fundo do palco, ele está com as baquetas, fazendo exercícios rítmicos. Enquanto toca, conversa comigo sobre umas dores que tem sentido nas mãos e dos exercícios de alongamento que faz. Fala de como melhorou algumas técnicas depois que voltou a fazer aulas no Conservatório⁵⁷. Conversamos sobre o projeto do estúdio que seria construído no alojamento da Secretaria do MST no Paraná. Comento de como será bom para ele também, para que possa ensaiar. Ele confirma com um sorriso, falo que ele poderá tocar de madrugada, Levi diz que sua intenção é fazer uma parede por fora, por conta da acústica, e segue com os exercícios.

O sanfoneiro chega, pergunto se posso tirar uma foto, ele topa. Pergunto seu nome e de onde é. Ele me responde que é Adelson, de Londrina, e está no assentamento Eli Vive. Pergunto se toca em bailes, ele afirma que sim. Adelson toca em uma banda chamada Geração Nativa, que é formada por militantes sem-terra. Nilvo chega, pede licença para passar entre nós dois. Estou com a câmera, Nilvo pega a gaita e começa a tocar. Eu começo a gravar, ele pergunta a Adelson, “isso é um bugiu né?”, Adelson confirma. Nilvo continua, “eu não sei tocar, mas quero aprender”, enquanto executa cerca de três músicas. Quando começa a tocar a terceira música, os meninos que estão no palco

⁵⁶ Manoel, como citado no início deste capítulo, é professor da UEL e colaborador do MST, foi docente na especialização em Linguagens nas Escolas do Campo, realizada em parceria com a UNB. As tensões comentadas são referentes, especialmente, em relação à questões metodológicas e de orientações teóricas, além da burocracia dos espaços universitários.

⁵⁷ O Conservatório de MPB de Curitiba é um espaço antigo na cidade de formação de músicos populares. Já é o terceiro ou quarto ano que Levi participa de cursos de bateria no espaço, mas como já me disse em outras situações, quase nunca consegue acompanhar ou finalizar o semestre de forma satisfatória, devido a suas atividades de militância.

começam a acompanhá-lo: Levi no baixo, um baterista, Leonel no violão. Eles chamam Nilvo para o palco, ele toca mais um pouco. Depois eles trocam: Levi vai para a bateria, Nilvo para o baixo. Tocam o “Reggae da Escola Latino Americana”, composição feita por estudantes da ELA, localizada na Lapa, já conhecida entre os militantes do Paraná. Seguem-se as canções “Raiz”, do repertório sem-terra, “Mocinhas da Cidade” e uma sequência de canções de Luiz Gonzaga. Carlinha e outro menino assumem o microfone para convocar o público para a plenária. Os músicos voltam a tocar, a plateia vai enchendo, alguns casais dançam.

Os músicos logo encerram a animação e Carla, como mestre de cerimônia, assume novamente o microfone para apresentar e chamar Eduardo Baggio, dirigente estadual do MST no Paraná. Baggio trata em sua fala da agenda e objetivos da Jornada de Lutas. Na sequência vou para a barraca, tomar banho, me arrumar, descarregar cartão. Vejo a gravação que fiz de Nilvo no acordeon. Por volta das 19h30, quando estou quase saindo, vejo que, na tenda, algumas barracas da frente ficaram alagadas, por conta da chuva forte que havia caído. Mesmo com a chuva, os presentes seguem para a plenária e muitos casais dançam até o fim do baile, que vai até próximo a meia-noite. Nos dois dias seguintes, a chuva só piora, muitas famílias com crianças têm seu alojamento transferido para as dependências da escola e outros locais onde há maior proteção. Há uma grande mobilização para ajudar a todos que tiveram seus pertences molhados, bem como para dar assistência a setores como cozinha, saúde e na Ciranda, onde ficam as crianças. Registro aqui o último baile da Jornada. A mesma movimentação para a organização da primeira Noite Cultural é realizada para produzir a noite de confraternização do evento, com a diferença que a programação musical tem um tempo maior para o baile, entendido como um repertório de dança de salão, que tem uma parte reservada ao forró e gêneros afins; o restante à música gaúcha, em gêneros como vanerão. O comando deste repertório ficou a cargo de integrantes da banda Geração Nativa, com apoio de outros músicos do Movimento.

Neste dia, um sábado, a lama já tomava conta de toda a frente do palco, bem como do caminho e da cozinha. O barro vermelho está em calçados e roupas, muitas pessoas andam de chinelos ou descalças. O clima é um pouco mais quente, apesar

da chuva. À noite, mesmo com a grande quantidade de barro, todos se preparam para o baile da noite. E assim, logo depois da mística segue-se o baile, inicialmente poucos casais, em sua maioria jovens, animam-se a dançar. Muitos permanecem na parte mais ao fundo da tenda, onde há menos barro. Os técnicos de som e luz, contratados pelo Movimento, demonstram preocupação com a quantidade de água que há em frente ao palco e com a segurança do público. Comunicam isso a Levi, que começa a consultar outros dirigentes. Nessa altura, um grupo de jovens, e mais uma porção de casais, segue dançando animadamente em meio a lama. É o momento de confraternização, há venda de cachaça e cerveja, e cerca de uma hora depois, o público que dança em meio a lama só cresce.

Figura 12 – Jovens militantes-artistas passam o som antes da Noite Cultural



Fonte: A autora.

Há um grande burburinho entre os dirigentes, encontro Levi e ele me informa que o baile será parado, pois há o risco real de algum acidente por conta da água e do contato com os equipamentos eletrônicos. O anúncio é feito no palco, muitos vão, os jovens protestam. Os dirigentes indicam alternativa para que a diversão não seja interrompida. Mais próximo à tenda central, em uma das barracas, já é possível ver que conseguiram

caixas de som, que já tocam um repertório um tanto diferente do programado pelos músicos sem-terra. Forró, arrocha e música gaúcha misturam-se a pequenas intervenções musicais feitas a base de gaita e violão, sem nenhuma amplificação. Neste local, abre-se uma grande roda e os casais voltam a se embalar. Como é o último dia, a Disciplina permite que a festa siga até por volta de uma hora da manhã. Espalhados pelo terreno da Escola Milton Santos, grupos de jovens com seus violões ou com a programação musical de seus celulares, formam redutos menores dessa confraternização. Alguns casais mais velhos recolhem-se mais cedo. O dia seguinte ainda contaria com a plenária e a distribuição de sementes agroecológicas, prática que acontece em todas as jornadas.

Assim, a Jornada, bem como o Festival de Artes em Escolas de Assentamento, e outros tantos eventos sem-terra constituem circuitos nos quais as expressões artísticas, e mais especificamente a música, ganham lugar de destaque, por construírem-se enquanto espaço de escuta e de reflexão, mas também de tensionamentos geracionais e contradições ideológicas, nas quais teorias e discursos são balanceados pelas práticas, em especial da juventude. Trata-se, portanto, do potencial político da música em criar existências, e de como a partir disso se estabelecem subjetividades que podem ter como ponto de partida identidades de grupo. Caminhos que fazem com que, para além da unidade, no processo do fazer musical, que inclui a escuta e a dança constituam-se diferentes modos de existência sem-terra. Pois a música no Movimento, para além da própria fonografia e momentos oficiais de fala, místicas ou noites culturais, circula e cria espaços (não sem tensões) para a multiplicidade de existências que compõe o MST. O que estabelece relações complexas que diluem as fronteiras propostas por alguns de seus dirigentes daquilo que seja uma produção musical *engajada*, política, consciente, pois, para além da fonografia e de momentos ditos oficiais, não há um consenso (especialmente de ordem geracional) sobre o que seria música de qualidade e o que é passível de constituir as trilhas sonoras de seus militantes.

3. FONOGRAMAS SEM-TERRA: SOBRE A GRAVAÇÃO DE DISCOS EM/ NO MOVIMENTO

Desde seu início, pode-se dizer que a história do MST foi musicada, e as canções, entoadas assim como foices e facões foram empunhados. Testemunhas materiais desta memória, livretos com letras e cifras das canções, fitas k7 e CDs acompanham a trajetória da militância em diferentes estados do Brasil, alguns produzidos e postos em circulação apenas localmente e outros com abrangência nacional.

Figura 13 – Capa do disco *Arte em Movimento* (2002), considerada o primeiro CD do MST



Fonte: Arquivo MST.

Nesta trajetória, o registro das canções assume papel de importância crescente com a consolidação do Movimento, pois suas músicas tornam-se também sua memória, atualizada a cada performance de militantes-artistas ou no canto coletivo executado

em eventos, como a mística (CHAVES, 2000)⁵⁸. Gravar integra transformações da perspectiva do Movimento sobre o lugar da cultura em suas lutas, da mesma forma que debater o “papel” da arte como anunciam seus militantes. Ponto que redirecionou minha pesquisa sobre o tema desde o mestrado, quando, acompanhando a difusão da música por meio das rádios do MST, etnografei, em 2008, a produção do disco *Agroecologia em Movimento*, sobre o qual discorrerei mais à frente. E é seguindo esta trilha, e acompanhando as dinâmicas e ações sem-terra em relação à temática, que trato da produção da coletânea de discos que estão sendo lançados em comemoração ao aniversário de 30 anos do MST.

A centralidade do registro fonográfico está implicada no próprio fazer etnomusicológico (OLIVEIRA PINTO, 2004; SONODA, 2010) bem como da antropologia da música (MENEZES BASTOS, 1995, 2009; HERING COELHO, 2004; DEL PICCHIA, 2013), quando os fonogramas se mostram essenciais não apenas no início da disciplina, com seus métodos comparativos, mas também na observação participativa e nos vieses políticos de pesquisas que tem a música como eixo central. Em trabalhos como o de Menezes Bastos (2009) e Hering Coelho (2004) trata-se dos registros fonográficos não apenas enquanto método de pesquisa, mas da apropriação desta pelos próprios grupos indígenas, enquanto Del Picchia (2013) tem pensado a agência dos discos na carreira de novos artistas da música brasileira, como Kiko Dinucci e Rodrigo Campos⁵⁹, em reflexões produzidas a partir de autores como Alfred Gell e Bruno Latour.

⁵⁸ A mística, nessa perspectiva, não é um evento imbuído de características rituais exclusivos do MST. Integra diferentes ações, especialmente marcadas por uma dimensão religiosa, aciona emoções e materializa transformações sonhadas, desejadas. “Comunica e faz acontecer”, como apontou a antropóloga Christine Chaves em seu livro sobre a Marcha Nacional dos Sem-Terra, realizada em 1997. De acordo com que aponte na introdução desta tese, o termo “mística”, quando referenciado a este evento de contornos rituais, estará grafado sem itálico, no intuito de diferenciá-lo do mesmo enquanto força que impregna canções, marchas e outros eventos sem-terra.

⁵⁹ Kiko (<http://kikodinucci.com.br/>) e Rodrigo (<http://rodrigocampos.art.br/>) são artistas paulistanos que tem

Nas tratativas que se referem à fonografia da música indígena, os autores discorrem sobre processos históricos de gravação, onde a ideia de registro era corrente e ainda não se vislumbrava sua difusão, a não ser nos círculos restritos de pesquisadores da área. Com o desenvolvimento das disciplinas, da Antropologia e correlatas no campo da música, como a Etnomusicologia, passou-se a discutir o retorno das pesquisas – não apenas do que se produzia em termos textuais – mas também do que havia em acervos resultantes de práticas colecionistas acerca dos grupos pesquisados. E, com isso, também a transformação das dimensões éticas da pesquisa que, no caso sonoro, apresentavam limites já no tocante à própria prática do registro (BRADY, 1999). Ou seja, as autorizações para registro e reprodução, foram complexificadas, pelos próprios grupos. E, em alguns casos indígenas, regulados por legislações específicas e fiscalizados por órgãos responsáveis, como a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), no contexto brasileiro. A apropriação dessa fonografia, em muitos casos, traça relações diretas com ações políticas em suas lutas por direitos, porque fazer perdurar suas canções, tomar as rédeas de seu registro e difusão, podem também ser indicativos na garantia de suas próprias existências. A materialidade dos registros, nesses casos, diz especialmente da necessidade dessa garantia, e não apenas de práticas colecionistas e suas belezas exotizantes (WHITE, 2012).

Acerca dessa temática, cito o artigo “Trovador of the Black Atlantic: Laba Sosseh and the africanization of Afro-Cuban Music”, de Richar M. Shain, presente na coletânea *Music and globalization: critical encounters*, organizado por Bob W. White. Nele, o autor faz uma análise sobre a carreira do músico senegalense Laba Sosseh e suas ideias de africanização da música Afro-Cubana. Construções como as percebidas na obra de Sosseh refletem, dessa maneira, mecanismos da própria *world music*, que tende a essencializar as “culturas” inseridas em seus meandros. Vide os clichês difundidos por “selos alternativos”, e debatidos por Taylor, em que gravadoras como Putumayo⁶⁰ formata

referências musicais variadas, sendo reconhecidos por sua produção no cenário da música brasileira, em especial no circuito que intitulam como independente.

⁶⁰ Putumayo (<https://www.putumayo.com/>) é uma gravadora de world music, com sede em Nova York, fundada em 1993 por Dan

informações e padroniza ideias de comunidade e solidariedade, muitas vezes, eliminando qualquer referência sobre desigualdades sociais.

Nesse cenário, relações de exploração e dominação, ainda marcam o universo envolvido pela *world music*, que, estrategicamente, estabelece relações entre produção e consumo a partir de construções orientadas por práticas capitalistas. Embora a música “sempre” tenha sido global, o termo e os sistemas que o termo engendra dizem respeito a indústrias, grandes ou pequenas, que investem recursos – financeiros e humanos – nas representações de uma alteridade, muitas vezes, exotizada. Os consumidores desse “gênero”, como nos apresenta Timoty D. Taylor, em seu artigo “World Music Today”, são “cidadãos do mundo”, pessoas brancas, “estudadas”, viajadas e que “procuram algo diferente”.

Em um espectro diferente, e marcado por outras lógicas, a produção de Del Picchia traz um trabalho etnográfico marcado pelos caminhos e descaminhos do que, genericamente, é entendido por indústria cultural⁶¹, e as práticas e nichos diversos que a mesma produziu às margens de seu aparato. O autor traz então, os esforços do que os artistas pesquisados alinham de “cena independente”, onde o esforço é pela autonomia não só em aspectos de criação musical, mas também em todas as fases da produção sonora e material dos discos. Ou seja, interessa a esses artistas, não apenas produzir e trabalhar na difusão de suas músicas, mas ter o controle sobre sua produção, cuidando e intervindo nos detalhes que lhe interessam. Ter conhecimento e

Storper. Apresenta discos tematizados por ordens geográficas ou gênero musical.

⁶¹ Entendo o termo, cunhado por Adorno e Horkheimer (1986) a partir de compreensões próximas às que Carneiro da Cunha (2009) elabora sobre o conceito de cultura e as acepções de cultura com aspas (ver introdução desta tese). Ainda sobre as ideias adornianas acerca do conceito de indústria cultural e suas implicações na constituição de gêneros musicais e compreensões sobre consumo e escuta, ver Menezes Bastos (1994; 1996) e Oliveira (2015). Ou seja, entendo o termo para além dos significados que a categoria vem recebendo em diferentes disciplinas das ciências humanas ou sociais. Assim, tratarei desta categoria na lógica sem-terra, em suas premissas práticas e teóricas.

habilidades para produzir sua própria capa, ou ter noções sobre gravação e mixagem, são questões importantes e não acessórias ou dispensáveis.

Problematizando a temática da indústria cultural, e tendo-a como foco de seu estudo etnográfico, Rita Moreli apresenta uma análise dos processos de produção fonográfica no Brasil, localizada entre as décadas de 1970 e 1990, em um período onde havia um monopólio das grandes gravadoras:

Assim é que tomamos as atividades de produção e divulgação dos discos e das imagens públicas dos artistas como fatos culturais totais, reconhecendo-lhes os aspectos tecnoeconômicos, sociais, ideacionais e pessoais e buscando descobrir as inter-relações existentes nesse campo particular entre alguns desses aspectos. Partimos da hipótese de que é o caráter artístico do trabalho o que explica a especificidade de algumas das relações de produção vigentes na indústria fonográfica, bem como a existência de práticas voltadas para a promoção da imagem pública de alguns dos produtores diretos ligados a ela (MORELI, 2009, p. 48).

Enquanto no contexto analisado por Moreli, importam as classificações acerca da natureza, mais ou menos artística, nos processos fonográficos, a etnografia trazida por Del Picchia comunica as diferenças produzidas a partir de mudanças tecnológicas, que afetaram os modos de se produzir um disco. Como sublinha o autor: “[...] Essa metodologia etnográfica forneceu dados que análises macrosociológicas e econômicas não puderam fornecer: a cosmovisão dos artistas a respeito de seu fazer musical revelando a importante agência dos discos em suas vidas” (DEL PICCHIA, 2013, p. 12). Assim, seguindo essa ideia de “faça você mesmo” – de grande importância no movimento punk, mas com práticas registradas para além dos gêneros e contextos do *rock and roll* – artistas da “cena independente” traçam caminhos trilhados também por grupos menos favorecidos

economicamente, a exemplo das produções fonográficas, shows e circuitos de gêneros musicais como o funk e o tecnobrega. Em contextos outros e a exemplo de algumas produções do gênero punk, movimentos sociais campesinos, marcam suas incursões na fonografia, produzida com os recursos acessíveis na época: fitas k7. Além dos materiais produzidos pelo MST, citados a partir do lançamento da Coletânea dos 30 anos, cito também aqueles produzidos pelo sindicalismo rural, a exemplo do trabalho regravado pelos antropólogos Edmundo Pereira e Renata de Castro Menezes, em projeto intitulado *Lutando e cantando: música e política dos trabalhadores rurais de Pernambuco*, lançado no ano de 2006. No disco, de cunho etnográfico, como anunciam os autores, é feito um trabalho de registro de canções que circulavam entre militantes, nas décadas de 1960 a 1980. Em artigo que descreve os processos desta produção fonográfica, os antropólogos tratam das relações entre música, política e memória. O esforço, segundo seus autores, foi registrar a “poética da política” (MENEZES; PEREIRA, 2012, p. 469) de um cancionário permeado por temáticas como luta e liberdade.

Embora o processo de composição musical não tenha sido objeto exaustivo de nossa pesquisa, sabemos que parte do material reunido em *Lutando e cantando* foi composta, ao longo de algumas décadas, durante reuniões e encontros de formação. Na divisão das tarefas característica da organização desses eventos, alguns são escolhidos (ou se oferecem) para cuidar das atividades recreativas, estando dentre estas criar, adaptar ou lembrar de versos, gritos de ordem e canções ou estribilhos que dialoguem com as temáticas discutidas ao longo dos encontros. Como bem pontua José Gonçalves, os repertórios melódicos, rítmicos e poéticos compartilhados e expressos nas tradições musicais locais são acionados como veículos para uma certa mensagem, buscando a produção de consciências políticas e o compartilhamento de sentimentos de grupo. Se tem razão Seeger (1987), de que

a música é mais uma das dimensões a partir das quais, dentro das quais, se produz o mundo social (isto é, se produz sentido e inteligibilidade), no caso apresentado, a música participa da criação de uma linguagem e de uma práxis política comuns. No ‘uso político da música’ dentro de movimentos políticos, salienta Turino (2008, p. 190), seus ‘potenciais semióticos para criar identidades coletivas’ apresentam-se ‘bastante conscientes e explícitos’. (MENEZES; PEREIRA, 2012, p. 485).

Há nesses contextos de produção, os quais escapam ao senso comum, que o político se opõe ao lúdico ou ao poético, uma relação direta entre memória musical e memória social em que canções se tornam emblemáticas e impossíveis de serem descoladas de determinados eventos. Sublinhando a afirmação de Turino, citada aqui por Menezes e Pereira, a música carrega a potência de condensar sentimentos, ações, práticas. Seguindo em sua trajetória, ela tem a função de receber e recriar novas atribuições de sentido. Nessa linha de pensamento, a fonografia também guarda a possibilidade (sempre presente) de rememoração, pois, se a oralidade e o canto coletivo nesses grupos diluem-se no tempo, o registro contribui em novas circulações, adaptações e ressignificações. Afinal, a presença de um repertório, seja no cotidiano ou em eventos, permite que sua permanência na memória ganhe sentido. Sublinho aqui, uma certa constância nas práticas do registro fonográfico sem-terra em realizar gravações que reproduzem a produção coletiva da música: ou seja, uma preferência em manter ao máximo possível a formação de uma execução ao vivo, em detrimento àquela realizada por linhas separadas de instrumentos e vozes. Em uma perspectiva histórica, a produção musical e as intenções de autonomia e controle desses processos por parte dos movimentos sociais (em especial no MST), começam no registro feito com os recursos disponíveis na época, passando por momentos nos quais este é realizado por pessoas especializadas e de fora do Movimento, até se iniciarem processos de debates que retomam a ideia de autonomia em suas produções fonográficas, como é

possível perceber na realização da coletânea musical comemorativa aos 30 anos do MST.

3.1 DOR E ESPERANÇA

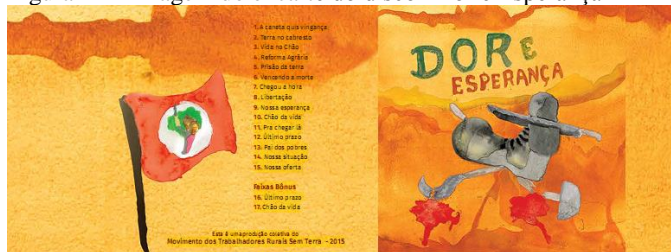
No sítio eletrônico do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, no dia 28 de janeiro de 2015, foi veiculada uma matéria sobre o lançamento do primeiro dos quatro discos que seriam produzidos em comemoração aos seus 30 anos. Este primeiro CD, como anuncia a matéria, não apenas lança a ideia da compilação de uma memória musical deste movimento social, mas traz a intenção de carregar as marcas dos caminhos percorridos por seus militantes em forma de canções. Afinal, trata-se da remasterização do que teria sido a primeira fita k7, o primeiro registro de músicas já popularizadas nas marchas e encontros semanais do MST. Intitulada *Dor e Esperança*, a fita foi produzida no ano de 1985, em Florianópolis, por jovens inspirados pela Teologia da Libertação e pelas Comunidades Eclesiais de Bases (CEBS), os quais: Ademar Bogo, Edgar Kolling, Adelar Piazzeta e Ana Justo, hoje militantes históricos do MST.

Em conversa com o jovem militante Levi de Souza, ele conta que a produção das fitas k7, nesse período seminal da organização, estava para além da difusão das canções de luta produzidas na época, mas também traziam recursos extras para os militantes que as produziam e circulavam por acampamentos e eventos do Movimento. A produção, como informado no encarte da remasterização e como anunciam as matérias sobre o disco, era realizada conforme as condições da época:

[...] A gravação foi realizada de forma artesanal, em um gravador portátil de fita cassete, em uma casa de um morro de Florianópolis em 1985, com voz e violão. Esta fita foi intensamente reproduzida e distribuída entre a militância de um movimento social que acabava de nascer. As músicas animavam reuniões, serviam como trilha musical de místicas e eram

cantadas nas fogueiras dos acampamentos⁶².

Figura 14 – Imagem do encarte do disco “Dor e Esperança”



Fonte: Arquivo MST (www.mst.or.br).

A música, assim, circulava conforme as andanças de seus militantes, criando rastros do sentido de unidade que as práticas sem-terra, juntamente com as canções, foram constituindo ao longo dos anos. Ecoam, nesse ponto, diferentes falas que ouvi ao longo da pesquisa, e que pontuavam, geralmente em uma perspectiva histórica, a marca dessa primeira fase das produções musicais no Movimento: militantes com algumas habilidades musicais, munidos de violões e vozes, cancioneiros e livretos os quais transitavam em diferentes espaços e ações, como Marchas, Romarias e Místicas. Isso em um período marcado pela relação intrínseca com a Teologia da Libertação e expressões do catolicismo popular, o que Levi, e outros militantes, intitularam como “música igreja”⁶³. É essa canção de poucos e fáceis acordes, segundo Levi, que inscreve a ideia de ensejo para a luta, para a caminhada necessária em direção à “terra prometida”, é ela quem anima aqueles que se predispõem a permanecer na estrada, em barracos de lona, enfrentando intempéris do clima e a ira de latifundiários. Fitas k7, além de terem sua produção (e reprodução) acessíveis, materializavam e possibilitavam a permanência dessas canções, fosse no sentido de sua execução e

⁶² Trecho da reportagem “Dor e Esperança”. Disponível em: <<http://coletivodejuventudedomst-sc.blogspot.com.br/2015/01/dor-e-esperanca.html>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

⁶³ Sobre a instituição de diferentes gêneros na produção musical sem-terra discorrerei no próximo capítulo.

memorização entre integrantes da base e militantes, fosse em sua reprodução mecânica, nos rádios de barracos, assembleias ou caminhões de som.

Em várias conversas com militantes do Setor Nacional de Cultura, ficou marcada a ideia de que essa forma de difusão das canções sem-terra – por meio das fitas, cancioneiros e presença de militantes artistas nos espaços do Movimento – era o que possibilitava a permanência desse repertório na memória de seus integrantes, que o executavam em diferentes momentos, adaptando-o conforme sua necessidade. Esta foi uma das motivações para a criação do projeto cuja proposta é fazer um “resgate” dessa memória musical, constituída ao longo de 30 anos. Houve assim, um esforço nas regiões e estados para que esse levantamento fosse realizado, quando representantes do Setor de Cultura foram incumbidos de buscar e sistematizar as canções em assentamentos e acampamentos. O levantamento contou com diferentes suportes das canções, desde daquelas ainda existentes em fitas k7, CDs, cancioneiros e folhetos com as músicas cifradas e até mesmo canções que não haviam sido gravadas interpretadas e registradas da forma mais acessível, como gravadores de mão e celulares, com voz e violão ou à capela. A proposta era que a organização conseguisse ter um panorama mais amplo possível dessas canções, pensando quais delas eram conhecidas e difundidas em uma perspectiva nacional e quais constituíam repertórios mais regionalizados ou locais⁶⁴.

Essas canções, constituintes de um acervo considerável com mais de duzentas músicas, já foram em boa parte digitalizadas e, segundo Levi, a proposição é disponibilizá-lo em formato digital. A plataforma tem o nome provisório de “Musicoteca Inezita Barroso” e ficará disponível no site oficial do Movimento. Em relação à coletânea, antes pensada para ser composta por quatro discos, já foram produzidos dois deles – o já citado *Dor e Esperança* e o *Versando a Luta* – e o terceiro estava previsto para ser gravado ao vivo, durante o Festival Nacional de Arte e Cultura da Reforma Agrária, que foi realizado nos dias 23

⁶⁴ Interessante pensar que algumas canções, compostas por artistas mais conhecidos como Zé Pinto ou Ademar Bogo, bem como algumas criadas em âmbitos mais locais, tinham versões diferentes conforme a região onde eram executadas, mudando geralmente o gênero musical, ou a “levada”, em que foram originalmente compostas.

e 24 de julho de 2016, em Belo Horizonte (MG). A proposta é ter nesse disco as canções inscritas e apresentadas no evento, no II Festival de Música “Da luta brotam vozes de liberdade”. Em conversa com Levi, ele havia demonstrado apreensão em relação a execução dessa tarefa, pois ainda havia muitas dúvidas em relação a quantidade de recursos que será disponibilizada para tal empreitada, como locação de equipamentos e contratação de outros técnicos, os quais permitiriam a realização da gravação com a qualidade técnica desejada. Também durante o evento, foi realizada a I Mostra de Poesia “Versando Rebeldia”. Ambos, mostra e festival, tiveram suas inscrições abertas a todos compositores e intérpretes, nascidos ou residentes no Brasil.

Nesses caminhos da fonografia sem-terra é possível notar um investimento crescente na construção de processos cada vez mais autônomos em relação à produção musical, da composição à gravação e finalização dos discos. No entanto, essa autonomia não trata de fechar relações e circuitos com o que podemos chamar de sociedade envolvente, pelo contrário, ao menos em perspectivas artísticas, as práticas de seus militantes falam de interlocução com artistas e produtores, bem como com gêneros musicais diversos, mas que estabelecem algumas linhas de diálogo com as proposições ideológicas do Movimento. Haja vista a presença constante de diferentes artistas – mais ou menos engajados em suas perspectivas – em seus eventos e ações conjuntas com outros movimentos sociais.

Exemplo disso ocorreu no período que antecedeu a confirmação do pedido de *impeachment* da presidenta Dilma, nos atos organizados pela Frente Brasil Popular e Frente Povo Sem Medo⁶⁵ (que articulavam movimentos como MTST⁶⁶ e

⁶⁵ A Frente Brasil Popular, organizada no ano de 2015, quando surgiam rumores acerca do processo de impeachment da presidenta Dilma, agravada pela situação do governo, conta com diversas organizações como sindicatos e associação e também com movimentos sociais do campo, como o Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB) e MST. Em outra ponta, mas no mesmo contexto e com objetivos semelhantes, é criada a Frente Povo Sem Medo que, encabeçada pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), reúne outras organizações populares, do movimento negro e periféricos, bem como da base da igreja católica.

sindicatos). Nessa época, grupos e artistas de rock, rap e samba – como Tico Santa Cruz, Flora Matos, Emicida e Beth Carvalho – apresentava-se nos mesmos palcos que militantes artistas como Levi. Nesses trânsitos também estão presentes nomes internacionais como o grupo Rage Against the Machine, que já esteve presente em espaços do MST e se apresentou com a bandeira da organização, e o Calle 13⁶⁷ que, além de ter suas canções presentes em místicas e outras ações sem-terra, já declararam seu apoio ao Movimento e estão sendo sondados para participar da programação do Festival Nacional de Arte e Cultura da Reforma Agrária. Reconhecidos por sua atuação e posicionamento político, os grupos são muito admirados pela juventude sem-terra, em especial militantes ligados a coletivos e direções em instâncias estadual e nacional.

São todos esses trânsitos que delineiam os processos musicais no Movimento que, apesar de suas orientações teóricas indicarem caminhos diversos e um tanto mais rígidos em relação às perspectivas sem-terra da indústria cultural, estabelecem comunicação direta com o que é produzido no chamado *mainstream*. Indico, nesse sentido, que a chave dessa mudança na escuta de determinadas produções está em um conjunto de fatores que incluem não apenas as letras das canções produzidas por esses artistas – e que podem ser consideradas mais ou menos engajadas – mas também a percepção que militantes têm de sua atuação no gênero musical produzido, sua trajetória e posicionamento político perante a opinião pública, os veículos de comunicação ou nas redes sociais.

Há, nesse contexto, uma centralidade das produções fonográficas, mas para além dela, o alargamento do repertório e a difusão das canções produzidas pelo Movimento. Perspectiva que

⁶⁶ Sigla do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, organização que tem forte presença nas periferias urbanas do país.

⁶⁷ Rage Against the Machine é um grupo norte-americano, formado em 1991, integrantes de origem latina, que é conhecida por seus posicionamentos políticos de esquerda. Calle 13 é um trio de Porto Rico, com referências de rap, reggeaton e outros gêneros musicais urbanos, também é conhecida por seu apoio às populações originárias da América Latina, como é possível perceber no clipe de Latinoamerica (<https://www.youtube.com/watch?v=DkFJE8ZdeG8>), canção muito presente em ações sem-terra.

tem recebido atenção especial de militantes, artistas e apoiadores, com destaque para aqueles envolvidos com o Setor Nacional de Cultura, responsável pela coordenação das atividades da área em todo o território brasileiro. Em minha trajetória de pesquisa acerca da música no MST, iniciada em 2008, a gravação de discos manteve-se presente e foi ganhando mais espaço, tanto de reflexão sobre o papel e a necessidade da fonografia, quanto de sua produção. Produções estas alinhadas às discussões do setor sobre os processos coletivos de composição e registro de suas canções.

3.2 ENTRE A MEMÓRIA E A FONOGRAFIA

A exemplo do projeto que inclui o disco *Dor e Esperança*, algumas iniciativas acerca da memória do Movimento já haviam sido ensaiadas, mas sem sucesso. Soube e conheci o embrião deste projeto em meados de 2009, quando estive em São Paulo, entrevistando a militante Ana Chã, uma das principais articuladoras do Setor Nacional de Cultura. Em suas falas, Ana comentou do grande interesse que o Movimento tinha em “resgatar” sua história por meio das canções, como forma também de refletir sobre os diversos períodos da luta de seus militantes, da temática do direito à terra de seu princípio à agroecologia e reforma agrária popular, pautas mais recentes.

Repetidas em conjunto com as músicas do Movimento, ao modo de um dueto, elas iam sendo guardadas na memória pelos marchantes, como outras tantas variações das canções. Palavras intercaladas com músicas feitas de palavras, as falas faziam como que um intervalo nas melodias cantadas. (CHAVES, 2000, p. 75).

Repetições rítmicas, passos de marcha, “dor e alegria, sacrifício e esperança, espera e ação”, fazem recordar, atualizam ciclos históricos e auxiliam na projeção de novas direções. A relação das canções com a memória já me tinham sido apontadas por Levi, especialmente quando conversávamos sobre projetos e ações do Movimento no tocante à música. Recordo ainda da ideia, cultivada por ele e por outros integrantes do grupo Saci

Arte⁶⁸, da circulação de um ônibus, com estúdio móvel, para a realização de oficinas e registro de canções em assentamentos. Projeto que ainda não ganhou pernas⁶⁹ neste formato, mas que tem algumas de suas ações sendo realizadas em diferentes projetos nos estados do Paraná e Santa Catarina. Entre estes, cito o projeto realizado em parceria com a Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), que tem entre seus colaboradores o músico Pedro Munhoz, artista e militante histórico do MST. Entre as ações, estão oficinas de composição e levantamento e registro de canções em alguns assentamentos de Santa Catarina (SC).

Nesse trilha, um dos meus principais interlocutores ao longo desses anos, o jovem Levi de Souza, construiu seus caminhos como músico e, hoje, produtor musical. Foi em fins de 2008 que acompanhei a gravação do disco *Agroecologia em Movimento*, ainda no início da militância de Levi no Setor de Cultura da Secretaria do MST no Paraná. Em um aprendizado na prática, Levi teve seus primeiros contatos com o universo da fonografia com este processo de gravação. Acredito que o trabalho relacionado à fonografia, que vem sendo executado por Levi, e por todos os militantes envolvidos nesse processo, não diz respeito somente a ideia da gravação enquanto possibilidade de registro e memória, mas especialmente a difusão e divulgação de suas causas. Nesse sentido, a própria composição das canções demonstra intencionalidades, de elaborar repertórios que animem os militantes e sejam acessíveis para a memorização e reprodução dos cantos. Como anunciam Menezes e Pereira no processo de gravação do disco *Lutando e Cantando*:

[...] Estes [os gritos de ordem] já representam outras influências musicais, advindas do campo de atores sociais envolvidos no movimento de organização sindical desde seu início (seja de setores

⁶⁸ Acompanho o grupo Saci-Arte, hoje composto por Levi de Souza, Rodrigo Viola e Denilson Teodoro, desde minha pesquisa no mestrado. O grupo trabalha com composições próprias, com uma base forte na “música de viola”, mas passeando por outros gêneros como o rock e o reggae. Ver capítulo 4 (MOSCAL, 2010).

⁶⁹ Ver notícia no link (<http://www.mst.org.br/2014/06/09/artistas-sem-terra-realizam-oficina-para-lancar-cd-sobre-a-luta-pela-terra.html>).

progressistas da Igreja, seja de células de partidos de esquerda), de onde provirão a musicalidade dos hinos e a versificação rápida e concisa, em estrutura de chamada e resposta em uníssono, dos gritos de ordem (MENEZES & PEREIRA, 2012, p. 487).

Assim, da produção de uma canção de fácil memorização, combinadas com diferentes processos de difusão, a canção feita em contextos de luta, lança mão de outras estratégias musicais, para alcançar seus objetivos, a exemplo das paródias, que utilizam melodias conhecidas por uma boa parte da população para divulgar seus ideais e as batalhas travadas por sua conquista. No entanto, como também alertam os autores, a constatação não deve tomar proporções que achatem a complexidade da musicalidade dessas canções de luta. Pois, ao pensar as relações de processos de memorização/ memória, é necessário deixar claro que os processos de composição e de escolha por um gênero musical se inter-relacionam com questões outras que não àquelas ligadas diretamente com a luta, mas às que fazem alusão a seus próprios modos de existência.

3.3 VIOLA E POESIA: SOBRE ROÇA E CIDADE, ENGAJAMENTO E AMIZADE

Em uma rua movimentada do centro de Curitiba, em uma casa antiga, ocupada por meio de comodato com o Estado, encontra-se o alojamento de Secretaria Estadual do MST no Paraná. A parte da frente do casarão é ocupada pelo CEFURIA (Centro de Formação Urbano Rural Irmã Araújo), organização ligada ao catolicismo popular. Uma construção anexa de dois andares abriga a cozinha, uma sala na parte inferior e sala de reunião, banheiro e quartos na parte superior. Em uma meia-água, ao lado do estacionamento, um quarto maior tem cerca de oito beliches utilizados para abrigar os militantes que passam pela capital paranaense. É num dos quartos da parte superior do alojamento que Levi de Souza estava morando nos anos de 2013 e 2014, e foi neste espaço que ele alocou seus equipamentos de gravação e edição de áudio. Improvisando o isolamento acústico com algumas caixas de ovo e uma coberta pendurada ao teto,

amarrada em ganchos. Levi tem nesse espaço de dois por um, de paredes de madeira e uma janela, seu quarto e o estúdio Saci Arte.

Figura 15 – Levi no canto, operando a gravação e Denilson, de costas, registrando uma linha de viola



Fonte: A autora.

Em dias de trabalho, o colchão permanece em pé, encostado a parede, em vigília como seu dono, que prefere realizar os trabalhos de edição durante a noite, por conta do silêncio, já que as gravações são proibidas de acontecerem durante o dia, ironicamente, por conta do “barulho” quando juntam-se três ou quatro músicos no pequeno quarto. Esse fato me recorda outras tensões nas práticas artísticas do Movimento. Em alguma das falas de Levi, ele me dizia sobre como é um processo difícil conciliar os horários da militância com os horários daqueles empenhados na produção artística sem-terra, sendo o primeiro (especialmente na Secretaria Estadual) marcado pelo horário comercial e o segundo funcionando em horários mais alternativos. No primeiro dia em que chego ao estúdio, o segundo de gravação, vejo um bilhete na porta, “silêncio gravação”. Colo o ouvido na porta e aguardo que a música que ouço do outro lado acabe, para então bater e ser recebida com um

abraço de Levi. Junto com ele, estão Rodrigo e Denilson, parceiros de militância e de música, e também integrantes do grupo Saci Arte. É mês de março e o grupo está reunido para gravar as canções do segundo álbum, que pretendem lançar durante a Jornada de Agroecologia, que será realizada em maio.

No canto, atrás da porta, ficam o computador, mesa de som e outros equipamentos, como caixas de som e fones de ouvido. É Levi quem comanda todo o processo de gravação, testando timbres e afinações de violões e viola, plugando e ajeitando microfones, posicionando seus amigos músicos e dando o *start* nos registros. A conversa entre eles gira entre a finalização de algumas letras – todas anotadas a mão em papéis soltos – instrumentação de cada canção e melodias. Duas cadeiras e um banquinho os acomodam no pequeno quarto, enquanto permaneço sentada no chão, encostada no colchão de Levi. O processo é intenso e cada canção é gravada de duas a quatro vezes. *Viola e Poesia II* é o nome provisório do segundo disco, gravado sem recursos. Apenas as passagens de Denilson e Rodrigo foram custeadas pela Secretaria Estadual do MST no Paraná.

Segunda-feira, é o terceiro dia de gravação. Chego quase às 11 horas, os meninos já estão trabalhando. Ouço Rodrigo e acredito que seja Leonel ou Denilson acertando a introdução de uma das canções, feita a base de viola e violão. “Gravou?”, Rodrigo questiona Levi que sinaliza negativamente, “mas é um cabeçudo mesmo”, retruca. Bato e entro. “Ô comadre!”, Levi me cumprimenta. “Agora vai melhorar o cheiro dessa sala”. Logo concentra-se novamente na música, Rodrigo comenta “esse plec plec é enjoado né?”, Denilson rebate “é em diminuta né”, “e como é em diminuta?” questiona Rodrigo. Denilson explica para o companheiro. Rodrigo intima Levi, “você vai ter que pegar essa diminuta na bateria cumpadre”, Levi diz que dá conta. Eles continuam as brincadeiras com a introdução da música que faz menção ao hino nacional, “acha uma foto da Dilma”, comenta Rodrigo, “cê não diga isso”, responde Levi. “É a viola que ponteia o hino”. Enquanto isso o metrônomo continua soando, eles comentam sobre o tom do equipamento. “Tá em Mi?”, “Mi, que ouvido de lagarto é esse?”, responde Rodrigo rindo. A música é nova, haviam feito uma guia no dia anterior, começaram às 20 horas e recomeçaram às 10 horas. Denilson comenta: “essa

é a primeira música que eu fiz e gravei, pra mandar praquele festival que não deu em nada”, a canção chama Saudade. “Essa música aí tinha que ter uma resposta, já me falaram isso”, recorda o violeiro. “Essa nós fizemos hoje, uma valsa”, afirma Levi. Uma parte da letra diz “não tire a beleza da mãe natureza, seja consciente, a maior riqueza de um homem é a sua mente”. Eles ouvem e seguem analisando a canção: “A diferenciação dessa música é as vozes, vamos fazer com três, terça, quinta e tônica ... acho que nem vou colocar bateria”, comenta Levi.

Aproveito a deixa e pergunto para Levi como ele resolveu a questão da bateria (já que o instrumento não caberia no quarto/estúdio e nem seria possível tocá-la por conta das outras atividades realizadas no alojamento), ele diz que conseguiu o estúdio do Departamento de Artes (DeArtes) da Universidade Federal do Paraná (UFPR), pois o amigo e parceiro de outra banda de qual faz parte, o LPJ Mc's, faz o curso de Produção Sonora e conseguiu o espaço. “Ele vai ver se consegue umas quatro horas”. Levi comenta também de um prato que conseguiu, “de música instrumental”, “mais aveludado”. Denilson pergunta quem irá fazer a linha de baixo, Levi responde que é Leonel e Rodrigo diz que é Bruninho. Levi retruca: “esqueça o Bruninho”.

Rodrigo vai até o quarto, é intervalo e ele aproveita para conversar ao telefone com sua esposa Carina. Já na volta ele questiona “pô, mas não tem como gravar sem metrônomo?” Levi responde firme “tem não ... cai ... já tive outras experiências, se tivesse todo mundo gravando ao vivo tinha que esperar uns dois compassinhos”. Ele conta: “1,2,3!, Mexe o braço aí”, pede Rodrigo que está com o fone no ouvido. Rodrigo canta “a indústria cultural vai socando goela abaixo, oh meu deus o que é que eu faço? Nunca deixe pra depois, o caruncho do arroz tem que ser na mesma hora”. A música finaliza com o hino nacional. Rodrigo me interpela, “gostou comadre?”, afirmo que achei bonito. Ele continua, “terrível né? Se a Dilma tiver uma vergoinha, ela vai atender nós”.

Eles seguem ouvindo o que gravaram: “esse violão é *bruto* com esse encordoamento” comenta o quase sempre calado Denilson, “também custou setecentos conto ... parece Dino Franco resgatando o véio ... essa música tem que ter um baixão e caxixi”. Registro outra conversa, dessa vez é Rodrigo quem comenta: “cê viu a entrevista desse cara? Ele disse que sabe que

não é tradição, que só faz para ganhar dinheiro ... isso só piora a situação”. Levi continua “o Latino diz que aquelas músicas dele nem os fio dele escuta ... pra ver o que o dinheiro abrange”. Após a conversa e breve pausa eles começam a procurar a letra da próxima música, um pagode caipira, como denominam. Rodrigo procura no guarda-roupa de Levi. As letras são escritas a mão, em folhas de caderno. Levi comenta que isso é responsabilidade de Rodrigo e Denilson. A letra da canção é dele, que afirma que o nome será “Boca no Trombone”. “Um amigo meu disse que a gente só escreve as música criticando o sistema”, a pergunta do colega de Rodrigo era se as coisas que eles escreviam eram anseios deles ou anseios da classe. Rodrigo comenta: “[...] primeiro que nós não quer ficar famoso e segundo é anseio da classe”⁷⁰.

Parece-me que toda a prosa dos militantes, enquanto pensam repertórios, letras e arranjos, comunica compreensões de suas próprias práticas, em processos reflexivos acerca de seus modos de existir e suas trajetórias que perpassam interpretações sobre a construção de uma identidade nacional. Identidade cantada também por meio de artistas e repertórios dos gêneros musicais que gravitam em torno do ser *caipira* ou *roceiro*, e suas diferentes variações. Em dissertação que trata sobre construção do rural nas produções musicais brasileiras, Oliveira (2004) traça uma trajetória destes estudos:

Na literatura sobre música brasileira, a viola é remetida ao espaço do rural: ela é o símbolo das musicalidades praticadas no meio rural brasileiro. É dessa forma que o instrumento aparece em textos de Andrade (1928, 1942 e 1989) e Cascudo (2000),

⁷⁰ No MST as leituras sobre a produção teórica marxista são correntes entre seus militantes que iniciam ou atualizam seus conhecimentos nos chamados cursos de formação política. O termo classe é oriundo dessa literatura e está presente nas falas e narrativas de seus militantes – especialmente os que assumem funções em direções e secretarias – e também em suas canções. É muito utilizado para explicar desigualdades sociais, a exemplo da militância advindas do Catolicismo Popular e da Teologia da Libertação, e assim explicar o que entendem como um projeto de transformação social.

bem como no trabalho de diversos folcloristas que se ocuparam de musicalidades rurais. Estes trabalhos refletem, sob diferentes matizes, as concepções sobre o rural no pensamento brasileiro, desde as abordagens pessimistas da passagem do século XIX ao XX – onde o rural é visto como símbolo do atraso (como outros) – até as visões idílicas do rural – tomado como o espaço de um outro idealizado (é o caso de obras que denotam o ideário romântico de resgate do popular, como em Silvío Romero ou Simão Lopes Neto). (OLIVEIRA, 2004, p. 16).

Essas construções, assim, se cruzam com experiências, narrativas e escutas que acabam permeando a produção de sem-terras e *novos caipiras*. O que é possível perceber nas conversas que trazem à tona percepções sobre suas próprias trajetórias e modos de ser. As analogias, volta e meia, fazem referências ao universo do trabalho no meio rural, suas espacialidades e ferramentas, hábitos e falares, muitas vezes de forma comparativa. Nesse trecho da conversa, os integrantes do Saci Arte brincam com o fato do quarto de Levi parecer um paiol. “Paiol da sacizada”, reforça Levi. Antes Denilson havia oferecido o palheiro para Rodrigo e comenta, “Cê não gosta de paieiro né”, Rodrigo rebate “paieiro é coisa de pobre”, e ri, na sequência tira o boné e diz “fico com cara de malandro com boné do Leno”. Assim, ideias e estereótipos sobre *urbanos* e *caipiras* misturam-se às relações destes com a pobreza ou a malandragem, e apontam questões importantes acerca das linhas tênues que constituem a relação campo/cidade e suas expressões.

3.3.1 Gravando no paiol

Eles voltam à música, Levi pede para que alcancem a tanajura⁷¹. “Tá fora Levi, é melhor cê não tocar esse trem”, pede Rodrigo. Levi rebate “tô fora nada, cês é que tão” e Rodrigo emenda, “nós tamo segundo seu batuque”. E segue um trecho da

⁷¹ A tanajura é um instrumento com o formato de um violão, só que bem acinturado e sem cordas.

música “É do tempo do vovô a tal reforma agrária, mas fica tudo no papel, a maioria se cala”. “Tá certo, quando entra o solo sai”, diz Levi, “quando volta entra de novo”. Rodrigo contesta e Levi argumenta que o solo é no contratempo. Eles param para rever a letra. “Foi! Pra nós almoçar...vai aí compadre!”. Marquinho, militante e amigo dos meninos do Saci Arte, bate na porta e avisa: “Piazada, se cês não ir almoçar lá, cês vão ficar sem bóia, tem bastante gente lá”. Rodrigo pede “ô Levi aumenta isso aí...num me adianta de nada, num tô ouvindo esse tuc tuc”, fala em relação ao metrônomo.

Um pouco antes eu havia perguntado para Rodrigo se sua esposa Carina havia vindo para Curitiba, ele me diz que ela está em casa, pois tinha ido na reunião do partido. Pergunto qual partido. “Ela trabalha com o PT, é assessora da deputada, para poder ser liberada”. Na sequência descemos todos para o almoço, servido na cozinha do alojamento. A cozinha é relativamente grande, são quatro mesas grandes com bancos, como os de igreja e outra mesa encostada à parede, onde está servida a comida. Ao lado uma pia, onde todos lavam seus pratos quando acabam de comer.

Logo depois do almoço, Leno, militante do setor de audiovisual, chama os meninos para gravar a chamada para a 13ª Jornada de Agroecologia, que acontecerá no próximo mês. Rodrigo, sempre brincando com os amigos, diz “[...] o pessoal vai ver esse cabeludo e vai perguntar, que é que esse cara tem a ver com agroecologia?”. Levi ri e retruca “que é que tem?”. “Corta aí”, rebate rindo Rodrigo. Na sequência, Levi senta com Rodrigo, que pega a viola. Rodrigo faz um fundo de música instrumental e Levi dá início a uma citação e faz o convite para a Jornada. Leno informa que gravou apenas o final e Levi diz, “azar o seu, que foi tudo no improvisado”. Eles aguardam Denilson que tinha ido escovar os dentes. Ele chega, arruma o cabelo e põe os óculos escuros. Eles iniciam a gravação.

Meu relato agora é voltado a uma conversa que ouvi durante o almoço, sentada ao lado de Marquinho e Frigo, um dos advogados da militância sem-terra. Como quieta enquanto ouço a conversa dos meninos e algumas falas sobre o PT, de Frigo e Baggio, um dos principais membros da direção estadual do MST no Paraná. Quando Baggio me vê, me cumprimenta e me apresenta a Frigo e a outro advogado que está com eles. Ele

apresenta os meninos do Saci Arte, diz que Rodrigo veio do assentamento 8 de abril e que Levi “aprendeu a tocar bateria cortando cana, com o zunido do facão”. Frigo lembra da banda Mil, do 8 de Abril, diz que Rodrigo fazia parte. Levi lembra de Mendonça, assentado que fazia as paródias na banda e só falava de temáticas locais. “É forma, identidade”, comenta o advogado. Eles acabam a conversa recordando do “episódio da Annoni”, quando um camponês fez uma poesia sobre a ocupação.

Chego novamente ao estúdio e bato na porta. “Quem tá aí?”, me anuncio e eles abrem: “Epa, cheiro bom de novo”. Ouço um trecho da música que estão ouvindo; “tornei-me um caipira urbano, o famoso bóia-fria”. Pergunto a Levi de quem é a letra, ele afirma que é de Denilson. Na sequência, Levi coloca algumas faixas da banda Expresso Vermelho, de Curitiba, comenta o disco que gravaram. Os meninos voltam e Rodrigo fala rindo, “cê deu graças a Deus que a gente saiu procê colocar essas coisas aí”. A banda produz canções no gênero rock e conta com Dudu Drewinski, parceiro de Levi no LPJ Mc's. Pergunto a Levi sobre a programação da Jornada, se ele sabe alguma coisa e quem está cuidando da programação cultural, ele me responde que é Jaqueline Pivato, militante da Via Campesina. Questiono a participação do Veneno H2, grupo que havia participado na edição anterior e teve sua apresentação muito comentada, ele afirma que não. Pergunto do grupo LPJ Mc's, grupo de rap de Levi, ele afirma que também não tocarão. “Esse ano o trem vai ser mais caipirão”, finaliza.

Eles seguem com a gravação da canção “Juventude”, em uma versão mais acelerada. “Vai ser assim? No formato de blues?”. Eles ouvem e Rodrigo acompanha, tocando só as cordas graves do violão, simulando o baixo. Já pensam a bateria. “Nós terminando hoje, amanhã a gente faz todo o instrumental”, afirma Levi. “E o reggae, achou aí?”, questiona Rodrigo referindo-se a canção “Viola Ecologia”, já registrada no disco *Agroecologia em Movimento*, gravado e lançado em 2008. Ele comenta, “desafinou...é bom dar uma óiadinha pra não correr perigo, desafinou na sua música”. Levi, atento aos seus afazeres, pergunta “piazada, vê se tá bom pra vocês”, referindo-se ao metrônomo. Rodrigo questiona “onde é que começa? No fino ou no grosso? Vamos tocar aí no tom do negócio, perdeu...marca na

sola da bota, marca com a mão, não adianta aumentar esse negócio aí”.

As narrativas que giram em torno da música, seja dentro do estúdio ou fora dele, falam também de aprendizados e práticas musicais dentro do MST. Mesmo as analogias, como aprender a tocar bateria “no zunido do facão” ou compor apenas fazendo paródias com temáticas locais, tratam de como se dá o acesso ao fazer musical em acampamentos e assentamentos. A narrativa de Levi acerca de seus primeiros contatos com a música segue essa lógica, do improvisado e da prática a partir dos recursos disponíveis. Assim, tendo visto de perto uma bateria apenas uma vez, ele construiu seu primeiro instrumento. “Foi em 2006, a gente tinha um projeto de reciclagem, juntou latas, tambores ... eu não tinha o pedal, aí o Ricardo trouxe uma foto”, como narrou para mim ainda em meu período de mestrado⁷². Além das latas e tambores, conduíte, molas de fogão, pedaços de couro, madeira, uma zabumba velha (que serviu de bumbo), morsa, chinelo velho. Insistente, foi até o avô, para que o ajudasse a finalizar o empreendimento. “[...] daí evoluí, minha caixa era um pandeiro, meu ximbau uma meia-lua, minha condução um ferro de arado. Daí o despejo, em abril a polícia botou fogo em tudo, queimou minha bateria”. Como ele, vários dos músicos apresentavam narrativas parecidas, de conseguir instrumento emprestado para aprender, de vender objetos pessoais ou trocá-los para consegui-lo.

Nesse contexto, o aprendizado, em boa parte, contava apenas com o autodidatismo ou por observação de outros músicos. O que foi sendo modificado com o passar do tempo, especialmente em assentamentos que contavam com escolas maiores e com setores de cultura e educação mais fortalecidos, nos quais se possibilitava a realização de oficinas de música (geralmente violão). No entanto, e de modo geral, pelas narrativas ouvidas, não há um aprendizado formal de música. Por isso, o vocabulário acerca da teoria e prática musical circula também de maneira informal, com reelaborações e apropriações que somam uma diversidade de experiências, inclusive geracionais. No MST,

⁷² Descrevo mais sobre a trajetória de Levi no MST e na música no terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado (MOSCAL, 2010).

pude perceber isso nas tensões registradas durante gravações de disco, especialmente quando reuniam um número maior de pessoas e quando alguns jovens reclamavam das dificuldades dos mais velhos em compreender orientações e sinais compartilhados entre a maioria. Em meu trabalho de campo, quase todos os músicos militantes que conheci tocavam violão ou viola, ou outros instrumentos de corda, ou ainda percussão, e dominavam a linguagem das cifras, pouquíssimos tinham domínio da leitura de partituras⁷³. Cadernos de canções do Movimento, assim, circulam com letras cifradas, nos quais o violão figura como instrumento de acompanhamento indispensável, inclusive em marchas e ocupações.

Em trabalho etnográfico sobre ensino e aprendizagem de uma bateria de escola de samba em Porto Alegre, Luciana Prass (1998, p. 13) trata destas experiências como um “processo coletivo de vivência musical”. Embora haja uma distância entre as formas de aprendizagem de baterias de escola de samba e aquelas guiadas por instrumentos de cordas e canto, é possível estabelecer correlações, especialmente no que diz respeito às dinâmicas corporais e onomatopeias. As falas de Rodrigo, e suas dificuldades em seguir o metrônomo por exemplo, sugerindo que Levi gesticule ou que se marque o tempo “na sola da bota” ou na mão, dizem muito de como se relacionam conhecimentos formais e informais, elaborando-se espécies de traduções para práticas de conjunto onde há diferentes níveis de conhecimento acerca da teoria musical formal. Esses arranjos acerca da linguagem musical, obviamente, vão variar conforme o grupo, bem como seu grau de intimidade, a quantidade de pessoas e a situação de prática musical em que execuções ao vivo e gravações estabelecem regras diferentes. Em práticas musicais sem-terra, nas quais participam músicos e não músicos, mas que contam com todos aqueles que *lutam*, compartilha-se dessa semântica musical. “O corpo que caminha tocando é também o principal responsável pela manutenção da pulsação coletiva” (PRASS,

⁷³ Levi, que iniciou Licenciatura em Música na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), fez oficinas e cursos de bateria no Conservatório de MPB de Curitiba, é um dos poucos que sabe ler partitura. Observação que faço a partir de campos que fiz, inclusive em eventos nacionais, mas que não dão conta da totalidade das práticas de músicos militantes sem-terra.

1998, p. 14), assim também quem caminha cantando, como nas marchas e batucadas da juventude sem-terra. Pulsação que ganha outros contornos quando se trata de dimensões mais profissionalizadas⁷⁴ das práticas musicais sem-terra, como em situações de gravação.

No estúdio, empresto o caderno para Rodrigo escrever o começo de uma letra, ele arranca a folha e me entrega, “acho que vai faltar caderno procê escrever comadre”, brinca referindo-se ao meu diário de campo. E volta a falar, “ô fiz uma música sobre a Revolta de Porecatu, cê acredita, fui no acampamento e fiquei uns cinco dias lá com a peãozada”, cantarola um trechinho “as grandes extensão de terra destrói a diversidade”. Denilson me fala de como vive, conta que está “fazendo bar”, tocando com um amigo chamado Toni, “tiro duzentos conto limpo”. Comenta que estava gravando CD com Chico Viola, “[...] o cara da empresa lá ofereceu um contrato de sete meses, 1600 reais por mês, salário fixo, não assinei por conta do Saci”. Pergunto por que e ele responde que dá conflito na agenda. Denilson recorda de Izaac, assentado e baixista que acompanhou o grupo durante um tempo e pediu para sair, “os meninos dizem que foi religião, mas não, foi questão econômica ... sete anos que tô nisso e nada ... é difícil pra quem tem família grande que nem ele”. Pergunto se o lote dele já saiu e como está a situação, ele me responde que está tudo largado, que entra quem quer, que bicho entra no terreno. Ele continua, “[...] tavam querendo tomar meu lote, disseram que eu só precisava de uma casa, mas eu quero terra, tem meu pai que tá pra chegar”. Pergunto se ele está morando sozinho, ele responde que “agora tem uma muié lá”, pergunto se ele casou, ele diz “arrumei uma lôca lá, essa é lôca”. E homem de poucas palavras, emenda “cê vê a gente foi tocá lá em Laranjeiras, já é três dias contando com a viagem”. Denilson encerra a conversa, quando Rodrigo e Levi retornam, me falando de suas dificuldades financeiras.

As dimensões produtivas no MST fazem alusão a diferentes setores de sua organização, mas centralmente aquelas

⁷⁴ Embora não tenha explorado de modo mais aprofundado a questão ao longo de meu trabalho de campo, esboço algumas considerações no trecho final deste tópico.

voltadas à produção de alimentos⁷⁵. A formação e profissionalização de seus militantes, fora desse âmbito (e que conta com os cursos de Agroecologia como seu ponto forte, além da Administração) centra-se em setores como educação, são vários os cursos para formar professores como Pedagogia da Terra e Licenciatura em Educação do Campo. Outros campos como comunicação e direito também têm crescido, com a realização de cursos e aproveitamento desses profissionais em cooperativas e associações do Movimento. Nas práticas do Setor de Cultura, não são muitos os militantes liberados para executar tarefas especializadas, seja na realização de oficinas ou para atuar mais diretamente na produção e execução de projetos ou eventos.

Em referência à atuação de músicos, como descrevi brevemente em minha dissertação, há a prática, irregular, de pagar cachês quando há apresentação em Noites Culturais, eventos de médio porte ou bailes. Esses pagamentos, no entanto, não proporcionam condições para que seus militantes sustentem a si ou as suas famílias, gerando um impasse, principalmente entre aqueles que são reconhecidos entre seus pares como bons músicos – como Izaac, Rodrigo e Denilson. Estes, embora desejem, não conseguem conciliar prática e estudo musical com os afazeres de assentado, especialmente quando já tem seus lotes, como pontua Denilson, ao afirmar que dirigentes locais aventaram a possibilidade de repassar a terra a outro, devido a permanência inconstante do músico, já que, como afirmaram, ele só precisava de uma casa. Denilson formou-se em Técnico em Agroecologia, mas até onde tenho conhecimento, sua prática profissional é voltada à música, seja “fazendo bar” ou dando aulas.

Durante os dias de gravação, acompanhei uma conversa dos músicos com outra militante que trabalha na Secretaria Estadual do MST, Riquieli, que os questionava sobre uma apresentação em evento da APP (Associação dos Professores do Paraná). Riquieli diz que vai pedir o cachê de dois mil e quinhentos reais. Rodrigo fica animado, “aí eu gostei produção! Ela não é boba, está pensando no dela também!”. Na conversa

⁷⁵ Deixando claro que, atualmente, para além da produção de alimentos, o MST conta e investe com diversas pequenas agroindústrias que processam produtos como derivados do leite.

sobre cachê, Rodrigo e Levi perguntam a Denilson sobre sua vontade de sair do grupo e o contrato que havia sido oferecido a ele. “Não assinei por causa de vocês”, responde. Levi comemora: “aí eu dei valor! E você sabe quem era o cara? Gerente da Wood's, dono de vários Wood's aqui da região, funcionário do João e Sorocaba”. A oportunidade de contrato com um empresário da música sertaneja, recusado na época, foi justificado por ele por seus compromissos com o Movimento. Em sua página na rede social, Denilson constantemente posta vídeos de seus alunos ensaiando ou se apresentando com ele em restaurantes, bares ou nos espaços de assentamento.

Figura 16 – Cartaz de apresentação divulgado na página de Rodrigo



Fonte: Página de Rodrigo Viola na rede social Facebook

Rodrigo, casado e pai de dois filhos, foi assentado no 8 de Abril, localizado no município de Jardim Alegre (norte paranaense) mesmo assentamento de seus pais. Carina, sua esposa, que tem graduação e especialização na área de comunicação e cultura, consegue exercer algumas funções remuneradas dentro do próprio Movimento, instituições parceiras ou no gabinete de políticos do poder legislativo próximos ao MST, como na época em que acompanhei a gravação do disco aqui descrita. Hoje, Rodrigo atua ao lado de Henrique, outro músico sem-terra. Ambos formam a dupla sertaneja Henrique e Rodrigo, que tem se apresentado em diversos municípios da região, em casas de show, feiras e festivais. Recentemente,

Rodrigo postou fotos da dupla em estúdio profissional, divulgando o projeto do primeiro disco para o ano de 2017.

3.3.2 Caipiras Urbanos

No registro da canção “Caminhos da Liberdade”, também já registrada em disco anterior, Rodrigo comenta, “temo que mudar alguma coisa, essa música tá carimbada já...essa música foi no primeiro cedezinho que a gente gravou, a primeira música que eu fiz na minha vida”. Ele pergunta se vai ter viola. Começa a gravação, Rodrigo no violão, Denilson faz alguns coros. “E a música do Leno? Como nós vai fazer”. “Ô mas que vida boa, morar no sítio, pescar na lagoa”. Rodrigo fala de Leo, um amigo que é muito hábil na viola. Eles ensaiam a introdução da viola e violão, depois o canto. Começam a gravar, discutem o nome da música. No final, Denilson sugere “Lamentos de um Caipira Urbano”, Levi olha para ele e pergunta “lamento de um caipira burro”, e ri. Denilson continua, “[...] essa música é nossa, essa música diz um monte de coisa, do caipira que veio pra cidade e trouxe esses costume, seu pai morou na cidade? Morou também. Tem o lamento sertanejo do Gil né? Então lamento de um roceiro...tem que botar uns trem aí pra ficar bonito”. E finaliza, “O que vai deixar bonito não é a mixagem, é o arranjo ... arruma um sanfoneiro, um sanfoneiro sertanejo, filho de um caipira ... cê colocou aí Levi?”. As elucubrações de Denilson e Rodrigo acerca desses caipiras urbanos realocam discussões como as pautadas por Magnani (1998 apud OLIVEIRA).

Essa ideia de um ‘rural ideológico’ aparece ainda no estudo de Magnani (1998) sobre as formas de lazer entre moradores das periferias de São Paulo. Ali o passado rural fornece os valores e ideias, via música sertaneja, com os quais os trabalhadores urbanos de origem rural articulam sua existência na cidade (OLIVEIRA, 2004, p. 23).

Dos três componentes atuais do Saci Arte, Denilson, filho de mineiro, é o que mais demonstra se identificar com o modo de ser caipira, é o mais *bruto*, como já me disseram seus amigos. Ele

segue com suas elaborações sobre as duplas e o teor de suas produções: “Pena Branca e Xavantinho é outra influência ... falando sobre o jeito de gravar ... é um filho de um caipira politizado, de um sem-terra mesmo, filho de um roceiro ... de um colono ... bota aí, pra puxar os gaúcho”. Eles continuam suas reflexões sobre o caipira, quando Rodrigo afirma “Zé Mulato⁷⁶ escracha nós na internet, filho de um caipira é uma ova ... novo caipira, caipira urbano”.

As reflexões acerca das transformações do rural, e sobre o que seria esse mundo do interior, aparecem em diferentes leituras acerca do campesinato, na antropologia, história, sociologia, comunicação e outras disciplinas⁷⁷. Em artigo intitulado “No remelexo do devir caipira: processo(s) identitário(s) na contemporaneidade”, Lays Matia Mazoti Corrêa, trata da banda Mercado do Peixe, criada em Bauru, no início dos anos 2000 e do movimento articulado em torno de sua produção artística, chamado de “pós-caipira”, aonde é elaborada uma “roça eletrificada”, em construções musicais híbridas. Formada por estudantes de diferentes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), iniciou com o propósito de ser um laboratório, uma possibilidade para experimentar linguagens artísticas e, ao mesmo tempo, trazer reflexões sobre o que era o caipira/sertanejo que permeava o imaginário local. A partir da participação da banda em uma das edições do Festival Caipira Groove, que além de apresentações contava com mesas de debates, palestras e exposições, a banda levou a sério as provocações lançadas pelo antropólogo Hermano Vianna, que mais tarde as materializou no “Manifesto Pós-Caipira”⁷⁸.

⁷⁶ José das Dores Fernandes, conhecido como Zé Multato, compõe com seu irmão João Monteiro da Costa Neto, de alcunha Cassiano, a dupla Zé Mulato e Cassiano, tida como tradicional entre as duplas sertanejas. Gravaram o primeiro disco no ano de 1978.

⁷⁷ Para uma revisão sobre o Texto Brasileiro sobre o Rural (TB) ver a obra “Afectos Mal-Ditos: o indizível nas sociedades camponesas”, de Paulo Rogers Ferreira, publicada em 2008. Na obra, fruto de sua dissertação defendida no PPGAS/UNB, Ferreira analisa a produção acerca do rural brasileiro e suas construções idealizadas, especialmente acerca do corpo e da sexualidade camponesa.

⁷⁸ O texto de Corrêa, publicado no primeiro semestre de 2016, pode ser consultado [no link:](#)

Em seu discurso, Viana propôs estabelecer uma releitura do texto de Lobato, subvertendo sua lógica, isto é, ‘enxergando qualidades naquilo que para ele só podia ser defeito’ (VIANA, 2003). Assim, Jeca Tatu é recriado e percebido como herói, numa tentativa de questionar os efeitos da modernidade e seu projeto civilizatório, concluindo que ‘devemos celebrar o homem inadaptado, que recua e não abraça sorridente o progresso, que desconfia do civilizado e por isso prefere viver na penumbra das zonas fronteiriças’ (VIANA, 2003). [...] ‘A partir do arcabouço filosófico, objetivou-se traçar, assim, uma estratégia político-cultural em torno dos silêncios do caipira, uma postura crítica em relação à modernidade em curso. Finalizando o documento, Viana ressalta a necessidade de se ‘radicalizar a negatividade’, uma referência à quantidade negativa de que Lobato caracterizou seu personagem Jeca Tatu. Dessa forma, a negatividade expressar-se-ia enquanto legado da impermanência, elemento que deveria ser cultuado dentro do movimento pós-caipira (CORRÊA, 2016, p. 100).

Esse texto, então, guiou muitas das produções e discursos de integrantes da banda, como o videoclipe da canção “Brasil Novo”, que entoa em sua letra o novo cenário do interior paulista: “Moro na entrada do Brasil novo/ Onde vivem neo-hippies, manos, nômadés e caboclos” (CORRÊA, 2016). Esse novo caipira, no entanto, como anuncia Corrêa, apresenta dentro do movimento, posições antagônicas, alguns intencionando a preservação das tradições, por meio de leituras “contemplativas”, e outros, como a Mercado do Peixe, buscando “atear fogo na cultura local e criar uma nova identidade, acionando o potencial

<<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/97368>>.

O manifesto pode ser lido no seguinte link:
<<http://www.gocities.ws/violaeletrica/manifesto.htm>>.

de reinvenção possibilitado pela contemporaneidade” (CORRÊA, 2016, p. 108). São essas mesmas diferenças, apresentadas ao final do artigo de Corrêa, que justificam o insucesso de sua proposta pois, segundo seus integrantes, eles eram mal vistos nos “meios tradicionais”, permanecendo a margem dos circuitos estabelecidos com o propósito de “reativar o orgulho caipira”. A ideia deleuziana, trazida de maneira explícita no texto de Vianna, de certo modo, não encontrou eco no novo cenário rural de Bauru e região. Nesse devir caipira, as impermanências, me parece, deixaram lacunas que não interessaram àqueles que tratavam das permanências desses modos de existência.

Embora a proposição do Saci Arte esteja longe de “atear fogo na cultura local”, a partir das falas de Rodrigo e Denilson, é possível traçar paralelos ao movimento pós-caipira de Bauru, especialmente no que tange a diversidade como temática central: o monocultivo musical (assim como o agronegócio) não interessa, é caminho oposto. A produção desse “novo caipira”, do “caipira urbano”, ou “tribalista sem-terra”, como brincou Rodrigo, caminha por linhas tênues da chamada indústria cultural e, para além do que sonhariam críticas adornianas, não é esvaziada de sentido político. As conversas da “sacizada”, registradas no contexto de gravação de um disco falam, portanto, de concepções de mundo impressas em canções e no modo como as pensam e produzem, desde o nome, até o arranjo e disposição destas no CD. Os diálogos aqui inscritos, nesse sentido, trazem compreensões que escapam à orientações e proposições mais teóricas do Movimento, apresentam-se de maneira mais maleável. São fugidias. Como anuncia Benzi (2014, p. 126)⁷⁹, as ideias de “caboclo” e de retorno ao “sertão”, são de um retorno volátil, marcado pela movimentação: da trajetória de seus integrantes, que experimentaram dificuldades do trabalho no campo e também nas periferias, a própria lógica de circulação que marca a militância sem-terra. É o trânsito e, ao mesmo tempo, o desejo de permanência que constituem esse “caipira urbano” cantor de

⁷⁹ A dissertação de Douglas Benzi, intitulada *Cruzando cercas sonoras, ocupando a música: etnografia musical entre os sem-terra*, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da professora Elizabeth Lucas.

suas saudades nas cordas da viola, mas também nos *grooves* do baixo e da bateria.

É essa própria impermanência, intensificada pelas interações com linguagens urbanas, que constitui um novo/velho sujeito, munido de ferramentas reflexivas, saudoso a sua maneira, desejoso da interioridade da roça e, ao mesmo tempo, disposto a continuar circulando (por entre a urbe inclusive). É nessa circulação, que se constituem histórias de vida e memórias não vividas, porém atualizadas em diversos enredos do cancionário caipira, como sublinham as recordações de Denilson em sua trajetória de boia-fria, percorrendo fazendas em busca de trabalho com seu pai, mas também vivenciando períodos de bicos em periferias urbanas, em uma trajetória que é também musical. Esse “fio de um roceiro”, imprime suas memórias, vividas e não vividas, em sua musicalidade e também em sua performance e estética, com seu jeito de “caboclo”, de pele escura, cabelos crespos, jeito calado e trajes que provocam aqueles acostumados com a figura do violeiro: camisetas pretas, algumas vezes de bandas de rock, unhas pretas, braceletes e coturnos, algumas vezes com o boné do MST ou camisas xadrez, outras com chapéus de *cowboy*. A performance, e estética, do grupo mescla essas referências e a ela somam-se Levi – com seu *black power*, tênis e camisa xadrez – e Rodrigo, também com cabelo no estilo *black*, com jeans e camiseta e camiseta xadrez. Os bailes levados pelo grupo, e que não agradam a todos os “mais velhos”, comunicam processos de transformação e anunciam também que a música, e todo o arsenal de expressões e de existência sem-terra, transbordam a disciplina, estrutura e projetos do MST. Há uma direção, um pulso, mas o andamento do baile é dado por aqueles que o compõe. Seja no salão ou no palco, a todo momento, há modificações, sutis ou não, de acordo com os desejos e mentes daqueles que seguem na militância.

Figura 17 – Rodrigo e Levi em atividade



Fonte: Registro retirado da página de Rodrigo no facebook. 2014.

Há aqui uma negociação da diferença (CAMBRIA, 2008), reinvenção e referências diluídas de sonoridades tidas como rurais e/ou urbanas. Dessa forma, porque a antropofagia proposta pela banda Mercado do Peixe, inspirada por sua vez pela Semana de Arte Moderna, não conseguiu articular uma “cena” e sua permanência nos circuitos locais? E de que modo o Saci Arte constrói seu diálogo com formas modernas de produção musical, sem “mastigar” e “cuspir” um pós-caipira. Esse novo caipira, tribalista sem-terra apresentaria um hibridismo moderado? O baixo *funkeado* de Izaac e as levadas de Levi na bateria constituindo esse novo sujeito, mediado pelas prerrogativas de um modelo sem-terra? Benzi (2014, p. 145) pontua, por meio de suas prosas musicais com Izaac e Denilson, que as modas de viola, reinterpretadas pelos violeiros, não são nostalgia, são presente e futuro, *animam a luta*. Marca-se aqui uma ruralidade específica.

Nos bailes tocados pelo Saci Arte, interpretações e repertórios, podiam soar menos ou mais agradáveis, e dançantes (lembrando aqui a importância da letra entre os sem-terra), conforme questões de ordem geracional, como aponta Benzi em

sua dissertação. Em suas descrições acerca do baile comandado pelo Saci Arte, na 12ª Jornada de Agroecologia, aparece a insatisfação de grupos de militantes mais velhos com as roupagens musicais e repertório do grupo, que não consideravam “bons pra dançar”. Estas tensões também permearam meu campo, desde o período do mestrado, aonde o baile, uma das práticas centrais em eventos do Movimento, e o prazer da dança em pares deveria (e essa era a tentativa das respectivas coordenações) ser mantido. O conflito, embora tenha contornos geracionais, deve ser complexificado, pois há nos diferentes contextos de práticas sem-terra, muitos jovens que tem preferência por gêneros musicais que trazem a dança em pares, seja música gaúcha ou forró, e muitos outros que apresentam gosto musical eclético, movimentando-se ao som de diferentes gêneros.

3.3.3 Sertanejo, roceiro, universitário?

No total eles contabilizam dez músicas para esse disco. É intervalo para o café, descemos e, depois de comer, Levi nos mostra onde vai ser o estúdio, me conta da história da casa, que funcionou como prisão durante o período da ditadura. O pedaço da casa de dois andares que ele nos mostra, é a parte inferior do primeiro piso. Uma porta pequena e baixa, guardada por uma grade e cadeado. Entramos e Levi vai nos mostrando o espaço, cerca de quatro vezes maior que seu pequeno quarto, que abriga o estúdio improvisado atualmente. O aquário e o estúdio propriamente dito serão localizados onde antes ficavam as celas, em suas paredes ainda há marcas das grades. Conversamos um pouco sobre isso, é estranha a sensação que percorre o corpo ao saber que ali pessoas eram torturadas e ao mesmo tempo ouvir os projetos de Levi para o futuro estúdio.

Na volta para as gravações, eles seguem falando da canção e suas alusões ao universo caipira, “*De caipira ao universitário*”⁸⁰,

⁸⁰ O livro *De caipira a universitário: a história do sucesso da música sertaneja* foi publicado no ano de 2012 pelo jornalista Edvan Antunes. Segundo sua sinopse o livro traz “a verdadeira história da música sertaneja e seus principais fatos, como surgiram diversos clássicos, curiosidades e os personagens que marcaram época e contribuíram para fazer desse gênero o estilo musical preferido de todas as classes sociais do Brasil. Numa linguagem direta, a obra faz

cê tem que ler esse livro...cê vai entender mais nós”, afirma Rodrigo. E continuam com algumas categorizações como “tribalista sem-terra” e seguem falando da canção. Denilson afirma “[...] dá pra fazer um monte de charme nela, vai ficar linda, imagina ... todo mundo da agroecologia”. Rodrigo, animado diz “o hit do inverno vai ser essa música aí ... musiquinha mais pop né?”. Eles seguem para a gravação de mais uma guia, agora da canção “Viola Ecologia”. Rodrigo pergunta, “essa vai ter metrônomo?”, Levi diz que não, “já viu moda de viola com metrônomo?”. Denilson reclama que as cordas de sua viola estão ficando velhas e pergunta se é possível pegar um encordoamento novo, “dá pra pegar Levi?”. Levi pergunta se ele tem dinheiro e diz que se Denilson não tiver dinheiro é possível fazer o reembolso depois. Denilson pondera, “mas eu peguei a viola nova do cara, tem que entregar com corda nova...”. Levi retruca, “mas já falei, compra, que só tô dependendo da nota do Leonel”.

A música seguinte é “Jardim” que diz em um dos trechos: “o amor é um jardim, de flores pequenas e cheirosas”. “É universitário”, sentencia Denilson, Rodrigo contesta, “é não! Tem nada a ver”. Eles prosseguem e voltam a discutir a temática do sertanejo universitário e Rodrigo afirma que o problema do arrocha e de outros gêneros musicais próximos “não é o que eles tocam, é o que eles falam ... pega um bolero, acelera, dá um arrocha”. Ele pergunta aos colegas, “tô falando da letra, ficou bonita?”. Levi afirma que sim. E Rodrigo continua, “é que tá de um jeito mais novo de cantar, mas fala as mesmas coisas bonitas”. Denilson, sem esboçar muita reação afirma, “essa música de vocês é muito cumprida...”. Ao final do dia, Levi me pergunta se eu tenho um violão de nylon ou conheço alguém que tenha e poderia emprestar, pois eles estão apenas com um violão de aço, digo que verei e que lhe aviso pela noite.

uma análise completa das razões que levaram a música sertaneja a vencer todos os preconceitos e barreiras para alcançar o topo das paradas – não só aqui, mas também no exterior”. Vale ressaltar que só fui atrás da obra no período de escrita. Uma curiosidade é que a dupla Jads e Jadson gravou música de mesmo nome no ano de 2009, conforme o link: <https://www.youtube.com/watch?v=VDtkJ8193UE>.

As discussões sobre subgêneros do sertanejo, como o sertanejo universitário, são muito presentes entre os músicos sem-terra, geralmente em momentos de descontração, em rodas de música e festividades. E, frequentemente, o debate é feito em torno da letra ou o que *diz a música*. Como afirmou Rodrigo, a questão “não é o que eles tocam ... é o que eles falam”. Ou seja, a questão não seria o fato do gênero musical ser mais ou menos dançante, mas a sua letra não ser condizente com as moralidades por eles vivenciadas. A própria comparação com o bolero, aqui colocado como um gênero de referência, para demonstrar determinada qualidade de outro, o arrocha⁸¹. Constitui-se entre essas variações do gênero, relações agonísticas como a própria polarização rural/urbano, pois ora essa aproximação é positivada por qualidades musicais (instrumentais), ora negativada pelo conteúdo das letras ou pela própria relação do sertanejo universitário com o universo do agronegócio⁸².

Seja como polo de uma tensão entre rural e urbano (como nos estudos de folclore), seja como espaço totalmente transformado, industrializado e urbanizado (visões adornianas), seja como fonte de ideologia, o rural que transparece nos estudos sobre música popular reflete a visão da ruralidade apresentada por Sérgio Buarque de Holanda, e depois desenvolvida pelos estudos de comunidade: o espaço de um modo de vida tradicional marcado por relações vicinais e de reciprocidade. A viola, de uma maneira geral, portanto, é o símbolo deste espaço e suas músicas são vistas como expressão destas relações. (OLIVEIRA, 2014, p. 24).

⁸¹ Gênero proveniente da Bahia, o arrocha mescla outros gêneros como brega e romântico, axé e forró. Um dos expoentes do gênero é o cantor Pablo (<http://pabloavozromantica.com.br/>).

⁸² Ver a publicação *Monsanto's Sounds: Michel Teló e as novas representações da música brasileiras*, de 2014, onde o autor traça algumas relações iniciais sobre o sertanejo universitário e a sociedade do agronegócio.

Nesse tensionamento, a viola permanece como um símbolo de permanência (e resistência⁸³), e a musicalidade por ela representada constitui-se em um contraponto, uma bandeira de luta, perante outros gêneros considerados pelo Movimento como avessos à ideologia e ao projeto de transformação social sem-terra. No entanto, ao mesmo tempo em que essas referências são utilizadas para balizar alguns discursos, na prática, tanto a musicalidade quanto os artistas considerados como sertanejo universitário têm suas qualidades (especialmente quando são relacionadas à técnicas de canto, voz, ou habilidade com algum instrumento) reconhecidas, muitas vezes por sua própria trajetória inicial com a música caipira, ou de viola, ou seja por suas referências ao *mundo rural*, e aos modos de ser *roceiro*.

3.3.4 Sobre técnicas e instrumentos

Violões constituem dinâmicas cotidianas de sociabilidade e momentos de *luta*, e também se tornam objetos do ritual da mística e, ao mesmo tempo, são impregnados de *mística*. Percorrer a trilha de objetos e instrumentos, musicais ou não, nas práticas sem-terra é também pensar relações entre técnicas, poéticas e políticas. No processo de registro fonográfico que descrevo neste capítulo, assim como nos cursos e eventos relacionados à arte, técnica é uma categoria recorrente, seja relativa às questões ligadas à execução musical, a equipamentos ou processos de produção e pós-produção. A qualidade de instrumentos musicais, cordas, caixas, retornos, microfones e outros, bem como do próprio espaço que utilizam como estúdio, balizam as ações dos jovens militantes.

Dia 15 de abril, é o terceiro dia de gravação que acompanho. Chego, são mais de 11h30 da manhã, da escada ouço a canção “(Em) Cante”, de Levi e Rodrigo. Eles já gravaram as vozes. Trago o violão que consegui emprestado e passo para Denilson que logo começa a tocar e exclama “violãozão gostoso!”. Na sequência Rodrigo começa a gravar o violão,

⁸³ O termo resistência pelas cordas da viola aparece em algumas canções e muitas falas em eventos e místicas. Bem como a imagem do instrumento é recorrente em cartazes e como objeto constitutivo das místicas.

repete umas três vezes, “é difícil fazer esse troço, precisa concentração”. A guia havia sido gravada no violão de aço, agora ensaiam o solo de Denilson no violão de nylon. Levi alerta “e cuidado com a agitação”. Reparo no detalhe da coberta que penduraram junto ao teto, presa em quatro pontos, formando um abalado que, segundo Levi, serve para “diminuir o teto e ajudar na acústica”, ele desabafa, “[...] eu quero um estúdio de verdade, sem cachorro latindo, sem passos nas escadas ...”.

Figura 18 – O microfone adquirido por Levi e o retorno com a marca do Saci Arte



Fonte: A autora.

Na sequência, ele mostra algumas gravações de um grupo formado na PUC, do gênero rock e com letras em inglês. Descemos para o almoço, Sylviane está em uma das mesas. Rodrigo, Denilson e Marquinho em outra. Adriana, outra militante, chega logo depois de mim, a cumprimentar. Ela senta do lado de Levi e brinca com ele dizendo que ele não dá bola para ela, um pouco depois ele faz toda uma mesura para pedir a ela um recurso adiantado para a compra de um microfone (orçado no valor de R\$ 550,00). Adriana diz que pode repassar o recurso se ele der nota fiscal (como um vale) e ajudar em um orçamento que está sendo feito para a Jornada de Agroecologia. Marquinho, que

é estudante de Geografia e também está trabalhando na Jornada, é o responsável para listar as características de um telão de LED pro lançamento do segundo filme de Silvio Tendler sobre agroecologia. “Tem que ser você Levi ... nem que o lançamento seja um sucesso ...”, brinca Adriana. Levi concorda, diz que pode fazer até antes das 14 horas.

No retorno do almoço, Rodrigo grava o violão de aço em outra faixa, ainda não sei qual. Denilson entra com um punhado de talco que Rodrigo passa nas mãos. Ele repete pela terceira vez uma das linhas do violão de nylon. “Nota do diabo! Não sei quem botou esse capeta aí!”. Ele repete novamente a partir do trecho que erra, segue a guia a partir do que escuta no fone e também visualmente na tela do programa de áudio. Repete novamente pela 5ª ou 6ª vez, novamente a partir do trecho que errou. E de novo erra. “Vorta daí um pouquinho, mais atrás desse um aí...desse mais grande...da emenda...da outra você vai fazer embaixo?”. Rodrigo erra de novo (estava quase chegando no final).

A gravação dos instrumentos exige ainda mais silêncio e concentração. Denilson entra, Rodrigo reclama. Estou sentada com a viola no colo (que estava encostada no colchão) e Denilson brinca, “viola caipira cuidado com a Janaina”. Rodrigo recomeça da onde parou. Agora Levi dá uma pausa, “tem uma parada aqui...volta”. Rodrigo pragueja mais uma vez, “pestana do diabo pura”. Denilson comenta “Rodrigo tiro o chapéu pra você”. Levi sinaliza “shshshshshshs...dois erros só nessa volta Rodrigo”. “Pouco né?”, caçoa Denilson. Rodrigo, já está impaciente, ele passa para a base da canção “Caminhos da Liberdade”, fazem duas bases de violão de cada música e um solo no violão. O microfone pedido por Levi chega, alguém bate na porta e avisa. Ele para a gravação. Rodrigo pede uma pausa, “tenho que fumar ... vício é vício né cumadre”. Denilson vai saindo, eu alcanço a viola para ele, “a viola gostô de você”, eu pergunto, “é?”, ele responde “não desafinou”. Eu rebato, rindo, dizendo que foi porque não mexi no instrumento. E ele faz nova narrativa, “quando fica no colo de alguém que tem energia ruim, ela desafina...vou contar uma história procê ... (para na porta) o pai contou uma vez pra nós, ele tava tocando num bar ... e o pai toca com amor (gesticula o dedilhar da viola), e tinha um cara que falava ‘eu quero tocar igual você ... deixa eu pegar ... deixa tocar

uma'. O cara carregado pegou e foi começar a tocar e arrebentou ... oito corda de uma vez! E o cara falou 'o que é que aconteceu? O que tinha? O pai falou, nada, a viola tá normal ... o pai conta essa pra gente''.

As narrativas acerca da viola e suas propriedades mágicas, de encantamento ou de personificação estão presentes em alguns trabalhos relacionados ao instrumento, alguns deles elaborados por pesquisadores e instrumentistas como Roberto Corrêa (2002) e Paulo Freire. Alguns antropólogos como Luzimar Pereira (2012; 2014) e Wagner Diniz Chaves (2006) tratam das significações do instrumento e de práticas como "pactos com o demônio" (PEREIRA, 2012) e outras narrativas acerca de suas propriedades. Em sua dissertação sobre a música caipira (OLIVEIRA, 2009) trata, em passagem breve, sobre a "personificação" do instrumento e a ideia de que o instrumento é também ele uma pessoa.

Contudo, se aqui descrevi o que os músicos falam sobre a viola e sua música, esbocei alguns aspectos da teoria musical nativa e inferi algumas proposições a partir de suas falas e práticas, resta a questão: o que eles efetivamente tocam? Talvez todo o trabalho devesse começar desta pergunta, pois aí reside a prática musical destes músicos. Já que para muitos deles, a viola é uma pessoa, que a escutemos. Deixemo-la falar. Talvez ela nos diga ainda mais coisas sobre estes músicos. Dou a palavra, então, a esta moça, de formas arredondadas, com boca, braço, 'mão' e alma: a viola. Seduzi-la, para alguns, exige muita fé em Deus; de outros um pacto com o demo; e de outros, mais incrédulos, muitas horas de estudo diário (OLIVEIRA, 2009, p. 70).

Assim, segui o curso de meu campo, em uma tentativa de escutar violas e os demais instrumentos e equipamentos que permeiam uma etnografia feita em estúdios, ou melhor, naquelas

produzidas a partir de práticas musicais, de modo mais amplo⁸⁴. Os diálogos travados dentro do estúdio dos sacis, deste modo, marcam relações cosmológicas do universo rural, em compreensões que relacionam técnica, *mística* e política. Cordas que se arrebetam ao mesmo tempo e sem nenhum motivo aparente, “pestanas do diabo”, violas que desafinam pela “energia ruim” de uma pessoa, são matéria de ligação com explicações outras, técnicas vocais, espaços, sons, a todo tempo são estabelecidas analogias que aproximam e significam ações. A técnica, aqui, é neutralizada em apropriações sem-terra, ou seja, é despida de suas relações com a indústria cultural e o capitalismo, em analogias que a remetem para entendimentos próprios. Elaboram-se nestas práticas construções da categoria técnica/técnico que, opostas às ideias de política, autorizam que determinados artistas ou canções – teoricamente figuras não gratas no Movimento – circulem como referências de algo feito com qualidade.

3.4 ESSA VAI SER BRUTA!

“me perguntaram se eu era caipira, respondi nummmm sei não emmmm ... caipira não se aprende, caipira nasce assim. caipira pode falar errado mais entende e faz as coisas certas ... abraços a todos os caipiras ou que se sente parte”⁸⁵.

Enquanto Rodrigo e Denilson acertam as vozes, Levi abre a caixa do microfone novo, “espero que esse microfone não me surpreenda, que a marca já me surpreendeu. Ele comenta que a marca, Marshall, é especializada em cubos e baixos. Levi canta uma música de Zezé di Camargo e Luciano. “Vai lá Zézé!” Denilson imita o cantor. “Vai Luciano!”. Rodrigo comenta, “os cara trabaiam a garganta, técnica vocal é com eles ... as coisas

⁸⁴ Essa afirmação só se faz necessária para dizer que, nos contextos em que pesquisei instrumentos, também equipamentos e suas dimensões técnicas são constitutivos e constituintes do campo.

⁸⁵ Frase postada por Denilson em sua página da rede social Facebook, no dia 12 de julho de 2016.

que eles cantam podem até ser ruim, mas a técnica ...”⁸⁶. Eles voltam a ouvir a gravação da canção “Saudade”, Rodrigo reclama novamente, “esse violão tá desafinado”. Levi confirma, “coisinha mínima”. “Vou imaginar o solo já, essa vai ser *bruta*”⁸⁷, comenta Denilson. Rodrigo segue a gravação até o fim sem errar e afirma “pode cochar outra já! que música é agora?”. Levi responde “[é] Jardim...a música do *tifun*”⁸⁸. Denilson pede para Rodrigo fazer a base, ele responde “faz você aí, eu não sei, vou ter que repetir muito”. Denilson rebate, “não, faz você, esse violão entende ocê!”. Rodrigo faz mais uma palheta de cartão, “nunca gostei de tocar de palheta, não acostumo”. Levi retruca, “tem que acostumar!”, ele comenta que as gravações estão acabando, que “só” faltam oito músicas, “não, tô brincando, falta menos”, fala rindo.

Eles recomeçam a gravar, Rodrigo pede, “tá muito baixo ... abaixa a bateria, aumenta a guia”. Eles cantam a letra que está pendurada na parede. Leno, jovem militante do setor de audiovisual e também músico chega para entregar um microfone que pertence ao Levante Popular da Juventude. Rodrigo brinca com o amigo, “tá pensando na Juliana ou na outra que tá aqui? jardineiro que qué tudo as rosa do jardim”. Leno logo sai e eles recomeçam. Rodrigo grava o primeiro solo. Levi gesticula o final da música. Rodrigo pergunta, “droga! O que foi?”. Levi responde que não foi nada. Denilson afirma “Ficou *bruta* essa música aí”. Rodrigo faz o solo e Levi gesticula como se estivesse tocando bateria. “E qual música é agora?” Levi responde, “Vai Juventude”. Levi: “Essa Vai Juventude é lôca”, Rodrigo questiona se vai ser solo de guitarra e Levi responde que depois chamará Ricardo, amigo que já foi integrante do MST, para fazer a guitarra. “Pedir pro Luciano fazer um blues ... se pedir com jeitinho ele faz de graça né? Esse cara destrói”, comenta Rodrigo

⁸⁶ Mais uma vez aponta-se para uma neutralidade da técnica que, mesmo utilizada para fins contrários a ideologia sem-terra, é reconhecida como de qualidade.

⁸⁷ *Bruto, bruta*, como apontado nas primeiras páginas deste subcapítulo remete a uma ideia de resiliência de quem, apesar das dificuldades da vida no meio rural, segue lutando.

⁸⁸ Ouvi o termo algumas vezes, geralmente em conversas entre Denilson e Levi, ambos negros, referindo-se à cor da pele, algo como chamar de *negô*, preto de cor escura.

e emenda falando da música “essa música destrói hein? Só falta a letra bonita ... mas foi Denilson que fez ... ele é mais simplão!”, e ri. Rodrigo toca a base empolgado e assim segue até o final, “mas é massa pra porra essa música! Bem diferente do que a primeira, um rockão! Levi fala que a música terá apenas uma base, que não precisa de muita coisa e avalia o amigo, ”trabalhou hein negão!”. Rodrigo brinca, “depois quero fazer que nem o Denilson, só quero ficar lá fora, deixar esse bicho se foder aqui”.

Figura 19 – Denilson, em primeiro plano, e Rodrigo em ação



Fonte: A autora.

Assim, quase que o tempo todo da gravação, excetuando os momentos de registro propriamente dito, os músicos tratam das relações que estabelecem acerca de características e diacríticos do que seja ser *caipira* ou *urbano*, e das qualidades que os atravessam. Nesses fragmentos etnográficos, após algumas leituras e releituras, friso a ideia de uma canção *bruta*, ou da qualidade *bruto* aplicado a seus músicos e também às suas práticas. Talvez ainda como “incorporação de um princípio relacional”, como anuncia Pires (2015) em seu trabalho acerca de

vaqueiros e búfalos no Amapá. Em sua tese, Pires trabalha com o termo “brutidade” como categoria que perpassa as relações humano/animal em fazendas de criação de búfalo. E para pensar essas questões, o autor se utiliza, principalmente da obra de Tim Ingold (2000) e sua proposição teórica que “agir é movimentar-se no mundo”. Essa é a base do argumento do autor ao tratar do deslocamento do humano em diferentes meios, o que ele chama de *mapping* e *wayfinding* (p. 174). Via interpretativa das relações, a *brutidade* não está no búfalo, nem no vaqueiro, mas na relação, criando uma espécie de vocabulário de sentimentos. O *bruto* na viola e no caso do MST, que não estabelece relação a priori com o peão/vaqueiro, estaria em uma perspectiva positivada da lida com a terra. Ser *bruto*, produzir uma canção bruta seria a qualidade daqueles que tem coragem e lidam com determinada dureza da vida na roça, com as incertezas da vida de boia-fria, andarilho, sem-terra. A persistência, ou resiliência, de quem é bruto como a terra contamina outras práticas, entre elas as musicais que, não apenas em suas escolhas de escuta, comunicam essa qualidade. Assim seguem, insistentes, aqueles que desejam cantar a luta – não apenas aquela que enseja a transformação social – mas aquela cotidiana, que diz respeito à existência de *brutos* e sem-terra.

E volta a labuta, faz uma vez, erra, volta, a palheta que tinha feito já amoleceu. Eles recomeçam, Rodrigo reclama, avisa que bateu no microfone no fim da música, Levi pede que ele toque de maneira mais suave, “não precisa dar tanta pancada no violão”. Lá fora barulho de pés caminhando pelos tacos soltos. Levi pede que ele faça de novo. Denilson chega, usando uma camiseta do Bob Marley. Levi continua estimulando Rodrigo “cumpadre só mais duas músicas agora”. Rodrigo repete mais uma vez, o barulho no corredor externo segue. Quase no final Levi para, Rodrigo exclama “Ah, pelo amor de Deus!”, sai e pede para o pessoal parar de bater. Ele retorna e volta a repetir dois trechos menores, reclama com Levi “meus dedo num tá aguentando mais ...”. Levi tenta acalmar o amigo, “calma, tá na agulha já, é a valsa ... só um pouquinho”. Alguém bate na porta, “ô tifun! Vamo jantá!”. Levi responde “ô, só mais uma! Guarda lá pra nós!”. Rodrigo resmungo “guarda nada, a janta é até as oito só”. Eles voltam à gravação, Levi diz que aquela canção tem apenas uma base. Rodrigo repete duas vezes e Levi pede para ele

maneirar nos ataques, “faz mais de boa”. Rodrigo repete mais cinco vezes, reclama que Levi tinha dito que eram apenas duas, ele responde “era só pra te animar”. Rodrigo erra a entrada, Levi explica onde pode entrar e faz a contagem indicada nos dedos. Rodrigo entra certinho, mas no meio erra. Denilson entra e bate a porta. Rodrigo já impaciente, “pelo amor de Deus! Já tava acabando, já pedimo pra esse povo não fazê baruío”. Ele retoma e consegue finalizar. “Graças a deus minha parte já foi, é a mesma, dobra a base.

Avisam de novo do jantar que vai ser retirado, eles resolvem descer, desço junto. Encontro Ronaldo, conhecido como Palhaço Pituim, na escada, converso um pouco com ele. No refeitório estão Riquéli, Baggio, Leno e Ricardo, me sento com eles. Riquieli e Baggio conversam sobre a Jornada. No final da janta, Leno começa a falar sobre um aplicativo de relacionamentos, o Tinder. Explica o funcionamento e que, em Curitiba, se der bom dia para as meninas elas saem correndo. Na sequência, retornamos ao estúdio, Rodrigo termina a segunda base que estavam fazendo e depois ele e Denilson discutem a base da canção “Falsa Ideologia”. Eles tocam e Levi comenta, em seguida, “mas você disse que não queria que ficasse parecido com uma guarânia, que ia ser chamamé”.

Enquanto ajusta os equipamentos Levi fala das técnicas de microfonação. Denilson acerta o solo no primeiro *take*. “(Em)cante vai viola?” Denilson afirma que nesta canção não, “essa música aí é outro jeito”. Rodrigo, admirado, comenta o quanto a música é bonita. “Faz aí compadre, vai por piano, vai colocar outras coisas, eu vou ter que treinar o solo ainda, tinha que ter estudado ela mais ... vamo pra outra então”. Levi questiona se é isso mesmo. Eles seguem para o segundo solo, é o terceiro *take*, vai até um trecho, Levi está preocupado porque está confuso onde ouve-se o solo junto com a base. Rodrigo pede para ouvir a base novamente, para deixá-la tocando e ir baixando. Denilson diz que duas violas não darão certo na música, Rodrigo pergunta se Levi está ouvindo a guia, ele diz que já tirou tudo e está apenas ouvindo o violão do Rodrigo e a viola do Denilson. Na sequência Denilson ouve um tempo, “ah...deu uma caidinha né? Vamo fazer de novo”. Eles pedem para Levi colocar uma música deles para ter inspiração.

Desde a primeira vez que decidi pela etnografia da gravação de discos, tinha como certa a importância desses processos para os militantes do MST envolvidos nestes projetos, fossem músicos ou não. Um dos fragmentos etnográficos que me recordo foi em uma Jornada de Lutas pela Reforma Agrária, realizada em 2009, em Brasília, quando uma das Noites Culturais foi toda dedicada aos 10 anos da gravação do primeiro CD sem-terra, intitulado *Arte em Movimento*, até hoje considerado uma das obras centrais na produção de sua luta. Afinal, receber o apoio de artistas como Chico Buarque, Chico César, Leci Brandão, entre outros, era de uma importância inestimável, isso em um cenário onde a reforma agrária era temática malvista perante os olhos do Estado e da sociedade. Nesse disco, músicos e cantores reconhecidos interpretaram canções clássicas do repertório sem-terra, como “Floriô”, “Pra soletrar a liberdade” e o “Hino do MST”. A produção foi toda feita em estúdio profissional e com instrumentistas profissionais, não foram cobrados cachês e a renda do disco foi revertida ao Movimento, isso em um período onde os acampamentos multiplicavam-se. Durante o evento de comemoração uma nova tiragem estava sendo vendida aos militantes pelo valor de cinco reais, e todas suas canções foram interpretadas no palco por artistas-militantes que compunham o Coletivo Nacional de Músicos do MST.

Na época, e como descrevi em minha dissertação, tive uma longa conversa com o cantador e violeiro Felinto Procópio, conhecido como Mineirinho, um dos militantes mais antigos do Setor de Cultura do Movimento. Em suas falas, Mineirinho estabelece um divisor de águas no modo de produção da música sem-terra, no qual, a partir do ano de 2005, iniciam-se os debates sobre a formação de coletivos na produção artística de seus militantes. A ideia era então trabalhar de modo mais horizontalizado e que neutralizasse o que definiam como uma perspectiva individualista da música, dando cada vez mais espaço às produções coletivas, aonde todos eram artistas-militantes em potencial. Uma das marcas históricas apontada por ele foi a Oficina Nacional dos Músicos, realizada no ano de 2005, quando foram iniciados alguns debates sobre a formação de artistas-militantes e a produção coletiva. Segundo Mineirinho, os militantes que estavam à frente do Setor Nacional de Cultura questionavam o fato de que apenas alguns artistas representassem

a música no (do) MST, pois tinham duras críticas a um viés personalista e individualista o qual, em sua perspectiva, era característico da produção da “cultura de massas”.

A tentativa, a partir desse evento, foi construir trabalhos de base que possibilitassem a formação – política e técnica – de mais militantes, inclusive porque, na construção da *luta sem-terra*, a *luta* em si era uma arte inerente àqueles que adentravam suas fileiras. Nesse período, as ações foram mais sistemáticas, identificando músicos que compunham os assentamentos do Movimento, para além daqueles já conhecidos em suas militâncias itinerantes: marchas, encontros, acampamentos, trabalhos de formação, entre outras práticas políticas. A proposta, então, era compartilhar os conhecimentos de músicos como Zé Pinto e Pedro Munhoz que acumulavam um repertório e experiência de longos anos na “animação” de movimentos sociais. Intenta-se nesse período aprofundar também a formação política de seu quadro de militantes-artistas, onde o formato oficina foi desenvolvido como método para as práticas de composição coletiva. Nessas oficinas surgiram diversas canções que passaram a integrar o repertório mais atual da produção musical sem-terra. Mesclam-se a Zé Pinto, Pedro Munhoz, Ademar Bogo, Pereira da Viola e outros nomes, compositores e músicos que integram diferentes setores do Movimento, e também músicos animadores da base que antes colecionavam composições em suas gavetas. Diversos são os relatos sobre as possibilidades que se abriram diante de outras práticas de produção e circulação da música no Movimento.

3.5 BATALHA DAS IDÉIAS: AS GRAVAÇÕES E OS DEBATES SOBRE GÊNERO, INDIVÍDUO E COLETIVO

O debate de gênero foi e continua sendo uma questão apontada em diferentes âmbitos das ações voltadas à música no Movimento, pois tem-se registrado uma participação muito tímida das mulheres, seja como instrumentistas, cantoras, compositoras ou ainda atuando no aspecto “técnico” como sonorização, gravação ou finalização da produção musical. Ainda nesta minha primeira experiência com a gravação de discos no MST, já se anunciava o discurso sobre a participação feminina também no Setor de Cultura, mas especialmente na música, onde

poucas companheiras arriscavam participar. Isso não quer dizer que não existam ou não tenham existido na trajetória do MST *militantes-artistas* mulheres que compõem, junto com seus companheiros, a história cantada da luta pela terra. O tema, ainda espinhoso e, confesso, pouco explorado em minha pesquisa, tem rendido debates em diferentes espaços do Movimento, em encontros de gênero, cursos, especializações, encontros e outros onde a “batalha das idéias”⁸⁹ tem acontecido.

A ideia de distribuição de tarefas, e podemos pensar o debate de gênero aqui inserido, rege as ações sem-terra no campo das artes, assim como na educação e demais setores da organização. Nessa esteira também se propõe e, de certo modo, concretizam-se, construções coletivas que intentam diluir o espírito individualista da arte, especialmente daquela oriunda e imersa no mercado, ou como preferem seus militantes, da indústria cultural. O debate entre o indivíduo e o coletivo neste cenário refere-se, em uma perspectiva das práticas sem-terra, a um embate contra a lógica capitalista e a aposta na centralidade do artista, genial e único, em detrimento de produções coletivas. Por isso a insistência e todo o trabalho realizado pelo Setor Nacional de Cultura na criação de coletivos que assumissem o lugar de “artistas do MST”, como Zé Pinto, largamente reconhecidos entre seus militantes. Não sem tensões, os debates acerca da arte, em uma perspectiva marxista, têm sido cada vez mais aprofundados entre integrantes do quadro do MST, sejam em cursos de formação política ou nos de graduação, especialização ou mestrado realizados em parceria com diversas universidades brasileiras. Debates que tem entre suas temáticas centrais as discussões sobre estética e política.

Para além dos aspectos organizativos, o processo de produção dos discos, propõe também que os participantes se apropriem de conhecimentos técnicos, próprios à fonografia,

⁸⁹ A “Batalha de Ideias” intitula o ano de 2015 no MST, conforme banner eletrônico divulgado em seu site na internet (<http://www.mst.org.br/2015/02/19/para-mst-2015-sera-o-ano-da-formacao-politica.html>), que tem como meta atingir mais de 20 mil pessoas em seus cursos de formação neste ano. O termo me veio a mente quando pensava os espaços nos quais os debates sobre arte e política tem se dado, sendo esta classificação “nativa” boa para pensar a construção destes embates.

tendo como prerrogativa a participação em suas diferentes instâncias de realização, da limpeza do alojamento e cuidados com a cozinha e espaços comuns à digitação das letras das canções rascunhadas em cadernos e folhas soltas e ensaio em pequenos grupos, elaboração de arranjos etc. A ideia do processo coletivo de construção destes discos, no entanto, apresenta variações conforme a “demanda” que justifica a produção do mesmo. Em outras palavras, de acordo com o que foi solicitado em projetos ou de ações da Secretaria ou de alguma instância da Direção Estadual ou Nacional. Como me narrou um jovem militante-artista, durante a 13ª Jornada de Agroecologia, realizada na Escola Milton Santos, em Maringá, no ano de 2014, a produção da música no Movimento não deveria ser encarada de uma “forma romantizada”, assumindo, então, sua perspectiva de obra que também é feita “por encomenda”. Segundo ele, ainda no início de sua militância (acredito eu que por volta de fins dos anos 1990) os músicos eram orientados a participar dos cursos de formação política, com o intuito de que produzissem canções a partir dos conteúdos debatidos nestes espaços. A proposta era que não apenas a “forma” fosse evidenciada, mas o conteúdo político, ou seja no entendimento de seus militantes as letras. Em sua percepção, é por esse motivo, que grande parte do repertório amplamente reconhecido pelos sem-terra tenha sido produzido dentro dessa concepção⁹⁰.

A partir dessa lógica, é possível pensar as paródias – tão presentes nos passos seminais do MST, bem como em outros movimentos e organizações sociais – e o motivo de seu uso

⁹⁰ Nesse ponto, é profícua a análise de Menezes Bastos), publicada no texto *A origem do samba como invenção do Brasil (Por que as canções tem música?)* (2006), que sugere que “a identidade da canção, no caso da música popular, é dada pela música” (p.3), ou seja, a letra pode sofrer modificações, ser cancelada ou substituída por uma interpretação instrumental. A hierarquia, para afirmar as proposições do autor, no entanto, dá-se somente no plano de identidade de uma canção perante outra, pois, no caso sem-terra, mesmo que a politicidade seja identificada por seus militantes como estando centrada na letra, é na música (ou como entendem “a forma”) que encontram caminhos de transmissão de sua mensagem.

recorrente⁹¹. Escolhidas a dedo, as canções popularizadas e reconhecidas pelo grupo, são de fácil memorização e permitem que seja divulgada de maneira ampla e permaneça no repertório. De acordo com Dominguez (2009), que tratou dessa temática nas *murgas* Rio-platenses,

Não raro o procedimento de transformar uma música conhecida por meio de nova letra é feito através da paródia, com tom bem-humorado e irreverente. Na definição de Hutcheon (1991), a paródia é repetição com uma diferença, é a imitação de um modelo real que tem em vista a ironia, o ridículo ou a sátira. ‘As representações paródicas expõem as convenções do modelo e põem a nu os seus mecanismos através da coexistência de dois códigos na mesma mensagem’ (1991, p. 67). A explicação de Mikhail Bakhtin, por sua vez, relaciona a paródia com a tendência dialógica da linguagem. Para ele a paródia é um ‘híbrido dialogístico intencional’ (1991). Dentro dela, linguagens e estilos iluminam-se ativa e mutuamente. (DOMINGUEZ, 2009, p.180)

Embora popularizadas, não tive acesso a discos produzidos pelo Movimento que contivessem paródias, apenas novas composições ou regravações de canções sem-terra tidas como

⁹¹ O uso da paródia pode ser visto em diferentes espaços, mas especialmente naqueles de reivindicação, onde a música é também uma forma de estar na luta, seja nas manifestações pela valorização do transporte, da educação e outros temas. Na greve dos professores, e de outros servidores públicos do Paraná, marchinhas, músicas sertanejas e funk já conhecidos foram base para a produção de um repertório, que tinha como personagem central o governador do Estado. Em cima do caminhão, com instrumentos improvisados, os grevistas espalhavam suas ideias e reivindicações por meio das paródias, em um tempo de enfrentamento, debate e espera. A greve, iniciada no início de fevereiro de 2016, estendeu-se até abril do mesmo ano, marcada pelo episódio de violência contra os professores, ocorrido no dia 29.

“clássicas”. Além da circulação destas canções nos próprios eventos, com execuções ao vivo, este tipo de repertório é difundido também por meio de livretos e cancioneiros, algumas vezes apenas com as letras e outras com letras e cifras. Entre os sem-terra, alguns são bem conhecidos, cito aqui o “Seguindo a Canção” e os livretos distribuídos nos congressos nacionais.

A ideia, portanto, de uma composição ser passível de uma maior identificação com o “povo sem-terra”, constitui-se também como estratégia de *luta*, na “batalha de ideias”, que tem alguns “inimigos” centrais, entre eles (como anunciam seus intelectuais), a indústria cultural, talvez uma espécie de “outro lado da moeda” do agronegócio. A canção, assim como as marchas e místicas, *animam* a luta, inclusive, integrando e, muitas vezes, funcionando como elemento chave nestas ações ritualizadas. Como é possível perceber na declaração de Irma Brunetto, na matéria citada logo no início deste texto, militante de Santa Catarina que acompanhou o processo de gravação e participou de duas faixas bônus do projeto de remasterização, “[...] o Bogo escreveu essas músicas em 1984. Todas elas são uma análise da realidade, mas musicada. A música teve um papel extraordinário. Só o canto nos animava e era para falar o que a gente sentia”.

A desconstrução de uma ideia “romantizada”, como me apontou o jovem militante, portanto, não anula outros processos de composição e circulação da música sem-terra, que são complexificadas por diferentes experiências com o processo de gravação e produção de discos. Durante a primeira etapa de gravação do CD do Projeto Flora, também realizado por meio do edital Petrobrás Ambiental⁹², um militante narra sua primeira participação em um disco, que gerou sua primeira composição, demandada em uma oficina similar à realizada neste projeto. Para ele, a oportunidade de acompanhar essa oficina viabilizou sua

⁹² Esse processo teve início em dezembro de 2014, com a realização de duas etapas da oficina e início de produção das canções, na Escola Latino-Americana de Agroecologia (ELA), no assentamento Contestado, Lapa (PR). Em fase de finalização, conforme informações de Levi de Souza, está programado para ser lançado na 13ª Jornada de Agroecologia, juntamente com o segundo disco, intitulado *Viola e Poesia*, do grupo Saci Arte, gravado em novembro de deste mesmo ano, na Toca do Saci, estúdio mantido no alojamento da Secretaria Estadual do MST no Paraná.

primeira experiência com composição, atividade para qual “não se sentia capaz”, mas que, desde então, continua exercitando.

Assim, cientes dos efeitos de se cantar junto, repetir refrões, militantes sem-terra têm se esforçado para que esse repertório permaneça vivo na memória daqueles que seguem lutando, apostando também na difusão promovida através de suas rádios, bem como em outros veículos de comunicação⁹³. Desse modo, “[...] quem faz a luta cantando, não fica só aí, na Reforma Agrária, quem faz a luta cantando vai além”, como afirmou o militante catarinense Ênio Bohnenberger, em *teaser* sobre o processo de remasterização da fita k7 *Dor e sofrimento*.

Como explicita o texto da matéria que divulga o trabalho,

[...] para espalhar a necessidade de mobilização, a canção foi o instrumento utilizado para irradiar ideias de reforma agrária, explicar a legislação existente e para brotar um sentimento de esperança frente à organização MST que acabara de nascer.

Desse modo, diferente do que encontra Menezes Bastos (2009) no campo da fonografia ameríndia – que anteriormente era predada, “usada e abusada” sem nenhum pagamento de direitos autorais ou referências às suas origens e hoje apresenta um quadro de apropriação indígena deste processo – a música sem-terra, desde seu início, é registrada e difundida pelo próprio Movimento, em um caminho gradativo de apropriação, incluindo tanto a execução musical, quanto a dimensão técnica da gravação.

⁹³ Além de matérias veiculadas no sítio eletrônico do MST, bem como em sua página do Facebook, há também um blog, intitulado “Músicas em Movimento” (<http://musicasemmovimento.blogspot.com.br/>), que trata especificamente da temática, não apenas das produções do Movimento, mas também de “amigos do MST”, e outras com conteúdos identificados como “político” ou “revolucionário”. Atualizado no início de sua criação, com textos e fotos de diferentes jornalistas *sem-terra*, teve sua última postagem feita em maio de 2012.

4. “ENXADA, VIOLA, FACÃO E BEATS”: OS (ENTRE)GÊNEROS MUSICAIS NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA SEM-TERRA

Figura 20 – Levi de Souza durante a apresentação do grupo Saci Arte no II Festival de Artes das Escolas de Assentamento do Paraná



Fonte: A Autora. Curitiba, 2014.

Do período no qual os movimentos sociais se articulavam em grandes manifestações com forte ligação com a igreja – a exemplo das Ligas Camponesas e do próprio MST, nas quais as canções *animavam* marchas, caminhadas e protestos – ao contexto atual – em que a música ganha lugar privilegiado, com mais instrumentos e mais sofisticação em suas apresentações –, esta forma de expressão ocupa espaços diferentes, conforme a conjuntura onde está inserida.

Composições que identificam diferentes formas de ser sem-terra e a sua ligação com o ambiente também passam a integrar, de maneira mais marcante, o repertório de eventos, manifestações e comemorações. Assim, canções como “Chico Mineiro” e “Chalana”, conhecidas no repertório da música caipira e sertaneja, são apresentadas em meio ao hino do MST e composições conhecidas nas marchas. A expressão desse universo sem-terra é marca das suas temáticas em diferentes gêneros, embora aqueles ligados a uma ordem mais urbana, como

o rap, tragam discursos voltados, geralmente, a reflexões de cunho estrutural, como a luta pela terra, desigualdades sociais, educação, entre outros.

As canções são instrumentos de luta. Em épocas de intensa repressão, o nosso grito de lamento e resistência vinha e, ainda vem, através da canção. Tanto nos momentos de animação dos encontros e reuniões, quanto nos momentos de enfrentamento, seja nos acampamentos, na guarita, quando o cansaço bate, do conflito à resistência, a música está presente. É bonito e é nosso, uma cultura enraizada dentro do Movimento. Estamos com a foice, mas também com a viola do lado. É esse o retrato musical da vivência do sujeito coletivo Sem-Terra. (Levi, em declaração à página do MST, em matéria sobre o lançamento da Musicoteca Inezita Barroso)⁹⁴.

Canções que, deste modo, trazem sequências narrativas sobre trajetórias de luta desses militantes e não só contam, como também constituem o Movimento. É possível perceber o entendimento deste cancionista como um registro histórico em ações como a organização da Musicoteca Inezita Barroso⁹⁵, que traz um acervo digital das canções registradas em CDs (e outros suportes) ao longo dos trinta anos do Movimento. A musicoteca foi lançada em julho de 2016, em um *link* dentro do site oficial do MST, e traz algumas das principais produções fonográficas da organização, ainda que, inicialmente, apenas em parte. A intenção de construir um acervo desta memória musical já tinha me sido narrada ainda em 2009, em meu período de campo do mestrado, por Ana Chã, do Setor Nacional de Cultura do MST e também por Levi.

O trabalho de levantamento destes registros conta também com canções que não entraram em discos mais difundidos pelo

⁹⁴ Matéria disponível no link (<http://www.mst.org.br/2016/07/19/mst-disponibiliza-seu-acervo-musical-em-musicoteca.html>).

⁹⁵ Ver o link na página do MST: (<http://www.mst.org.br/musicoteca/>).

Movimento, bem como composições registradas apenas em folhetos ou cadernos de letras e cifras ou ainda gravadas de forma amadora. Este processo de pesquisa foi iniciado com as ações que culminaram no lançamento da coletânea em comemoração aos trinta anos do MST, composta por três discos⁹⁶. Os esforços investidos na organização e na produção musical e fonográfica dizem muito da importância das canções na existência sem-terra, tanto em termos de suas práticas cotidianas, quanto no próprio registro de sua permanência histórica, como pontuou a percussionista Guê Oliveira⁹⁷, na matéria que divulgou o lançamento da musicoteca: “O nosso papel é deixar para nossos filhos o legado de lutadoras e lutadores. Perpetuar através da música a luta de todos e de cada um de nós”. Nesse sentido, a ideia de sequência narrativa, muito presente na música caipira (OLIVEIRA, 2009), parece vir ao encontro com as formas de composição sem-terra.

E, se a constituição dos gêneros musicais que circulam no Movimento já foi apontada no capítulo anterior, neste proponho pensar, de maneira mais aprofundada, as especificidades na construção e circulação destes na composição de diferentes repertórios do MST considerados militantes. Esclareço que as classificações de militante – engajado, político, rebelde ou revolucionário – podem aqui funcionar como gradientes dessa nomenclatura, apontando elementos que identifiquem os modos como os sem-terra fazem/criam política em suas práticas artísticas.

A compreensão acerca da constituição de gêneros musicais aqui utilizada parte das produções teóricas e analíticas de Menezes Bastos e outros pesquisadores filiados ao Núcleo de Estudos de Arte e Artisticidade na América Latina e Caribe (MUSA), como Domínguez (2006) e Marcon (2015). A partir da transposição do conceito de gêneros discursivos (e sua dinamicidade), tomados de Bakhtin (1986) para a música. Dessa forma, “[...] o gênero permite classificar os diferentes enunciados, fazendo com que se possa encontrar pontos em comum para

⁹⁶ Sobre a coletânea dos 30 anos, ver o segundo capítulo desta tese.

⁹⁷ Guê, militante de Minas Gerais, é uma das poucas mulheres e musicistas que participa diretamente das ações do Setor Nacional de Cultura, como apresentações em eventos nacionais e gravações de discos.

organizar a multiplicidade das obras concretas” (DOMINGUEZ, 2011, p. 490). Ainda como pontua a autora, trata-se de um “caráter performativo da música” que se dá por “longas cadeias de transformação musicais” e “referências intermusicais”.

Nesses processos históricos, de continuação e mudança, junto as combinações do que deve ser ressaltado ou suprimido, desenha-se as modulações propostas pelos músicos nesses diálogos. Importante citar aqui a menção feita por Dominguez ao conceito de intermusicalidade, apresentado por Ingrid Monson que, por meio da metáfora de “conversação através do tempo [...] explica a capacidade alusiva e intertextual da música, as formas como os sons e as canções podem referir o passado e oferecer comentários sociais” (DOMINGUEZ, 2011, p. 491). Dominguez aponta ainda que há evidências de que as músicas populares latino-americanas são marcadas por esse conceito de intertextualidade – vide as referências da guarânia e outros gêneros da música latino-americana incorporados à música caipira, como cita Oliveira (2005).

Nessa linha de análise, Dominguez propõe pensar a história dos gêneros musicais modernos através das cadeias de transformações em uma mesma música. Referenciando Menezes Bastos (2006) afirma que: “[...] assim, podemos entender a versão como forma de composição que exprime o caráter eminentemente social do fazer música, enquanto coloca em diálogo subjetividades e sentidos distantes no espaço e no tempo” (DOMINGUEZ, 2011, p. 492). Nesses termos, o reconhecimento das continuidades é fundamental para sua eficácia simbólica na produção de sentidos compartilhados por uma “comunidade de intérpretes”. Em uma reflexão sobre o conceito de *bricoleur*, nesse contexto, a autora indica que o investimento criativo no processo de “tornar nosso” (as canções já conhecidas) expressa não só a valorização do passado, mas estabelece essas comunidades. As proposições trazidas por Bakhtin (1986) são centrais nestes campos de estudo, em especial naqueles que tem a música (e/ou a canção) como objeto. A obra trata de esmiuçar como a utilização da língua em forma de enunciados (orais e escritos) refletem as condições de esferas da atividade humana – por seu conteúdo temático e por seu estilo (verbal) – pela seleção operada nos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua e, principalmente, por sua construção composicional.

Como aponta o autor, “estes três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissoluvelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação” (BAKHTIN, 1986, p. 280). O que o autor denomina como “esfera de comunicação” diz respeito ao campo de utilização da língua e a elaboração de “tipos relativamente estáveis de enunciados”, chamados de “gêneros do discurso”. Bakhtin desenvolve seus argumentos, a partir da heterogeneidade dos gêneros do discurso e dos modos com os quais diferentes escolas de disciplinas, como a linguística, exploraram estas questões.

Entre suas ideias centrais estão as marcas sociais da língua e do enunciado, como pontua o autor:

ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. (BAKHTIN, 1986, p. 277).

Assim, para ele, a língua “penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua” (BAKHTIN, 1986, p. 277). Nesse contexto, o enunciado, como apresenta o autor, é individual, pode refletir a individualidade de quem fala ou escreve, possui um estilo individual, mas nem todos são propícios ao estilo individual.

A recepção é outro ponto importante neste texto, pois é tratada também enquanto ação, há processos ativos também na recepção de uma fala. “Toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor” (BAKHTIN, 1986, p. 285). Sublinha-se aqui a ideia de que um receptor passivo deve ser tido apenas como uma abstração na compreensão do processo linguístico, o locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro, cada réplica expressa, portanto, a posição do locutor. Nessa relação – entre enunciado e oração – a oração, enquanto tal, não teria capacidade de determinar uma resposta e adquire essa

propriedade apenas no todo de um enunciado. As pessoas não trocam orações, trocam enunciados constituídos com a ajuda de unidades de língua. O querer dizer e a escolha de um gênero de discurso, são escolhas dadas em função das especificidades de uma certa esfera da comunicação verbal. Aprender a falar é, portanto, aprender a estruturar enunciados, os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que organizam as formas gramaticais (sintáticas). Diferente de palavras e orações, o enunciado tem autor e destinatário, configurando-se como um elo na cadeia da comunicação verbal. Tem fronteiras nítidas, determinadas pela alternância dos sujeitos falantes (dos locutores), mas dentro dessas fronteiras, o enunciado reflete o processo verbal, os enunciados dos outros e, sobretudo, os elos anteriores (às vezes os próximos, mas também os distantes, nas áreas da comunicação cultural).

A partir dessas elaborações – que tratam das relações de estabilidade e instabilidade dos gêneros musicais e de seus elementos: o estilo, temática e estrutura composicional – trago compreensões e práticas de militantes músicos do MST acerca dos gêneros que por ele circulam. Balizada pelas elaborações de Marcon (2015) acerca da “música entre-gêneros” proposta por Holt (2008), apresento aspectos dos trânsitos musicais e como os gêneros são neles delineados. Em uma ideia de gênero “descentrado”, se faz necessário pensar os espaços entre os mesmos, o que me parece produtivo em contextos que mesclam diferentes fazeres e discursos acerca de uma musicalidade dita camponesa, ou daquela elaborada ou considerada como de *luta*, e de como sonoridades do *urbano*⁹⁸ vão compor estes cenários. Penso que as percepções sobre gêneros musicais no Movimento trazem uma grande separação entre *música de luta* (que é englobante e compreende diferentes gêneros e subgêneros), *música de baile* (para dançar) e os *gêneros juvenis* (que apresentam características dançantes diferentes da tradicional dança de pares, como o rap e o reggae). O exercício, neste capítulo, é também pensar os processos de criação de narrativas

⁹⁸ O termo urbano é uma classificação corrente entre militantes do MST, que denomina todos aqueles que vivem nas cidades e não tem uma relação direta com a terra. Aparece em muitas falas como alteridade a ideia de rural e, por consequência, na identidade sem-terra.

sobre o campo e a *luta* nas canções *caipiras/sertanejas* e como, por outro lado, isso é delineado nas letras de rap, reggae ou samba. O intento, portanto, é trazer as tramas dos modos como se canta (se escuta e se dança) a *luta*, destes que anunciam seu projeto de transformação social pela reforma agrária.

4.1 AINDA SOBRE SER *BRUTO*: VIOLEIRO, CANTADORES, CABOCLOS E SERTANEJOS

Violeiro que se destaca pela habilidade com o instrumento, Denilson, como descrito no capítulo anterior, muitas vezes é adjetivado por seus colegas como um músico *bruto*, assim como a categoria aplica-se ao modo como se chamam entre eles, ou a uma *moda*⁹⁹ ou artista que respeitam. *Bruto*, tal como categorias afins, é adjetivo que confere peso, no sentido de que é algo consistente, forte, assim como deve ser aquele que lida com a terra, diferente do significado estrito, e de senso comum, que a palavra comunica, de matéria-prima, não trabalhada ou inacabada. As categorias, de tratamento ou que adjetivam canções ou práticas musicais acionam umas às outras, como em uma malha. Ao descrever a canção “Meu Recanto, Meu Paraíso”, registrada no CD lançado por Denilson e seu parceiro Chico da Viola, o etnomusicólogo Douglas Benzi chama a atenção para os usos da categoria nas elaborações dos músicos acerca de suas produções.

Observei que nessa canção Isaac utilizava diversos acordes ‘sus2’, ou seja, omitindo a terça maior ou menor dos acordes e substituindo-a por uma segunda maior. Tal sonoridade não é comumente utilizada nas gravações, então perguntei o porquê dessas mudanças, ao que ele me respondeu:

I: É porque fica legal esse arranjo, é isso que eu falo, a roupagem: essas notas não têm, essa daqui por exemplo (toca e canta

⁹⁹ Moda é o termo utilizado por músicos sem-terra com os quais convivi para composições englobadas no gênero de música caipira, ou seja, cantadas em duplas e quem tem como base a utilização de viola e violão.

alguns trechos da canção Berrante de Ouro). Não tem né (referindo-se a gravação original) Aí vai dando esses tchã, como as músicas pesada no contrabaixo, vai deixando o negócio mais bruto né?

D: Fica *bruto* demais

I: Fica muito *bruto*

Os dois músicos diziam que algo é bruto, ou ficou bruto, quando queriam dizer quando algo ficou muito bom ou interessante. Utilizavam essa expressão também para caracterizar pessoas que, para eles, desempenhavam seus trabalhos de forma competente. Denilson, quando me encontrava, ou encontra Isaac no assentamento, costumava nos cumprimentar dizendo ‘Ô bruto!’, uma forma do músico demonstrar respeito e apreço. Da mesma forma quando falava de músicos que admira, como Almir Sater, Tião Carreiro, entre outros violeiros, também utilizavam a expressão. A dupla se utiliza de recursos incomuns aos estilos musicais que tocam, entretanto, identificam-nas como uma alteração positiva, um elemento interessante, que pode ser de notas de tensão em um acorde, até ritmos e instrumentos musicais diferentes. Entretanto, em alguns casos, tais ‘novidades’ são vistas como positivas, ‘ficou bruto’, em outras, criticadas como uma imposição político-cultural ou cosmopolita, como o caso do ‘acorde dos Estados Unidos’. (BENZI, 2014, p.135).¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ao longo de sua dissertação, o termo aparece nas narrativas de outros músicos, como Denilson. Assim, tanto Denilson quanto Isaac, estariam “trazendo elementos políticos para a harmonia, caracterizando-a como algo externo, estranho àquele local e suas práticas musicais” (p. 44). Pois tais acordes, para o Setor de Comunicação e Cultura do MST, são “formas de dominação cultural”.

Embora o termo *bruto* apareça apenas nesse trecho em sua dissertação, o autor aponta uma caracterização de tons cotidianos, como a que registro em minha etnografia, na qual o termo apresenta uma fluidez peculiar, articulada com outros como *novo caipira*, *roceiro*, *camponês*, *caboclo*, *boia-fria*, *andarilho*, e propriamente *sem-terra*. Desse modo, como apontei no capítulo anterior, inspirada pelo trabalho de Pires (2015) e suas referências a Tim Ingold, a categoria pode ser percebida como um “princípio relacional”, uma “via interpretativa” das relações, e que também articula a existência sem-terra.

A construção de uma identidade sem-terra, como sublinha Chaves (2000) é forjada¹⁰¹ a partir de referências do “homem do campo”, que conjugam idealizações, atualizações e reflexões acerca desse sujeito que vive do que produz, mas também é complexificada entre teorias e textos militantes e as práticas que o criam. O *roceiro*, classificação que circula de modo bastante fluído entre os componentes do Saci Arte, multiplica-se em canções de um repertório do cancionário *caipira*, nas alusões imagéticas das místicas, nas vestimentas escolhidas para suas performances (ora marcadamente urbana, ora mesclada com acessórios *caipiras*, como chapéus, botas e camisas xadrez), nas falas e reflexões cotidianas e, por fim, em suas composições.

Assim, para além das percepções dualistas sobre canto e palavra, corpo e voz, do senso comum, também muito correntes no Movimento¹⁰², acredito ser importante trazer os debates realizados por Davini (2008), no texto *Voz e palavra – música e ato*. A autora apresenta reflexões sobre a necessidade de pensar voz e palavra, sem deixar de pensar corpo e sujeito que as enunciam. “Nessa perspectiva, entendemos a voz e a palavra como música e ato; o teatro e a música como performance artística; e a performance artística como uma modalidade da performance cultural” (DAVINI, 2008, p. 313). Sua proposta é compreender a palavra em suas grandes dimensões: fenômeno

¹⁰¹ Uso o termo a partir da etnografia de Chaves (2000), percebendo sua presença também no campo que realizei durante o mestrado e o doutorado.

¹⁰² É corrente, como apresento neste capítulo mais brevemente e no quarto capítulo de forma mais aprofundada, a ideia da escuta militante como desvinculada da dança e, de alguma forma, do corpo.

acústico (envolvendo os códigos musicais em sua totalidade), e como ato (música e cena).

Figura 21 – Imagem do Grupo Saci Arte, de autoria de Joka Madruga, registrada na noite de encerramento do II Festival de Artes de Escolas de Assentamento do Paraná



Fonte: Registro de Joka Madruga para o blog do evento realizado em outubro de 2013.

Percorrendo essa trilha, e pensando a fluidez nas elaborações sobre este novo homem e mulher do campo, embebida em categorias que recriam trajetórias deste campesinato, para tratar da composição e execução das canções sem-terra se faz necessário traçar contornos que extrapolam o estilo e estrutura musical. A canção “Sonho de um Caboclo”¹⁰³,

¹⁰³ De nome quase homônimo, Sonhos de Caboclo foi composta por Ademar Braga e Tião do Carro tendo sido gravada mais de vinte vezes por duplas como Tião do Carro e Santarém, João Carreiro e Capataz e Liu e LÉu. A letra, em uma perspectiva que se diferencia um tanto da canção sem-terra, traz um ideário do homem do campo, bucólico, e voltado à lida da terra e à família, em espaços como a casa, a varanda, o jardim, o pasto, os animais, e o cuidado com aparência em eventos especiais, com a botina nova, a camisa e o penteado “como da cidade”. A narrativa trata de um camponês zeloso, que aguarda o retorno de sua mulher, o que não acontece, pois o desfecho é a constatação de seu abandono. A canção é referenciada por Denilson e Rodrigo como uma “música boa demais”, o apreço da dupla por ela é demonstrado no vídeo que

composta por Denilson e registrada no primeiro disco do grupo em 2009, inscreve um pouco dessas referências e a tentativa de se estabelecer um diálogo entre esse camponês roceiro, que idealiza a vida em seu pedaço de chão, e o sem-terra, que aponta os malefícios de um modelo do agronegócio, além da necessidade de luta para a manutenção de seus modos de existência.

A canção é executada com Denilson, na viola e na voz, Rodrigo, no violão e voz e Levi na bateria. A introdução é feita por Denilson na viola e o canto inicia em tom menor, com o violeiro fazendo *ponteios*¹⁰⁴ ao longo da guarânia¹⁰⁵. Na gravação do Programa “Vida no Sul”¹⁰⁶, realizada em fevereiro de 2014, durante o VI Congresso Nacional do MST, em Brasília, o grupo executa uma versão acústica da canção, com Levi fazendo o acompanhamento em um *carrón*. O programa, apresentado por Antônio Gringo¹⁰⁷, músico e apoiador do Movimento, foi gravado

registram sua versão para a composição (<https://www.youtube.com/watch?v=g5HPYuoMRCE>).

¹⁰⁴ O ponteio, relacionado à viola caipira, é caracterizado por improvisos melódicos, geralmente considerados “chorosos” e associados a uma ideia de lamento.

¹⁰⁵ A guarânia, como ainda aponta Oliveira, é um dos gêneros latinos que irão compor a música caipira, já sendo utilizado a partir da década de 40: “É nos anos 40 que surge aquela que seria, durante anos, o modelo da dupla caipira: Tônico e Tinoco. Nesta mesma década, a música caipira, acompanhando o movimento da música brasileira, inicia um processo de apropriação de sonoridades e formas musicais latino-americanas: gêneros como a guarânia, o bolero, o xamamé, o rasqueado, dentre outros, são incorporados à música caipira (OLIVEIRA, 2009, p.07)

¹⁰⁶ Algumas apresentações do programa gravado durante o VI Congresso, inclusive a do grupo Saci Arte (<https://www.youtube.com/watch?v=v1n8ZuZsLw>), podem ser vistas no canal Youtube, uma parte do programa está nesse link: <https://www.youtube.com/watch?v=EsGEykSzLBk>). O programa Vida no Sul (http://www.vidanosul.com.br/?page_id=11) tem sua veiculação no canal da Rede Aparecida no Rio Grande do Sul e também em outros canais fechados.

¹⁰⁷ Músico gaúcho, nascido na cidade de Rio bonito, é instrumentista, cantor e compositor. Tem longa trajetória em festivais de Música Nativista. No site Identidade Campeira (<http://www.identidadecampeira.com.br/2011/04/antonio-gringo.html>) é descrito como “(...) um músico ligado ao ritmo do

durante os sete dias de Congresso, contando com a apresentação de diversos grupos e artistas sem-terra, sendo disponibilizado no site do MST e, posteriormente, no canal Youtube. O cenário, adaptado em uma das dezenas de tendas do evento, reproduzia a concepção estética do restante dos espaços e também das místicas: decoração com tecido de chita, esteiras e chapéus de palha, fitas de cetim, lona preta e bandeiras do MST e Via Campesina. Também compunham o cenário diferentes instrumentos musicais, espalhados pelo tablado que servia de palco. Nesse dia, como quase todos os que se seguiram no Congresso, os músicos tinham vários compromissos durante a tarde, não havendo uma preocupação maior com o figurino¹⁰⁸. Os três vestiam camiseta, chamo a atenção para a de Denilson que carregava uma estampa com o símbolo da foice em cor laranja, ele e Levi de calça e bermuda xadrez.

“Sonho de um Caboclo” é uma das três canções apresentadas pelo grupo no programa e sua escolha tem a ver com a linha desta produção audiovisual, que remete a uma ideia mais geral de cultura camponesa. Trato disso porque, apesar da variedade de gêneros em ações de porte nacional, as canções que formam uma narrativa musical do evento são conduzidas por temáticas e musicalidades as quais, de alguma forma, apontam para esse ideário camponês, seja a música caipira, sertaneja, gaúcha, nordestina (em gêneros clássicos como xote, baião e forró), seja “nortista” (também com a proposição de gêneros mais tradicionais, como o carimbó). Em uma descrição inicial da paisagem musical e sonora do VI Congresso, é possível perceber a efervescência sonora em seus espaços: da programação oficial aos intervalos, das noites culturais às marchas e bailes. Em qualquer momento dos dias quentes e chuvosos de Brasília naquele fevereiro, era possível escutar a existência sem-terra, aonde o convívio, o cantar e o dançar também expressavam a

chamamé, recentemente levou sua arte para outros pampas e gravou um CD na Argentina, o "Canto Chamamecero" com um importante apanhado de chamamés, parceiros brasileiros e instrumentistas argentinos e além de shows que encantam a todos que admiram a música gaúcha em sua melhor forma poética, vibrante e forte”.

¹⁰⁸ Diferente disso, nas apresentações das noites culturais e no palco central, a preocupação com a composição das vestimentas era maior nestes momentos.

complexidade de um movimento por reforma agrária em um país continental como o Brasil.

Essa efervescência, no entanto, como toda a prática militante dentro do MST, tornava-se passível de controle em narrativas oficializadas do Movimento. E a trilha sonora, o repertório – tanto da programação no palco principal, quanto nas produções audiovisuais – eram submetidas a uma escuta seletiva, ou militante, como tenho apontado em algumas análises¹⁰⁹. Assim, tanto no programa, quanto no vídeo oficial do VI Congresso, produzido pela Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho¹¹⁰, a música compõe as diretrizes político-ideológicas das práticas militantes registradas ao longo dos dias. A diversidade sonora aparece, mas é marcada por uma guia, que constitui um discurso acerca desses camponeses sem-terra, como é possível notar na escolha das canções em místicas de abertura e encerramento, bem como na própria abertura oficial do evento. Acerca desta, sublinho a utilização de uma versão instrumental da canção “Cio da Terra”¹¹¹, executada por Denilson na viola. Composta por Milton Nascimento e Chico Buarque, em 1977, a canção, tratada por seus autores como um “canto de trabalho agrário”, é utilizada largamente em práticas de movimentos de origem rural, como romarias e marchas da Comissão Pastoral da Terra (CPT), sindicatos e outras organizações ligadas ao catolicismo popular no campo. A utilização desta, e de outras canções, imbuídas de *mística*, me direciona para a reflexão: tanto sua circulação em espaços/ações sem-terra quanto seu entendimento afetivo, como *música de luta*, é que promovem o “tornar nosso”, citado por Dominguez. Registra-se, nesse contexto, uma incorporação de canções produzidas fora do

¹⁰⁹ Trato da ideia de escuta militante, de modo mais aprofundado, no próximo capítulo desta tese.

¹¹⁰ A Brigada, segundo consta em divulgações sobre o grupo, é um coletivo formado pelo MST com o intuito de produzir e compartilhar material audiovisual do Movimento. Anteriormente, muitas das produções eram feitas pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Há vídeos com essa assinatura datados a partir de 2015, mas não circula texto específico sobre a formação desta Brigada.

¹¹¹ Esse trecho do vídeo pode ser visto aos 15m do vídeo oficial do VI Congresso, no link (<https://www.youtube.com/watch?v=mcPhrGPktJc>).

Movimento a um repertório que versa sobre a própria existência sem-terra.

Figura 22 – Reunião de músicos no palco da Mostra Nacional de Cultura, boa parte deles nordestinos, durante a realização do VI Congresso Nacional do MST



Fonte: A autora.

Assim, entre *violeiros, cantadores, caboclos e sertanejos*, não é possível, ou torna-se pouco produtivo, tratar um ou dois gêneros como a música caipira ou sertaneja, mas sim uma articulação entre-gêneros, como propõe Marcon, em que, poderia dizer, apresenta uma bricolagem (LEVI-STRAUSS, 2010) dessas musicalidades que fazem referências ao homem do campo. Nestas musicalidades: violas, violões, acordeom, zabumbas, bateria e outras percussões comunicam a uma base ampla, e a um público diverso, o que é central na luta pela reforma agrária: ou seja, a própria terra e a relação do homem no acesso a seus recursos.

Figura 23 – Irmãos tocam em animação, em uma das noites culturais da 14ª Jornada de Agroecologia



Fonte: A autora.

No entanto, entre militantes sem-terra, percebe-se a eleição de elementos centrais e articuladores na formação do que pensam como uma pátria livre, em uma (contínua) elaboração do que seria este sem-terra, um *caipira/sertanejo*, um sujeito da reforma agrária. Nesse sentido, e pensando as especificidades dos elementos da cultura caipira difundidos nas práticas artísticas do Movimento, é possível estender à produção e circulação dessas canções, as compreensões de mundo expressas nesse cancionário. No artigo *Se Tonico e Tinoco fossem bororo: da natureza da dupla caipira*, o autor trata das “lógicas subjacentes” dessa formação, em comparações com a ideia de duplo contida em diferentes cosmologias indígenas:

A dupla caipira sempre foi vista como um índice do caráter tradicional da música caipira. O seu aspecto de reciprocidade – dois cantores, tocando instrumentos, duetando as vozes – tende a ser salientado como um rebatimento, no plano da música, de um tipo de sociabilidade estruturante do

universo de onde a música caipira surgiu. Há aí uma visão do que seja o ‘rural’ no Brasil: o domínio de relações recíprocas, do personalismo e de uma visão mágica do mundo. Esta visão é a mais influente nos estudos sobre música no Brasil, de Mário de Andrade a José Ramos Tinhorão: por ser remetida ao domínio do rural, a música caipira é vista pela sua tradicionalidade, da qual o canto em duplas é um dos símbolos. No atual debate entre música caipira e sertaneja, a crítica a esta última baseia-se, sobretudo, numa perda deste caráter tradicional. Observe que mesmo na atual música sertaneja, a formação em duplas continua: Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, só para citar os mais famosos. Tudo pôde mudar: a instrumentação, os temas, o público, o *ethos*. Contudo, a formação em dupla manteve sua centralidade.

Embora a formação de duplas não seja estritamente o único modelo de execução da música caipira e sertaneja no Movimento – vide como o grupo Saci Arte arranja as canções destes gêneros¹¹² – a preponderância desta relação permanece nestes espaços onde, como aponta o autor, se articula princípios de hierarquia e reciprocidade. A análise de Oliveira se dá em dois sentidos: o primeiro relativo ao princípio da hierarquia, dada na relação entre voz principal e segunda voz, marcada pelo intervalo de terça e pela duplicidade melódica que a segunda faz da primeira; e, segundo, pela indistinção dos componentes da dupla dada pela similaridade na indumentária e proximidade dos nomes, como a dupla Vieira e Vieirinha, o que geraria um “meio-termo” entre as formas indo-europeia (marcada pela igualdade e reciprocidade entre os duplos/gêmeos) e ameríndia (que carrega uma relação de oposição e hierarquia entre os duplos/gêmeos).

¹¹² Algumas canções do gênero comportas pelo grupo Saci Arte, em gravações e execuções, somam a ideia da dupla, baixos ou guitarras e, quase sempre, bateria.

Especificamente em relação ao grupo Saci Arte, haveria então uma diluição desse princípio? Aponto essa questão porque, para além de músico de acompanhamento (como se dá sua atuação em canções destes gêneros), o baterista e percussionista Levi de Souza, mostra-se como o terceiro elemento do grupo, muitas vezes alçado a *band leader*, sendo protagonista (fazendo vocal e mesmo também tocando violão) em algumas outras canções (estas em composições de gêneros como reggae e rock). Há aqui, então, uma diluição dessa configuração de dupla (ora presente, ora ausente), marcada pela figura deste terceiro elemento que, conforme o período e o contexto, pode ainda contar com mais um ou dois integrantes ou participações especiais, quando fica mais dada a ideia de banda, ou grupo, como eles se denominam. Penso que as características dessa formação – com Denilson e Rodrigo atuando como dupla *caipira/sertaneja* em algumas canções, e Levi, enquanto baterista/vocalista em outras – apresenta um jogo cênico que traz uma perspectiva agonística das relações *rural/urbano* que perpassam o MST em diferentes planos. Pois, por mais que essas diferenças/oposições sejam cada vez mais fluídas tanto em termos práticos como de produção teórica em disciplinas das ciências sociais¹¹³, a disposição de índices desses universos de modo mais

¹¹³ Em grupos de estudos que referenciam temáticas pautadas pelo universo rural, que têm como base disciplinas afins das Ciências Sociais, são recorrentes as discussões sobre a diluição das fronteiras entre o que é classificado como rural ou urbano. Na Rede de Estudos Rurais (<http://www.redesrurais.org.br/>), que congrega pesquisadores de diferentes áreas existem alguns grupos de trabalho voltados a essa temática. Bem como, especialmente na relação acadêmica com o campo das políticas públicas, a exemplo da publicação “Urbanização e ruralidade: os Condomínios e os Conselhos de Desenvolvimento Social”, de Vera Lúcia G. S Rodrigues, doutora na área de Sociologia Rural. Publicada pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) – extinto em 2016 como ministério e funcionando como secretaria do Ministério do Desenvolvimento Social (MDS) – a obra trata das relações de uma industrialização da agricultura e do associativismo no meio rural. Entre as reflexões propostas está o conceito de novo rural: “O importante para caracterizarmos o novo rural é que, quando analisamos hoje o meio rural, já não podemos pensar nas atividades agropecuárias e agroindustriais. Novas

marcado/distinto em determinados contextos produz sentido na construção dos discursos acerca da existência sem-terra. Afinal, diluir, a ponto de não mais reconhecer, as especificidades e marcas de um *ethos* camponês, parece inviabilizar um movimento social pautado pela reforma agrária. Como anunciou um de seus maiores líderes durante o VI Congresso, o economista João Pedro Stédile¹¹⁴: “reforma agrária se faz, primeiramente, com distribuição de terra”.

Essa configuração mais diluída entre *rural/urbano*¹¹⁵ dentro do Movimento muitas vezes enfrenta uma imagem cristalizada de quem vive no campo¹¹⁶, especialmente quando alguns setores da

atividades rurais surgem dando ao campo funções que ele não tinha anteriormente” (2009, p. 54).

¹¹⁴ Stédile, nascido em Lagoa Vermelha, no Rio Grande do Sul, em 1953, formou-se em Economia pela PUC RS. É um dos fundadores do MST, atuando desde 1979 em suas articulações. Durante a mesa de abertura do VI Congresso, o dirigente fez uma análise geral sobre a reforma agrária, fazendo, neste ponto, uma comparação com a feijoada, “o que você precisa pra fazer uma feijoada? Precisa de feijão né? Você pode ter linguíça, toucinho, tudo ... mas se não tiver feijão não é uma feijoada ... é a mesma coisa com a reforma agrária, não se faz sem distribuição de terra, mas é claro que não é só isso”.

¹¹⁵ Ver nota 6.

¹¹⁶ Acerca desta temática recorro, mais uma vez, a Oliveira que no texto “Os sons de uma vereda invisível: Notas sobre um Brasil ouvido, porém não visto”, trata das representações musicais do Brasil feitas no exterior e a invisibilidade de gêneros musicais como axé, pagode e sertanejo. Em sua análise, o autor trata de como no processo de construção da nação colocou-se o urbano, representado pela mestiçagem entre brancos e negros e pelo samba, em contraposição a uma imagem de atraso relacionada ao universo da música caipira e sertaneja.. “É o Brasil representado pelo Rio de Janeiro e sua cultura popular. Esta representação se constitui através de uma série de elementos e oposições: litoral (versus interior), urbano (versus rural), mulato (versus índio). A valorização deste último elemento, extremamente complexo (porque envolve um processo longo, nuançado, de leitura das relações étnicas no Brasil), aponta para uma exclusão étnica marcante: o índio. Repare o leitor que aqui há um delicado rearranjo das relações étnicas no Brasil: não se valoriza o negro, mas sim o mulato – ou seja, a mestiçagem entre brancos e negros. A afirmação do samba como música brasileira, portanto, significa também a afirmação de um Brasil – urbano, moderno,

sociedade se deparam com práticas mais ligadas à juventude. Recordo aqui de uma de minhas apresentações acadêmicas, onde exibi algumas imagens e o folder de divulgação do II Festival de Arte das Escolas de Assentamento do Paraná, quando uma professora presente fez apontamentos acerca de uma estética jovem “*pop*” e “comercial” de suas ações. Para a docente, era contraditório falar em revolução ou de um projeto de transformação social, reproduzindo no campo o que a urbe (e o capitalismo) cria. O incômodo era relativo, principalmente, às escolhas estéticas desse material, que nada teriam a ver com o campo ou com um desejo de mudança anunciado pelo MST. No entanto, e minha etnografia tem levado a isso, é nesse tensionamento *rural/urbano* que se constituem os sujeitos sem-terra, para além de uma militância pela reforma agrária, em um desdobramento de categorias como *roceiro, boia-fria, camponês, novo caipira, sem-terra tribalista* (como brincou Rodrigo), que seguem suas trajetórias, muitas vezes errantes, de espera/movimentação, permanência/mudança¹¹⁷.

Pensando, por meio da trilha indicada por Oliveira, a música caipira como um “campo musical”¹¹⁸, é necessário tratar

mulato – em oposição a outros, considerados arcaicos – rurais e indígenas”. (OLIVEIRA, 2009, p. 9).

¹¹⁷ Durante o período que fiz campo no pré-assentamento Emiliano Zapata, localizado na região industrial de Ponta Grossa, município localizado a cerca de 100 quilômetros da capital paranaense, algumas das narrativas traziam dados de mudanças anteriores, e outras mais contínuas (como alguns jovens militantes, que acabavam sendo transferidos para o cumprimento de tarefas diferentes), entre os motivos estavam desentendimentos (ou busca) de familiares e troca de parceiros, mas também por opções profissionais ou de estudo. Além disso, fazem-se presentes problemáticas relativas à transmissão dos lotes para filhos ou netos, pois filhos de assentados acabam tendo que ocupar parte do terreno dos pais, ou partir em busca de outras opções de trabalho e moradia, muitas vezes, já também casados e com filhos pequenos, optam por acampar novamente e conseguir ser assentado em lote próprio, o que não raramente chega a levar mais de cinco anos, ou acabam não tendo sucesso.

¹¹⁸ Remeto aqui a ideia de campo apresentada por Bordieu (1996) no qual um campo é constituído como espaço de lutas simbólicas, regido por leis internas.

de outros planos discursivos, que se articulam às formas de composição e difusão das canções englobadas em um repertório sem-terra. Assim, é possível pensar o plano da composição cenográfica e de figurinos, seja em noites culturais, animações, bailes ou místicas. Tanto no caso do grupo Saci Arte quanto de outras duplas, grupos e músicos do Movimento, alguns acessórios tornam-se índices de uma performatividade sem-terra. Camisetas, bonés, lenços, chapéus de palha, camisas xadrez e até mesmo fivelas de cintos (de acordo com uma “moda sertaneja”) misturam-se a vestidos e saias de xita e, não raramente, a chinelos de borracha ou couro. Em eventos nacionais é possível perceber também o uso de ornamentos típicos do cangaço (como chapéu de couro e gibão), identificados como afins a expressões da cultura nordestina¹¹⁹, do mesmo modo que a bombacha, o lenço e as botas são índices da cultura gaúcha. Elaborações de um discurso estético que, de uma maneira próxima a da música, tratam de continuidades, misturas e rupturas, com o senso comum do “homem do campo” e que penso como um diálogo, diacrônico e sincrônico, com as mudanças e permanências desses gêneros *caipira/sertanejo*¹²⁰.

Ainda hoje, a indumentária é uma questão importante no mundo da música caipira, seja para aqueles que pretendem aparecer de forma mais autêntica, vestindo-se ainda como Jeca Tatu – caso, por exemplo, de Zé Mulato e Cassiano – seja pelos sertanejos em sua moda *country*. (OLIVEIRA, 2005, p. 9).

¹¹⁹ Ainda que mais distanciado desse caipira/sertanejo que vaga pelas regiões sul, sudeste e centro-oeste, o sertanejo/caboclo nordestino é também inserido nessa constelação de imagens do homem do campo, agricultor, extrativista, assim como, em alguns casos, pescadores, ribeirinhos e outros povos tradicionais também a integram.

¹²⁰ A aproximação, e diálogo, da figura do caipira e do sertanejo, com as representações da cultura nordestina e sertaneja, não é novidade, pois mesmo na história da construção destes gêneros, e entre-gêneros, é possível notar como alguns personagens, a exemplo de Luiz Gonzaga, beberam em fontes próximas.

Os cuidados com a indumentária ou figurino – no caso de algumas místicas, jornadas socialistas ou de apresentações de teatro – e de como isso elabora (e reelabora) ideias de um homem e de uma mulher do campo indicam compreensões sobre a continuidade estabelecida entre estes planos estéticos sonoro/visual. Elaboraões que se inscrevem também em suas composições, nas escolhas e interpretações de cancioneiros percebidos como militantes/engajados, nas seleções musicais de rádios comunitárias e rádios postes montadas em eventos, assentamentos e acampamentos, em trilhas sonoras de encenações, místicas, jornadas, enfim, em todos os trajetos pelos quais a música perfaz o Movimento.

Neste *continuum*, dupla caipira (além de Dom Quixote, Sancho Pança e outros) pode ser localizada como uma forma intermédia – mais próxima do pólo ameríndio – entre as ideologias apresentadas por Lévi-Strauss, pois se os termos são irreduzíveis em alguns aspectos – como no encadeamento das vozes – por outro, há também uma tendência à indistinção: são comuns duplas se apresentarem vestindo a mesma roupa ou usando os mesmos recursos cênicos e performáticos. Além disso, o próprio jogo com os nomes – Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco, ou entre as que ouvi em Piracicaba (ou soube da existência), Milo e Melo, Zé Miranda e Mirandinha, Craveiro e Cravinho – revela este “meio-termo”, ou melhor, este caráter ambíguo da dupla caipira: os nomes tendem a ser os mesmos, a se reduzirem num só, mas uma pequena diferença (uma letra ou a inversão de uma sílaba) os impede disto. (OLIVEIRA, 2005, p. 11).

Benzi (2014) aponta que o gosto e escolha (inclusiva, não exclusiva) pelas *modas* e pela cultura *caipira* não são nostalgia, são “presente, futuro e animam a luta”. Então, a ideia de

*animação*¹²¹, motor da mística e do próprio MST, como apontei no início dessa tese, contamina canções e músicos em momentos e eventos específicos, em práticas políticas que constituem sujeitos enquanto sem-terras. A interpretação e composição de *modas animam a luta*, em momentos e planos específicos, assim como a mística, mesmo que não da mesma maneira e na mesma medida. Talvez como fragmentos dessa eficácia da *animação*, “carregadas” em algumas canções. Como registra o autor, “[...] os dois músicos deixam claro que seu objetivo não é apenas exaltar e relembrar os elementos presentes na vida do camponês, mas fazê-lo simultaneamente ao retorno ao campo através da luta por reforma agrária” (BENZI, 2014, p. 130). Há, para ele, a construção de um discurso musical sobre a *luta* – e sobre a própria condição de camponês em retorno – na qual se articulam lógicas narrativas acerca de índices dessa caminhada em busca de um pedaço de chão. O que, não à toa, confere sentido às canções de tons messiânicos, fazendo referência à personagens bíblicos, como na composição “Frases da Bíblia”, registrada no CD Agroecologia em Movimento, em 2009.

*Abraão foi em busca de terra
Que um dia Deus prometeu a seus filhos
Pra que nela o homem pudesse plantar
E seus filhinhos criar, sem precisar de auxílio
E seguiram uma longa caminhada
Por Abraão conquistada
Terra para suas famílias*

*Moisés também cumpriu seu dever
De tirar o homem da escravidão
Foi ele, com sua voz e seu grito
Tirou o povo do Egito, para uma transformação
E foi Deus que dividiu o mar o meio
Moisés leva os companheiros a sair da exploração*

*E hoje quem caminha somos nós
Mesma luta de Moisés e Abraão
Reunimos esse povo sofredor*

¹²¹ Ver descrição acerca desta categoria na introdução da tese.

*Os pobre trabalhador
Nessa conquista do chão
E enfrentamos alguns grandes fazendeiros
Que por amor ao dinheiro
Mata seu próprio irmão*

*E sabemos que é preciso proteger
As belezas que no mundo Deus criou
Preservar terras, florestas e rios
Encarar os desafios com todos os trabalhador
E viver com paz, carinho, harmonia (Bis)
Dentro da agroecologia
A semente do amor*

Interpretada por pai e filho, Aderbal no violão e segunda voz e Ângelo na primeira voz (com os tradicionais intervalos de terça), a canção conta também com a viola de Mineirinho, militante do pré-assentamento Zapata, localizado na cidade de Ponta Grossa (PR). A narrativa faz referências à busca pela terra prometida dos personagens bíblicos Abraão e Moisés e traz em sua sequência a comparação com a busca de camponeses e trabalhadores e do seu enfrentamento com fazendeiros e latifundiários, que prezam mais pelo “amor ao dinheiro” do que por seus “irmãos”. A narrativa é fechada, então, com os desafios propostos pelo Movimento, para além da luta pela terra, de proteção à natureza e do uso racional, mas também afetivo, de seus recursos. Pois, como apontado ao longo dos capítulos anteriores, a agroecologia¹²² é pensada dentro do MST como parte integrante de seu projeto de transformação social e estabelece, para além de novos modos de cultivo da terra, novos modos de relação com o ambiente e entre as pessoas, tratando também de rearranjos na produção de conhecimentos.

As transformações destas narrativas acerca da reforma agrária são recorrentes e aparecem em várias das composições do

¹²² Trato dessa relação, da agroecologia como um projeto de transformação social e sua e da música, em tópico mais adiante, nesse capítulo.

grupo Saci Arte, como “É só o começo”, disponibilizada em sua página no Soundcloud¹²³:

*Vou contar toda a história
De um povo que lutava
Por direitos sobre a terra
Esse povo caminhava
Era as lei dos patrões
Que mandava e desmandava
Quando as forças se unia
Só capanga que chorava*

*Muita gente passou fome
Um, dois, três é que esbanjava
Roubaram os meus direito
E as terras que eu plantava
Por não ter muito escudo
Nóis é que nos sujeitava
Mão na frente, outra atrás
Pra cidade nós migrava*

*Alguém disse se organize
É do povo essa parada
Enfrentamos acampamento
Lá na beira da estrada
Ocupamo latifúndio
Terra que estavam parada
Tava nas mão de estrangeiro
Que não pegam na enxada*

*Tira ela dos tubarão
Que não sabem plantar nada
Nem arroz e nem feijão
Nem se cria galinhada
E os anos se passaram
E há muitas concentradas
É patrões que se levanta*

¹²³ Disponível em: <<https://soundcloud.com/levi-de-souza/saci-arte-e-so-o-comeco>>.

Contra os sonhos da enxada

*Mas iremos até o fim
 Contra chumbos e granadas
 Levantando as bandeira
 Contra as terra escravizada
 E sempre que o meu grito
 Ecoar pelas canhada
 Seja noite ou seja dia
 Gritarei com rebeldia
 Viva a reforma agrária*

Há um tom geral de registro da memória em torno dessa luta, no qual se apresenta o contexto deste “povo” que seguia caminhando pelo direito à terra, os obstáculos com os quais se deparava e como foram se modificando ao longo do tempo. Primeiros os patrões que “mandavam e desmandavam”, a sujeição e a decisão em migrar para a cidade. Na cena seguinte, uma voz, não identificada, orientando este povo a se organizar; à beira da estrada, o acampamento, a ocupação dos latifúndios, a “terra parada” nas mãos de estrangeiros que não sabem plantar, nem criam animais. E uma terceira cena, desfecho e continuidade: os patrões *versus* “os sonhos da enxada”, chumbos e granadas, e a persistência da bandeira hasteada, do grito. Tem-se nesta, e em outras canções, a variação de uma síntese do Movimento, de êxodo rural, sujeição, migração e organização contra inimigos que, de apenas patrões e latifundiários, passam a ser vistos no agronegócio e na especulação de terras, inclusive por empresas estrangeiras. Sentimentos que também atravessam essas narrativas. Em outra canção, intitulada “Saudade” aparecem aspectos melancólicos de um passado difícil, mas tranquilo: “Abençoe o povo aqui da cidade, não deixa a maldade ir pro meu sertão”. A maldade, daqueles que não plantam e “ligam mais para o dinheiro, do que para os irmãos” (como citado em “Frases da Bíblia”) invoca a “necessidade de rebeldia” e o retorno frequente a esse lugar dos “sonhos de enxadas”.

A composição “Frases da Bíblia”, já no período em que foi finalizada e registrada, era classificada por muitos dos presentes como igrejista, embora, possa se identificar facilmente

contornos da música caipira (na execução em dupla, no intervalo das vozes e na relação violão/viola) que, em outra via, também constitui a canção igrejeira. Assim como várias das canções que passam por processos coletivos de arranjo e adequação de letras ao repertório sem-terra – e a linha de cada disco produzido –, registra-se um diálogo entre-gêneros, que podem, ou não, ganhar contornos (e eficácia) de *música de luta*. Como foi possível notar na etnografia acerca da fonografia do MST em CDs como *Agroecologia em Movimento, Viola e Poesia, Flora, Plantando Cirandas III e Dor e Esperança* (tendo acompanhado o processo dos dois últimos por meio das narrativas e conversas com Levi). *Igrejeiras, caipiras* ou *sertanejas*, é certo que nas canções presentes são elaboradas narrativas acerca de caminhos e descaminhos dessa *luta*. Como apontou Ana Chã, uma das dirigentes do Setor Nacional de Cultura, em conversa feita em meu período de campo no mestrado, é possível perceber mudanças nas temáticas destas ao longo do tempo, assim como foram se modificando os modos de luta pela reforma agrária. Fazendo ressoar as análises de Benzi, a partir das elaborações dos violeiros Isaac e Denilson.

Isaac e Denilson reforçam que tais músicas são, para eles, relatos musicais de processos de exôdo rural e que estão diretamente relacionados à luta por reforma agrária, eles compreendem musical e politicamente suas opiniões a respeito do tema através delas (BENZI, 2014, p. 132).

É notório também que estes relatos são atravessados pelas complexidades de uma militância que circula entre acampamentos e assentamentos – com suas lógicas cotidianas e relações mais entrecortadas com discursos de direções estaduais e nacionais – e aquela que constitui centros de reflexão e produção de conhecimento, bem como de decisões acerca dos rumos do Movimento. Também é possível apontar transformações nestes relatos ou narrativas musicais, de músicos ou não músicos, conforme as relações estabelecidas com a militância. E isso, no entanto, não indica uma relação direta e proporcional com a lógica de quem ocupa funções de direção. Ou seja, se há um

gradiente no que chamei de escuta militante, este não é definido apenas pelo tempo e dedicação às tarefas da militância, mas sim pela combinação de fatores, como experiências musicais anteriores.

4.2 ENTRE O AMOR ROMÂNTICO E A LUTA

A difusão e permanência das duplas de música sertaneja pelos interiores do Brasil são uma marca da indústria fonográfica nacional e, embora grandes mudanças na concepção do gênero possam ser apontadas, as composições tematizadas por questões de ordem afetiva constituem boa parte do cancionário daquelas que mais tocaram nas rádios nas duas últimas décadas. O consumo e circulação destas canções por meio do rádio constituem também o acesso e a memória musical em acampamentos e assentamentos, tanto que o consumo do que o Movimento classifica como *lixo cultural*¹²⁴ é ponto forte em discussões sobre a programação musical de rádios *sem-terra*, mantidas em alguns acampamentos e assentamentos. As canções que tematizam o amor, classificadas como *caipiras*, *sertanejas* ou *gaúchas*, circulam por diferentes espaços no cotidiano *sem-terra*, seja em acampamentos e assentamentos, seja nas secretarias do MST, nos eventos, ou em escolas, mas especialmente, em momentos marcados pela descontração, pelo lazer e pela dança.

No texto “A práxis musical”¹²⁵, divulgado no site do MST, Thiago Sottili, militante e pesquisador da área da comunicação,

¹²⁴ Debato de maneira mais estendida o termo lixo cultural em minha dissertação, aonde trago descrições etnográficas acerca do cotidiano de uma rádio do MST, e as tensões relativas à programação musical. O termo, de forma genérica, é utilizado para designar canções “alienadas”, que não possuem conteúdo reflexivo. Recordo aqui que Sotilli foi também um dos coordenadores da Especialização em Linguagens em Escolas do Campo, realizada em parceria com a Universidade de Brasília.

¹²⁵ Encontrado no link (<http://antigo.mst.org.br/jornal/285/realidade%20brasileira>). Recordo aqui que Sotilli foi também um dos coordenadores da Especialização em Linguagens em Escolas do Campo, realizada em parceria com a Universidade de Brasília e Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), na qual fui convidada a ministrar a disciplina “Aspectos da

trata do tema e da presença das canções classificadas como tal em ações e práticas sem-terra.

Acredito que a questão polêmica esteja na parte que diz respeito aos nossos estudos sobre alienação e indústria cultural. Não conseguimos construir a ideia de que a música de massa atrapalha a construção de sujeitos pensantes, com suas melodias e letras preconceituosas e mecânicas. Polêmica porque uma parte da militância entendeu que tal estilo musical tem este caráter deformador, acima de tudo, um caráter ideológico, que evidentemente diz respeito à ideologia dominante, ou seja, da classe hegemônica. E ainda, outra parte diz que reproduzir tal cultura não tem problema nenhum, que basta sabermos como filtrar, ou basta saber ‘curtir’ isso com um olhar crítico que não teremos maiores problemas.

Haveria então uma marca “ideológica”, como descreve Sottili, nas canções classificadas como de amor, de uma classe hegemônica. Essa classe carrega um “caráter deformador”, que traria o prejuízo da alienação, embora, como o pesquisador afirma, não haja um consenso na militância sem-terra sobre o seu consumo com certa criticidade. A contradição, deste modo, é naturalizada, embora em planos mais gerais, e nas práticas em eventos (em especial os de grande porte), mantenha-se a primeira ideia de que o Movimento deve atentar (e, se possível impedir) a utilização destas canções em determinados espaços e momentos de práticas militantes. No entanto, se é possível que algumas canções tidas como *lixo cultural* circulem em bailes, por exemplo, em outros há interditos que impedem sua circulação nestes contextos, um deles é a mística, como indica novamente Sotilli:

Música como Política”, da qual trago descrições no primeiro capítulo desta tese.

O fato de pensar em usar em nossos encontros matinais, geralmente para celebrar a *mística*, a música ‘Ajoelha e Chora’¹²⁶, é uma coisa meio que senso comum, não pode, porque estamos celebrando a nossa luta, a nossa esperança de um futuro melhor. Senso comum também é o fato de que há lugares e lugares para se ouvir música. Na *mística* não se pode ouvir esta há (sic) pouco citada, mas na noite cultural pode, porque esta música é pra dançar, e as que usamos na *mística* é para refletir. Ou seja, atribuímos diferentes funções à música, conforme é o espaço de “celebração”. Acredito que aí está o nó central, “o furo da bala”, e por isso abrimos precedentes para o conhecido lixo cultural, ainda que algumas pessoas achem que chamar uma canção destas de lixo seja um elogio.

A relação entre dançar e refletir, repetida entre outros militantes, é pontuada aqui como algo oposto, portanto, no momento ritual da *mística*, uma canção dançante, mas sem conteúdo crítico alinhado com as propostas do Movimento, não faz sentido algum, não cria a *mística* necessária para que homens e mulheres continuem se *animando* para a *luta*. No entanto, fora do “espaço de celebração”, nas noites culturais, as canções assim classificadas podem ser executadas, pois cumprem função diferente, embalam a dança em pares nos bailes sem-terra, prática tão presente no Movimento quanto a *mística* e seus rituais. Nos bailes, rodas de violão e festas, a paixão, o amor dramático, as traições, “pegações” e outras temáticas comuns à música sertaneja, gaúcha, arrocha ou forró (alguns dos gêneros musicais que embalam a dança de salão no MST) são permitidas, circulam, boa parte das vezes, sem grandes problemas, já que, de modo geral, a ideia de dirigentes e outros militantes é que os momentos de dança ou lazer (muitos acompanhados de consumo de bebidas

¹²⁶ Composição registrada pelo Grupo Tradição, que trabalha com o gênero de música gaúcha. Disponível no link (<https://www.youtube.com/watch?v=jqP90nF319Q>).

alcólicas) não são exatamente momentos de reflexão, não também formam aqueles que lutam pela reforma agrária.

Aponto uma atenção maior em eventos nacionais, grandes encontros, como o Congresso Nacional do MST ou as Jornadas de Luta pela Reforma Agrária, que congregam militantes de todas as regiões do país. Nestes eventos, os bailes, ao menos no início de sua seleção apresentam um repertório com canções menos próximas daqueles qualificadas como *lixo cultural*. Ou seja, são tocadas aquelas canções consideradas mais afins a um repertório da música popular já referenciado como tradicional, como todo o cancionário de artistas como Luiz Gonzaga ou Geraldo Azevedo. Interessante notar que, também no repertório aqui citado, as relações amorosas se fazem presentes, embora misturadas a outras, como narrativas acerca das culturas e paisagens locais.

Denilson até hoje toca e canta músicas de duplas como Zezé di Camargo e Mariano, Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó, entre outras, mas ao mesmo tempo reproduz as críticas formuladas pelos dirigentes do MST: não são, para ele e tais dirigentes, músicas que contribuiriam para a formação do ‘novo homem’ e da ‘nova mulher’ idealizados para o campo como sujeitos da reforma agrária e luta pela terra, pois são canções que remetem às formas de relação amorosa vinculadas ao capitalismo. Ainda ressaltavam Isaac e Denilson que, para eles, tratam-se de ‘música de amor louco, que fazem o sujeito se embriagar, sofrer de ciúmes e se deprimir’ (BENZI, 2014, p. 76).

A transformação do *ethos* da “comicidade”, como sugere Oliveira ao tratar da construção da música caipira, no de “melancolia amorosa” parece fazer sentido neste contexto em que marca-se um embate não só entre formas de se pensar o amor, mas nos modos de vivenciá-lo e expressá-lo. A ideia de *amor louco*, que pode levar a rompantes, embriaguez ou depressão, desta forma, são relacionadas a um *individualismo capitalista*. No texto de Benzaquen de Araújo & Viveiros de Castro (1977),

Romeu e Julieta encarnam o mito de origem do amor romântico. Desta forma, os autores tratam deste sentimento como uma concepção particular das relações entre indivíduo e sociedade. As narrativas acerca dos jovens amantes apresentariam a lógica moderna inerente à sociedade, onde o amor é visto como relação entre “seres despidos de qualquer referência ao mundo social”. Romeu e Julieta separam-se das relações familiares, e sociais, na ânsia de vivenciarem um “eu individual”. Desta forma, como apresenta o texto, seriam o amor e o poder as categorias que passaram a organizar este “mundo de indivíduos”. Ao contrastar, de modo geral, as ideias sobre o amor apresentada pelos autores com as canções populares e os discursos de integrantes do Movimento acerca de sua produção musical, nota-se que esta noção de amor romântico é compartilhada. No MST, luta-se contra a “essência individualista” da sociedade, onde cantar agruras (pessoais) de amor é uma forma de alienação imposta pela indústria cultural.

4.3 VOZ E VIOLA E A LEVADA DO REGGAE

Figura 24 – Quadro que decora o escritório da Escola Latino-Americana de Agroecologia (ELA), localizada na Lapa (PR)



Fonte: A autora. Registro de outubro de 2014, durante realização da oficina preparatória para gravação do CD Flora.

Na canção citada na abertura deste sub-capítulo, intitulada “Viola Ecologia”, ressalto a introdução dela¹²⁷ como invocação ao universo sonoro em acampamentos e assentamentos. Sons de grilos e cigarras e um galo cantando orientam a chegada de um novo dia; na sequência, passos e uma chaleira sendo enchida de água para o café; logo depois, o chiado de um rádio sendo sintonizado, passando por alguns trechos de canções até chegar a um ponteio de viola. O ponteio é a abertura da canção, seguida de seu canto. Embora o enfoque analítico não esteja centrado nas letras destas canções, acredito que a apresentação delas contribua na compreensão sobre a especificidade dessa produção, que traz em seu discurso militante, um peso grande no conteúdo verbal de suas composições.

*Eu passei a mão na viola
Me veio a inspiração
Junto com meus companheiros
De compor esta canção
Me veio logo na mente
De cantar pra minha gente
Que mora lá no sertão*

*O que vem acontecendo
Com a nossa natureza
Tá indo tudo pro brejo
E a culpa é das empresas
Mas se a gente organizar
Nós podemos até mudar
E salvar essa riqueza*

*Nosso grande desafio
É produzir alimentos
Com a agroecologia
Dentro dos assentamentos
Mostrando o grande valor*

¹²⁷ A introdução desta composição é também a faixa de abertura do disco “Agroecologia em Movimento”, disponível no link (<http://www.mst.org.br/2015/05/04/agroecologia-em-movimento.html>).

*Do pequeno agricultor
Na luta nesse momento*

*Nós vamos nos despedindo
Pra voltar um outro dia
Pra cantar pra nosso povo
Que nos dá tanta alegria
Que trabalha com bravura
Pois viola é cultura
E também ecologia.*

É nessa metáfora, de uma semântica musical¹²⁸ que coloca a viola como articuladora entre os planos “natureza” e “cultura” que (dentro de uma concepção nativa) a agroecologia aparece mais uma vez não apenas enquanto temática, mas como orientação ideológica, na qual a produção humana é guiada por uma interação quase simbiótica com o “meio ambiente”. Aqui, o militante empunha a enxada, mas também a viola, que comunica essas novas formas de encarar o *continuum* da luta pela terra. Ou seja, daquilo que permite – na perspectiva do Movimento – a permanência (e êxito) dos assentamentos articulados pelo MST que, em outras palavras, é a agroecologia e todo seu conjunto de ferramentas teórico-práticas. Nesse contexto, como citado anteriormente, diferentes gêneros e musicais são frequentes, tanto no que se refere à produção musical quanto à execução em eventos, à exemplo da música de viola ou caipira, mas ultimamente também o reggae e o rap. É possível pensar, no caso desses últimos, que dentro das canções preocupadas mais diretamente com a temática da agroecologia, o reggae tenha mais espaço, talvez devido a um discurso atual relativo à ideia de natureza – mais especificamente em bandas brasileiras do gênero. Vide a canção “Juventude Agroecológica”¹²⁹, do grupo Zafenate

¹²⁸ Refiro-me ao termo “semântica musical” a partir dos textos “‘Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”, de Rafael José de Menezes Bastos (1995) e “Music and Language”, de Steven Feld e Aaron Fox (1994).

¹²⁹ A canção pode ser visualizada no blog Músicas em Movimento (<http://musicasemmovimento.blogspot.com.br/2012/02/zafenate-em-juventude-agroecologica-no.html>), também produzido por militantes

(referenciada nos gêneros reggae/rock), que foi divulgada no site do MST e também nas redes sociais por seus militantes.

As bases ideológicas do Reggae (SILVA, 1992) são marcadas pelas consequências da colonização inglesa e de um duro processo de escravização de sua população, assim como pela relação estabelecida a partir de rituais e, especialmente, com a música. É na ideologia rastafári, e na busca pela terra prometida, que as temáticas desses universos musicais podem ser aproximadas. Se no reggae muitas composições tratam de reivindicações políticas e também de seu ideário religioso¹³⁰, em parte significativa da produção musical sem-terra neste gênero, os modos de produção agroecológica pautam os versos de suas canções.

A especulação que faço aqui, de maneira central, atina-se na escuta do disco *Agroecologia em Movimento* e em algumas canções que circulam na internet, sendo possível apenas indicar a inserção deste gênero, especialmente nas práticas musicais de jovens militantes. Aqui é possível trazer à tona uma das canções, “O Vento que Chora”, composição de Eron Brum a qual traz, na batida do violão executado por Rodrigo, a “levada” do reggae. Além desta, em outro disco ao qual tive acesso, chamado *Reflexos da Terra*, registro também a canção “Reggae da Escola Latino Americana”, composição coletiva que, tal como “O Vento que Chora”, canta a natureza e o discurso político acerca desta, em uma letra de tons mais metafóricos que a de outras canções que integram o disco.

*Este sol que refresca as flores
 Não refresca a cabeça dos homens
 Corre pingo de suor da terra
 Ela chora e grita de fome*

sem terra e que, como consta na página tem como objetivo “[...] propagandear as iniciativas dos movimentos sociais, promover e resgatar a cultura do povo através da música. As canções aqui presentes são frutos dos cantores populares de acampamentos, reassentamentos e assentamentos da Reforma Agrária, que tem uma diversidade cultural, na qual a música é um das que mais se destaca.

¹³⁰ A religião Rastáfari tem origens jamaicanas e foi bastante divulgada por Bob Marley, um de seus grandes ícones.

*O vento vazio não embala
Segue a água enxaguando a tristeza
A semente que é forte se cala
Folha seca exalta beleza*

*Num grito de angustia sonhando
Senti golpe sutil mas profundo
Brotou sangue da terra queimando
Tem fumaça do mal pelo mundo*

*O vento que chora
A dureza da vida
A ganância devora
Miséria sofrida*

Em “O Vento que Chora”, é a execução rítmica e harmônica que a aproxima do gênero, interpretada na gravação por violões e contrabaixo e pela percussão de pandeiro, surdo, tamborim e caxixi. Importante registrar que a canção, além do “Samba do novo Tempo”, é a única que foge ao padrão dos gêneros musicais contidos no disco o qual baseia-se – como afirmado anteriormente – nos estilos da chamada música caipira ou “sertaneja de raiz”, como a identificam alguns militantes. Nesse contexto, os apontamentos feitos aqui acerca da relação com o gênero são incipientes e apenas tentam articular algumas digressões sobre o plano voco-sonoro da produção musical sem-terra. Tal produção pode ser pensada em seus múltiplos aspectos dentre os quais, de algum modo, a presente pesquisa vem tentando mapear, acompanhando a trajetória e mudanças ocorridas no movimento sem-terra. Como afirmou uma das dirigentes do Setor de Cultura do MST ao falar sobre a história da música do Movimento, se antes se falava em ocupação e confrontos, hoje é a agroecologia como ideário político – teórico e pragmático – a ser cantada e comunicada como um dos principais símbolos da *luta sem terra*.

4.3.1 A agroecologia como projeto de transformação social musicado

A introdução da composição “Viola Ecologia”, de autoria de Denilson Viola, Tio Bília e Jakeline Pivato foi gravada por militantes artistas do MST – alguns deles integrantes do grupo Saci Arte – no disco *Agroecologia em Movimento*. Produzido no ano de 2010, o disco teve recursos oriundos do Projeto Águas em Movimento, realizado pela cooperativa de Bituruna (interior do estado do Paraná), viabilizado pelo Programa Petrobrás Ambiental. Assim como a citada composição, todas as demais encontradas nesta obra tratam desta temática, como expressa seu título.

A prática da agroecologia – como apontei em dissertação de mestrado sobre a produção da música no Movimento – é um projeto de transformação social transposto aos demais setores de sua organização. Ou seja, no MST, a agroecologia é tratada não apenas como uma matriz produtiva que nega a utilização de produtos agrotóxicos e transgênicos, mas reafirma a prática da agricultura familiar, articula a produção de conhecimentos da população local e aqueles tidos como científicos e é pensada como um projeto de transformação sócio-político. Com base neste projeto, em uma perspectiva contemporânea (a partir da década de 1990), o MST coloca a temática da agroecologia para além das técnicas e na produção de alimentos, para ações nas quais a ideia de sustentabilidade perpassa diferentes campos das práticas de seus militantes e apoiadores. Entre estes campos, o das artes.

Assim, como na produção de alimentos, a sustentabilidade está imbricada no modo de fazer e pensar a música no MST, da relação entre militantes-artistas e Movimento – articuladas às de indivíduo/coletivo¹³¹ – ao projeto mesmo de aquisição de equipamentos e formação de especialistas nas artes. Aqui as reflexões propostas pelo Movimento ressoam, de alguma maneira, aquelas implicadas na temática deste evento, que postula, entre outras coisas, o pensamento acerca dos “nossos modos de produzir, reproduzir e consumir música”¹³². Nesse cenário, é importante citar os cursos, de graduação e de pós-

¹³¹ Nas análises que produzi a respeito da relação entre estas categorias, especialmente no que toca a classificação nativa de *militante artista*, utilizei as reflexões de Mauss (2003).

¹³² Texto de apresentação postado pela organização do V ENABET (<http://www.ccta.ufpb.br/vienabet/index.php/apresentacao>).

graduação, oferecidos na área de Artes, por meio do Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA), a exemplo da Licenciatura em Artes, construída em parceria com a Universidade Federal do Piauí (UFPI). Iniciado no ano de 2008, o curso oferece habilitação em Artes Visuais e Música, ofertados no sistema da “pedagogia da alternância”¹³³, adotados em formações ligadas à educação do campo e também ao MST, assim como outros citados no primeiro capítulo desta tese.

Figura 25 – Índices que materializaram propostas da agrofloresta presentes na oficina preparatória para a gravação do disco do projeto Flora, realizada em outubro de 2014



Fonte: A autora.

Nesse cenário, pontuo algumas reflexões acerca das relações de músicos/militantes-artistas com a agroecologia

¹³³ Nesse sistema, os alunos passam entre 45 a 50 dias em estudos intensificados nos campus das universidades, o chamado “tempo escola”, retornando aos assentamentos, geralmente pelo mesmo período de tempo, no “tempo comunidade”, com o propósito de aplicar os conhecimentos adquiridos.

enquanto “projeto de transformação social”, que têm orientado suas produções musicais. As análises propostas, desse modo, seguem no sentido de apontar não apenas a primordialidade de seu aspecto linguístico – e no que comunicam os conteúdos de suas letras – mas a seu “plano de conteúdo musical” (MENEZES BASTOS, 1995). Além de Menezes Bastos, autores como Ruth Finnegan (2008) e Elizabeth Travassos (2008) são referências para pensar a potencialidade dessa “semântica musical”. O intento aqui é pensar os caminhos pelos quais conteúdos voco-sonoros¹³⁴ são produzidos e difundidos nos circuitos culturais militantes do Movimento.

Assim, é nesse plano – em que acordes de viola integram-se às batidas percussivas de pandeiros ou de sintetizadores característicos do *hip hop* e vozes de seus cantores, mas também aos sons de pássaros e outros ruídos que remetem à ruralidade – que imagino ser possível desvelar os trânsitos, musicais e sociais entre campo e cidade. Trânsitos que os intelectuais orgânicos¹³⁵ sem-terra vêm debatendo há algum tempo e que se encontram imbricados nas práticas de seus militantes. Música de viola, rap, samba, reggae, forró, rock e mesmo os antigos hinos políticos – como o da Internacional Socialista ou ligados à sindicatos rurais, ou ao próprio Movimento – constituem o mosaico da produção musical sem-terra, isso sem falar nas dezenas de grupos e cantores *amigos do MST*¹³⁶ que compõe o escopo da difusão, escuta e consumo entre seus militantes. Sendo importante citar ainda que, parte significativa desta produção, articula seu conteúdo à prática da agroecologia, por uma soberania não só alimentar, mas também cultural. A música, portanto, não é apenas representação, ela também propõe ação, causa mudanças. Assim,

¹³⁴ Este conceito é compreendido aqui a partir da proposta de Mikhail Bakhtin (1986) acerca dos gêneros discursivos, englobando falas cotidianas, narrativas e canções.

¹³⁵ Ver nota 8 na introdução desta tese.

¹³⁶ Essa categoria referencia aqueles que, independente da área de atuação, simpatizam, apoiam ou conduzem atividades do Movimento, sem necessariamente pertencer aos seus quadros de militância. No tocante à música, é possível citar alguns artistas brasileiros, latino-americanos e norte-americanos como: Chico César, Emicida, Racionais Mc’s, Zafenate, Beth Carvalho, Mano Chao, Calle 13 e Rage Against the Machine.

o cenário aqui apresentado é integrado a um contexto mais amplo, onde a cultura assume contornos de disputa e reivindicação política (CUNHA, 2010; GOLDMAN, 2009), constituindo-se, entre outras coisas, como importante fonte de reflexão sobre práticas da esquerda¹³⁷ na atualidade. Assim, cantar a agroecologia, como é possível perceber na escuta do disco citado no início deste subcapítulo, tem sido uma prática recorrente no Movimento, especialmente no que refere-se à produção fonográfica nos últimos cinco anos¹³⁸.

4.4 DE URBANOS A ROCEIROS, DE ROCEIROS A URBANOS

*Unindo as forças do campo e do asfalto,
Do leste, do oeste, do sul e do norte,*

¹³⁷ Penso aqui o conceito de esquerda, e suas diferenças em relação a esquerda, a partir do trabalho de Norberto Bobbio (2001) que a postula da seguinte forma: “A diferença entre direita não se manifesta sob a forma de tensão entre uma igualdade de direita e uma igualdade de esquerda, mas com base no diverso modo em que é concebida, respectivamente pela direita e pela esquerda, a relação entre igualdade e desigualdade. Partindo do pressuposto, como eu fiz, de que a pessoa de esquerda é aquela que considera mais os que os homens têm em comum do que os divide, e de que a pessoa de direita, ao contrário, dá maior relevância política ao que diferencia um homem do outro do que ao que os une, a diferença entre direita e esquerda revela-se no fato de que, para a pessoa de esquerda, a igualdade é a regra e a desigualdade a exceção” (BOBBIO, 2001, p.23). Inicialmente, baseio minhas reflexões acerca da relação da esquerda brasileira com a música no pensamento do historiador Marcos Napolitano que, em diferentes livros e artigos, tem trabalhado a temática da arte engajada especialmente entre as décadas de 1960 e 1970. Inserido em um contexto no qual questiona-se o que seria a esquerda no Brasil utilizo-me de suas reflexões para pensar os efeitos de experiências artísticas no período ditatorial nacional e as formas com as quais movimentos sociais contemporâneos têm tratado das relações entre arte e política.

¹³⁸ É importante citar aqui que, as observações feitas ao longo do texto - embora registre uma escuta em nível, especialmente do que é divulgado na internet - são pautadas em minhas observações etnográficas da produção realizada no estado do Paraná (incluindo aí as articulações de sua militância com outros estados).

*Preparam os guerreiros para bater de
frente e encarar o choque.*

Somos todos Sem Terra!

(Trecho de “Vinheta Militante”, do grupo Veneno H2)

A relação intrínseca entre campo e cidade na construção do MST vem sendo cada vez mais difundida enquanto estratégia nas práticas da organização, demonstrada em palavras de ordem como “se o campo e a cidade se unir, a burguesia não vai resistir”, ou “se o campo não planta, a cidade não janta”, repetidas constantemente em todos os eventos sem-terra que acompanhei. É a própria lógica de construção dos acampamentos que formam a organização e, em sentido mais largo, também os sujeitos sem-terra por meio da prática pedagógica da *ocupação*¹³⁹. Os acampamentos trazem, em uma dinâmica contrária ao êxodo rural, aqueles que deixaram o campo, bem como seus filhos e netos, de volta à terra. Nessas trajetórias, articuladas pelas Frentes de Agitação e Propaganda¹⁴⁰, nem todas marcadas pela proximidade afetiva ou simbólica com o meio rural, centenas de jovens vindos das periferias urbanas passam a compor as fileiras sem-terra.

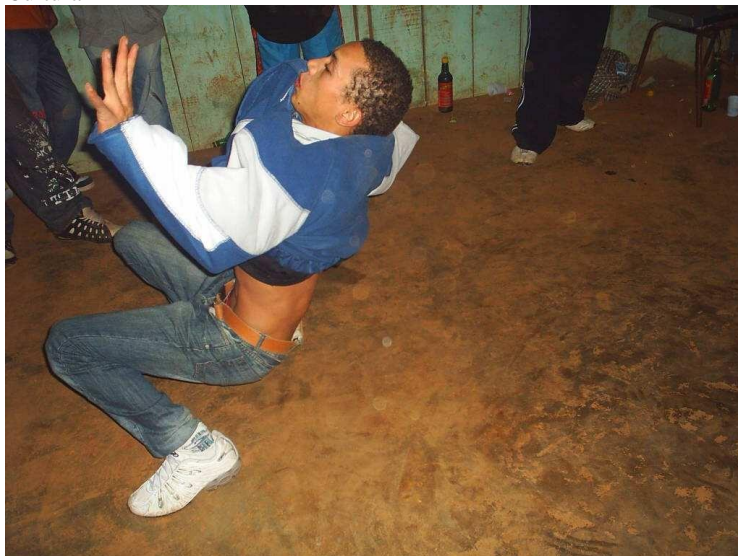
A primeira vez que essa presença ficou inscrita em minha memória foi em uma das tardes de sábado que passei no Acampamento Emiliano Zapata, em meu trabalho de campo no mestrado, quando vi um grupo de jovens ensaiando passos de *break* no campinho de futebol. Na terra batida, um grupo com cerca de cinco ou seis jovens improvisavam giros e outros movimentos de chão. O que tinha me acostumado a ver em espaços, minimamente, condizentes, como pisos frios, era executado de maneira improvisada, inclusive, sem o auxílio da

¹³⁹ As ocupações, como repetiram vários dos militantes com os quais conversei ao longo destes anos de pesquisa, são das experiências narradas como mais marcantes, sendo apontadas também em textos e falas de dirigentes como uma ação formativa, de caráter pedagógico, classificada por alguns como um rito de passagem.

¹⁴⁰ As Frentes de Agitação e Propaganda, ou Agitprop, são núcleos de organização do MST que tem, entre outras atividades, a função de divulgar as causas dos Movimento nas periferias urbanas e convidar novos membros para formações pedagógicas, como as ocupações de terra.

música. Não havia uma *boom box*, Mc's ou *beatmakers*, apenas o desejo de movimento daqueles corpos, cena que veria outras vezes, inclusive em um dos bailes no acampamento¹⁴¹, momento que foi o fio condutor para algumas de minhas análises sobre os tensionamentos relativos à juventude no Zapata.

Figura 26 – O jovem Diego em um passo de *break* durante a Noite Cultural



Fonte: A autora. Imagem captada e retirada de minha dissertação.

Em acampamentos, quando a convivência é intensificada entre grupos grandes e diversos, hoje alguns chegam a contar com mais de duas mil famílias, não apenas as assembleias e a organização dos núcleos de base são centrais, mas especialmente as práticas de lazer, incluindo bailes e reuniões entre a juventude. Em um tempo marcado por luta e espera pela regularização fundiária, que muitas vezes leva anos, o período de acampamento torna centrais os momentos de *animação*, sejam aqueles articulados pela *mística* sejam os promovidos pelas noites culturais, bailes, rodas de violão ou pela programação das rádios postes ou comunitárias. O discurso da *unidade*, como apontou

¹⁴¹ Ver capítulo 1 de minha dissertação, MOSCAL (2010).

Chaves (2000), ganha sentido nestes espaços, que congregam, de uma forma ou outra, diferentes expressões destes sujeitos forjados sem-terra.

4.4.1 Rap da roça: o hip hop na reforma agrária

Rádio Liberdade FM, pré-assentamento Emiliano Zapata, um sábado de janeiro de 2008. Acompanho, pela primeira vez, o programa “Ritmos Periféricos”, comandado pelo jovem Warryson, que tinha na programação rap, samba e pagode. No período de uma hora, pude saber um pouco de sua história, da periferia de Curitiba, passando por plantações de fumo em busca de uma vida melhor e a entrada no MST, em acampamentos. Ele tinha na época 19 anos, era casado e pai de uma bebê de 8 meses. Warryson foi um dos primeiros interlocutores a me mostrar os caminhos do rap dentro de um movimento que tem como pauta principal a reforma agrária. No Zapata, cenas como a de um grupo de meninos dançando *break* na terra de chão batido, abrindo espaço em meio a um bailão, em uma Noite Cultural do assentamento, marcaram meu trabalho de campo. E o rap seguiu circulando por espaços em que eu seguia pistas da música no MST.

Nas primeiras conversas que tive com Levi, o rap também estava presente em suas narrativas. Ainda na época de acampamento, ele conta que juntamente com alguns amigos solicitaram um espaço na rádio, para fazer um programa de rap e, após uma série de argumentações, tiveram êxito em sua solicitação. Levi me falava, com certa indignação, sobre a percepção que os militantes, especialmente os mais velhos ou religiosos, tinha do *hip hop* e do rap, da imagem de música de “vagabundo” e “bandido”. Ele narra o desfecho, com a cena de uma senhora indo até o estúdio da rádio se dizendo porta-voz de diversas famílias que não concordavam que uma emissora do MST veiculasse um programa com “música de bandido”. A insistência acabou dando resultado e, após uma discussão em assembleia, o programa foi retirado do ar. Desde esse período, Levi me chamava a atenção para o potencial que o rap teria dentro do Movimento, devido a seu teor e características de música de protesto o que, segundo ele, não era entendido pelos militantes mais antigos.

Em meados de 2012, cerca de quatro anos após nossas primeiras conversas, ele me dá a notícia que estava articulando um grupo de rap, com integrantes do Levante Popular da Juventude, o LPJ Mc's. Logo na sequência, ele posta na sua página no Soundcloud¹⁴² uma das canções que produziram, chamada “É por amor”, e que depois faria parte do primeiro disco produzido e lançado de forma independente pelo grupo. Inicialmente, as impressões de outros militantes da secretaria estadual, onde Levi assumia suas tarefas, não foram tão receptivas e, mais uma vez, ele teve que convencer seu “povo” que o rap traria bons frutos. A relação com o rap, portanto, assim como o trabalho com o grupo Saci Arte, auxiliou Levi em suas incursões e especialização em processos de gravação, mixagem e masterização, pois estas produções não contavam com o apoio mais efetivo da organização e davam mais espaço para experimentações. Um tempo depois do lançamento do disco do LPJ, Levi comenta comigo sobre o grupo Veneno H2, formado por três jovens de um assentamento de Ribeirão Preto (SP).

Figura 27 – Integrantes do Veneno H2: Mano Fi, Jonhn e Cézinha, atualmente fora do grupo



Fonte: A autora.

¹⁴² Disponível no link: (<https://soundcloud.com/levi-de-souza>).

No ano seguinte, em maio de 2013 em Maringá (PR), eles se apresentaram na 12ª Jornada de Agroecologia, show que foi muito comentado por Levi e seus companheiros do LPJ. A partir disso, acompanhei algumas matérias em sites e blogs, mas não encontrei nenhuma de suas músicas na internet. Desse modo, só consegui conhecer a sonoridade do Veneno H2 e suas composições quando os encontrei no II Festival de Artes de Escolas de Assentamento, realizado em setembro de 2013, em Curitiba. Foi durante este evento que pude comprar o CD do grupo e assistir às participações de Césinha e Mano Fi (o terceiro integrante, Jonh, só pude conhecer na época do VI Congresso, realizado em fevereiro do ano seguinte) em apresentações no Teatro Guaíra e no Ginásio do Tarumã. Da primeira conversa que tive com Césinha e Mano Fi, após eles ministrarem uma oficina curta sobre *hip hop* para crianças e jovens sem-terrinha, trago alguns trechos de suas narrativas sobre suas trajetórias pessoais, da história do grupo dentro do MST e o processo de inserir o *hip hop* na pauta nos setores de Cultura e Juventude do Movimento.

Figura 28 – Mano Fi, logo após a oficina de break ministrada por ele e Césinha, durante o Festival de Artes de Escolas de Assentamento do Paraná



Fonte: A autora. Curitiba, 2014.

Sentados no chão, do lado de do ginásio, iniciamos uma conversa sobre rap, militância e juventude. Césinha tem 38 anos, foi dirigente e, naquele período, estava atuando no setor de comunicação. John também foi dirigente e atuou em um Centro Cultural de Gênero no assentamento 17 de abril. Eles contam sobre o cotidiano no assentamento. John, segundo Césinha, era “meio largado”. John agora está construindo uma casa no lote do pai dele, que mora no assentamento, onde irá morar com sua companheira. Paulo Mano Fi reside com os pais, irmãos e sobrinhos no mesmo assentamento. Césinha nasceu no Mato Grosso, em 1974, mudando no ano seguinte para Ribeirão Preto, onde viveu até mudar para o assentamento, em 2003, com 27 anos. De lá mudou pra São Tomé, ainda em 2003. Já fazia rap desde os 14 anos:

A gente morou na favela primeiro, depois eu mudei pra Cohab e ele (Mano Fi) continuou na favela, aí quando eu fui pro assentamento ele já tava, aí eu vi mano esse moleque é de favela, ele deve saber alguma coisa ... mano você gosta de cantar rap? Ele, gosto. Tem o dom de cantar rap na frente de um monte de gente? Ele, ah nós canta. Aí eu falei, então tá, vamo fazê. Aí ele já conhecia um pouco, por causa da periferia lógico, aí eu dei umas fitas de k7 pra ele escutar, aí ele ia treinando um pouco ... aí aconteceu que o pessoal do Itesp, que é o Instituto de Terras do estado de São Paulo, eles fazem vários encontros com a juventude, aí um dia a galera do assentamento me chamou pra ir, aí eu falei eu vou ... mas eu já tenho 27 ano, aí o menino falou ‘que nada, ninguém vai percebê nada ... só põe um boné, que ninguém vai perceber nada, que você já é um moleque’, aí fui nesse primeiro encontro, fiquei meio acanhado assim, ajudando o pessoal na cozinha. Aí no segundo encontro, que eles ainda iam programar, em vez de eles me levarem ou falar pra mim qualquer coisa, eles me levaram pra reunião de construção do

encontro, aí chegou uma hora que o pessoal falou o que a gente faz que o vai ser legal, que o povo vai gostar? Eu falei, faz rap ao vivo, arruma uma banda de rap ao vivo, aí o pessoal olhou pra minha cara assim e falou, então cê canta, aí eu ... aí que maldade ... mas tudo bem, vou fazer, tinha uns menino lá que eu já tava engatilhado, bem que eu articulei isso, aí a gente construiu a primeira letra, aí eu tava escrevendo uma letra ... eu comecei com outro assunto ... aí eu pensei, e de repente eu pensei, pô se o Movimento tem toda essa linha social de agir, eu posso usar isso no hip hop, porque o hip hop é a batalha, pela melhoria né, é voz de quem quer melhorar ... e eu não tinha ... eu não era politizado, aí escrevendo 'Veneno no Ar' e cantando pro pessoal batendo palma na mão, assim mesmo ... a letra a gente ainda não tinha terminado, não tinha decorado ainda ... tava na mão a coisa, o papel na mão, eu, o Fi e a Paula, a gente cantou assim, aí chegou uma hora que o pessoal não conseguia mais tocar, ficou só olhando pra gente, ficaram todos parado assim. Aí quando terminou aí ... foi aquele barulho, igual lá no teatro (refere-se à apresentação no Teatro Guaíra realizada no dia anterior, onde o grupo foi ovacionado pela juventude sem-terra) ... Daí a gente viu, deu certo, mesmo com papel na mão deu certo, sem base, tudo, deu certo, vamo continuar, vamo ... e nos próximos encontro foi sendo assim ... eu era tão despolitizado que eu nem sabia que existiam outros movimentos sociais, de luta pela terra, que não fosse o MST.

Em 2004, Césinha conheceu Jonh, trabalhando junto com ele na roça:

[...] ele tava tocando um violão um dia, ah toca alguma coisa dum rap aí, aí ele, ah

então vou tocar aqui Vida Loka ... tocou ... ah nossa, você manja moleque ... tem coragem de tocar junto com nós? Não tem base, aí ia ser da hora fazer acústico ... não deu nem divergência, no começo a gente se acertou de cara, foi fazendo.

O grupo começou a ensaiar, na casa do pai do Jonh, quando ele perguntou “cês não vão começar com gritaria aí né? Daqui a pouco cês começam aquela gritaria desses rock brabo docês ... não, a gente já terminou”. Cesinha comenta que Jonh era discriminado por “não estar nem aí”, e que eles conversaram sobre a necessidade de disciplina para que o grupo pudesse seguir em frente.

[...] falava com os menino sempre ... se a gente for disciplinado a gente consegue alcançar as coisas mais rápido ... e a partir do momento que a gente começou a se politizar mais ... a disciplina veio vindo na gente ... não veio ninguém e falou pra nós, cês não podem fazer aquilo, ou nada assim ... nós foi vendo a necessidade de ta disciplinado nos espaços ... daí que nossas letras foram evoluindo, que a gente era muito comercial ... *gangsta* assim ... sei lá ... mais ou menos assim ... era estilo *gangsta*, mas era comercial, que a gente não falava a mesma coisa que os caras falam ... eles defendem o corre deles na cidade, e nós nunca conseguiu fazer o corre que eles fazem.

Césinha fala que o objetivo primeiro do grupo era fazer “música comercial”, quando pergunto “o que isso muda na música” e ele responde que muda a intencionalidade: “a gente não faz música só por diversão, a gente tem a intencionalidade de ver a transformação”. Caio no lugar comum e pergunto, “é a letra que vai dizer isso?”. Césinha confirma, “é a letra que vai dizer isso ... porque o ritmo ... aquela coisa gostosa de se dançar e tudo, é muito importante, mas se não tiver mensagem, a pessoa não vai absorver ...”. Aqui, mais uma vez, aparece uma dualidade entre o

que os sem-terra pensam como mensagem – e uma primazia da letra nesse sentido – e o que entendem como ritmo, compreendido também como melodia, ou seja, em certa instância, o que faz dançar e comunica ao corpo. Recorro aqui à análise de Menezes Bastos (1996) acerca das compreensões nativas sobre o termo na música popular brasileira:

Mas se o ritmo aparece na teoria nativa da música popular brasileira com esse sentido tão absolutamente gestáltico que quase nada deixa escapar, ele também se manifesta aí de maneira mais específica e tópica: ‘vamos cantar o Hino Nacional em ritmo de samba (bolero etc.)’? Numa expressão como esta – tão legítima no universo em referência –, a categoria ritmo parece se evidenciar mais pontualmente, indicando em espécie os aspectos durativo-prosódicos da corrente musical (pois o Hino Nacional, embora mudando de caráter, continuará Hino Nacional em sua execução em samba, bolero etc.), vistos como variáveis de uma equação na qual melodia, harmonia e tudo o mais são constantes. Adicione-se: vistos como variáveis que apontam a distinção de gênero (samba, bolero etc.) – mas, não, de canção – e que, nesse processo de distinção, parecem divisados como embutidores de todos os outros parâmetros musicais (pois ‘em’). Quer dizer, a categoria ‘ritmo’, na música popular brasileira, é simultaneamente toda abrangente (orquestral) – definidora de uma unidade musical em particular, como uma canção, por exemplo e específica, determinante da identidade de gênero, identidade que aponta o caráter da produção musical (MENEZES BASTOS, 1996, p. 16).

Assim a categoria ritmo orienta definições de gênero musical e, como é possível perceber nas narrativas sem-terra,

também é central para localizar suas prerrogativas sobre a politicidade – militância ou engajamento – de determinadas canções. Vide o programa da Rádio Liberdade, “Ritmos Periféricos”, que tinha como proposta apresentar gêneros musicais entendidos como vindos das periferias brasileiras, entre eles o rap, o funk e até mesmo o pagode. Embora a mensagem (e seu gradiente de militância ou engajamento), como afirmou Césinha, seja entendida como algo localizado na letra, é o ritmo a categoria que engloba sua origem (periférica) e, portanto, o que define seu lugar nos circuitos culturais sem-terra. Para me explicar sua compreensão acerca da politicidade e engajamento no rap ele compara a pichação e o grafite:

[...] algumas pichações de hoje em dia, é só porque o cara teve coragem de subir lá em cima e fazer uma pichação, não é aquela pichação política que manda um recado no muro, não é um grafite que manda um problema social às vezes ... às vezes só mostra o problema social do cara subir num prédio pra ter a adrenalina de fazer uma coisa muito lôca, só isso assim.

E finaliza: “a gente pensa que se for pra fazer um rap só pra dizer que a gente sabe rimar bonito...então não faz sentido...né?”. Se saber rimar bonito não é o suficiente para aqueles que se arriscam na criação política do rap, o grupo Veneno H2, bem como o LPJ Mc’s têm lançado seus versos em um contexto de produção artística no qual o *hip hop* ainda é uma linguagem que está sendo processada. Embora acampamentos e assentamentos sem-terra tenham boa parte de sua base vinda das periferias urbanas, bem como sua juventude, caracterizada como rural ou não, o rap enquanto gênero musical ainda segue com uma aura de algo exterior, visto pelas direções ainda como uma marca do capitalismo e das difusões promovidas pela indústria cultural. Mudanças nesse sentido têm acontecido e o destaque do Veneno H2, a lembrar de suas apresentações no VI Congresso Nacional do MST, onde centenas de jovens entoavam o refrão de suas letras, tem tido papel central nos debates e discussões acerca das relações entre arte e política dentro do Movimento.

A ideia de que o Movimento pode se apropriar do potencial contestatório do rap, e do *hip hop* de maneira geral, já aparece nas falas de militantes como Levi e Warrysson, citados acima. No entanto, um englobamento inicial de suas práticas por setores do MST, como Cultura e Educação, só começou a ser realizado de cinco anos para cá, com a inserção de grupos como Veneno H2 e LPJ Mc's em eventos de estaduais e nacionais. Penso que a existência anterior a isso, ainda muito polêmica e cercada de proibicionismos, se dava por meio das rádios do MST (com a insistência de alguns jovens) e em algumas práticas de lazer. Em instâncias de decisão, como deixei registrado no primeiro capítulo de minha dissertação, o rap era visto como uma expressão de revolta, pouco comprometida com a luta, da maneira como a organização a concebe, o que fica claro nas falas de Césinha que, tanto como Jonh e Mano Fi, também vem participando de diversos cursos e atividades de formação política do MST, prerrogativa, inclusive, para que suas canções não apenas alcem a qualificação de militante, mas possam também ser constituídas pela *mística* sem-terra.

5. ROCEIROS, SACIS E PALHAÇOS: *MÍSTICA* E MÚSICA EM AÇÕES POLÍTICAS *SEM-TERRA*

Figura 29 – O palhaço Ronaldo Pituim durante a marcha do VI Congresso Nacional do MST



Fonte: A autora.

O quarto capítulo se dá na mesma cartografia apresentada ao longo desta tese, onde desenha circuitos de ações político/artísticas sem-terra, nos quais a música constitui espaços e momentos de *mística*¹⁴³ e *luta*. Ao percorrer estes circuitos, são inscritas variadas formas de expressão que elaboram e apresentam ao público perspectivas do projeto de transformação social proposto pelo MST. Em cursos, reuniões, assembleias ou grandes encontros, como o VI Congresso Nacional do MST, que já teve alguns fragmentos etnográficos apresentados ao longo dos

¹⁴³ Recordo aqui as elaborações feitas na introdução desta tese em relação a categoria *mística*, apresentada como evento de contornos rituais, e a *mística* (grafada em itálico), que é seu poder eficaz, que impulsiona o Movimento.

capítulos anteriores, místicas e ações de Agitprop costumam os dias de seus militantes. Durante a mística de abertura do VI Congresso Nacional, a encenação da pulsação de um grande coração - composto por vários militantes embaixo de um tecido vermelho - em meio a quadra do Ginásio Mané Garrincha, local que sediava o evento, oferecia ao público o tom das produções sem-terra, movidas por sentimentos e emoções que tratam como vitais à *luta*. Vários elementos são acionados em suas místicas, de chapéus de palha e ferramentas de trabalho, como as conhecidas foices e enxadas, somando-se ao arsenal das expressões artísticas, que vem sendo pesquisados e experimentados, em especial pela juventude sem-terra ao longo dos últimos quinze anos.

Figura 30 – Alunas da ENFF em ação durante os preparos para a mística de abertura da Festa de Formatura da turma da Especialização em Linguagens em Escolas do Campo, janeiro de 2014



Fonte: A autora.

A *mística* constitui toda a lógica de ação do Movimento, é ela a própria *ação* sem-terra. Todos os setores da organização e todos seus militantes passam pela experiência da *mística*, adaptando-a a suas necessidades de debate e fortalecimento. Nela elabora-se todo um arsenal simbólico, que fala das lutas travadas em cada conjuntura enfrentada por seus militantes, do que pretendem da “pátria livre”, e do que sejam as nações da América Latina. E se o futuro, como aponta Chaves, se faz na criação (*poiesis*), “(...) esse lugar (mitológico)” acontece, resulta, de um fazer criativo. O que pretendo explorar neste capítulo, portanto, são as relações entre *mística*, ações de Agitprop e a música – enquanto chave dessa espécie de rito/performance em uma tentativa de pensar seus contornos e diálogos. Bem como as possibilidades oferecidas pela articulação teórica e metodológica dos estudos destas temáticas na análise destes dados etnográficos.

É a unidade, a união, portanto, em torno dos mesmos objetivos, que promovem, “forjam” como inscreve Chaves (2000) em sua obra, o que é ser sem-terra. *Animam-se* para a *luta* aqueles que se identificam com as pautas de luta do Movimento, e é a partir dos sentimentos acionados na *mística*, que se reforça o pertencimento à organização. Importante sublinhar que este pertencimento, no entanto, não é algo totalizador e que toma todos os militantes do mesmo modo e intensidade, ou que os militantes da base não tenham críticas à direção do Movimento, seja em níveis locais ou regionais. A *mística* e suas práticas de *animação* constituem sujeitos sem-terra, que se dedicam ao MST para além de suas próprias contradições, mas isso não significa que ignorem erros ou deixem de discordar de decisões tomadas pelo coletivo. Essa construção da união de um movimento de base e características rurais tem suas dimensões em outras organizações, como sindicatos rurais e outros movimentos sociais do campo. Commerford (1999), em sua etnografia intitulada “Fazendo a luta: Sociabilidade, falas e rituais na construção de organizações camponesas”, trata dos contornos dessa “simbolização da união”.

Ao mesmo tempo, em todos os aspectos ou dimensões da *reunião* – “solenes”, “festivos”, “participativos”, de concentração e dispersão –, há uma abundante simbolização do pertencimento

a um grupo ou classe ou categoria – os *trabalhadores rurais*, os trabalhadores de tal ou qual *comunidade* ou assentamento, os sem terra, os *posseiros*, os *assentados*. Ademais, há uma insistente simbolização da união que existe ou deve existir dentro do grupo ou classe que ali é celebrado. As bandeiras e faixas fazendo referências ao grupo, os discursos enfatizando a *união*, a busca do *consenso* nas *discussões*, as celebrações e dramatizações em torno de objetivos e narrativas que remetem a história ou à situação atual do grupo, a celebração dos mártires do grupo através dos minutos de silêncio, os cantos enfatizando o pertencimento ao grupo e a *luta contra os*” inimigos”, os movimentos ritmados e conjuntos durante as canções – os exemplos podem se multiplicar e apontam para a importância da simbolização do pertencimento comum dos participantes e da *união* e da harmonia interna do grupo (COMMERFORD, 1999, p. 71).

Nesses processos de construção da união, também nos sindicatos e organizações rurais, se fazem presentes diferentes tipos de dramatização da memória da luta e das identidades ali experienciadas, onde a canção também conduz o *flow*¹⁴⁴

¹⁴⁴ *Flow*, como no *Rap*, é conhecido como o fluxo dado às palavras em rimas, nas improvisações ou gravações deste gênero musical. Ter *flow* é imperativo na qualidade de sua mensagem. Para Turino, ouvir ou ver apresentações e performances geram experiências de *flow*, no entanto, quando participa-se tocando ou dançando em um evento com outras pessoas, há uma concentração do *flow*, que proporciona a integração destas pessoas. Nas palavras do autor: “*Without diminishing the importance of music listening, I would suggest that music making and dancing provide a special type of activity for directly connecting with other participants for the intense concentration that leads to flow, and for an even deeper involvement with the sonic signs that create effects of feeling and physical reaction and thus personal integration*” (TURINO, 2008, p. 21).

(TURINO, 2008) destes momentos de reunião, de um ritmo, de quem caminha e segue, junto, *na luta*. E se, a partir da obra de Chaves é possível indicar a mística, seu ritual e condição de eficácia, como *mana*, o que uma etnografia sobre a música sem-terra poderia contribuir nessa análise? Se a música – bem como o teatro, a poesia e as palavras de ordem – é ela mesma impregnada de *mística* (CHAVES, 2000, p. 79), o que é possível apontar de novo nessa trajetória que se seguiu, quase vinte anos depois?

Figura 31 – Um dos barracos montados para a *mística* de abertura do VI Congresso. No detalhe, um *kufi*, lenço símbolo da cultura e da resistência palestina



Fonte: A autora.

As próprias práticas do Movimento, e as mudanças ocorridas em seu interior, é que vão indicar de que maneira as linguagens artísticas são percebidas como potencializadoras desse “poder místico” que torna possível a continuidade da *luta*. Investe-se no desenvolvimento destas expressões, com a noção clara de que estas potencializam a eficácia de suas ações, pois como no *mana* maussiano, a *mística* é “condição essencial de mudança”, interpretado como “a arte das transformações” (CHAVES, p. 87). A condição de *animação* dada à música – e, por sua vez, aos músicos – é o que oferece o elo que a torna mística, seja enquanto evento (ritual) seja enquanto força.

Animação e mística, e suas qualidades que se aproximam da euforia durkheimiana, são, dessa forma, condições para que seus militantes sigam caminhando.

5.1 A MÍSTICA MOVE A LUTA

“A luta é ação, portanto drama” (CHAVES, 2000).

Um coração gigantesco pulsando, ao som da marcação e tambores, enche de som e cores a quadra do Ginásio Mané Garrincha. Os olhos se voltam ao centro daquele espaço, lotado de militantes e simpatizantes à causa sem-terra. As linhas entre a imagem que se forma – e converte toda a ação em unidade – e o que a compõe, dezenas de pessoas embaixo desse imenso tecido vermelho pulsante, são tênues. Essa é uma das cenas que compõem a mística final do VI Congresso Nacional do MST, realizado após sete anos de intervalo. Foi idealizada e realizada com o claro objetivo de mover as pessoas ali presentes, fazer da *luta* emoção. E quando o pulsar do coração vai se reduzindo, não há pausa para o silêncio, o ginásio retorna o pulso provocado pelos militantes que compunham a mística, e ecoa em aplausos e ovações.

Os esforços feitos em prol da mística de abertura, contam um pouco sobre a relação dos militantes sem-terra, e da organização, com a mística enquanto processo ritual e performativo. Ainda no domingo, na quadra do ginásio, sento em meio às cadeiras vazias para acompanhar o ensaio da mística de abertura¹⁴⁵, que será realizada pelas Brigadas dos estados do Paraná e Santa Catarina. Encontro Miriane e Wellington, um casal de jovens militantes que conheci em meu primeiro campo no MST, no assentamento Emiliano Zapata, na região industrial de Ponta Grossa, no Paraná. Os conheci ainda adolescentes e, atualmente, ambos são professores em uma escola do Movimento. Miriane está grávida. Ambos, assim como Célio,

¹⁴⁵ Trechos desta e de outras místicas podem ser vistos no vídeo oficial do MST que registrou as pautas e momentos principais do VI Congresso Nacional. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mcPhrGPkjc>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

outro militante e ex-dirigente do Zapata¹⁴⁶, participarão da *mística* de abertura, Célio e Wellington estão com apetrechos de soldados (como espingardas cenográficas) e aguardam junto a seu grupo as orientações para as movimentações da *mística*. No cenário, no lado esquerdo do palco, um livro gigante, com quase dez metros de altura, com um título em destaque, “História”, escrito com letras vermelhas em um fundo de uma fotografia em preto e branco de uma cerca de arame farpado.

Figura 32 – Wellington, em primeiro plano, aguardando o momento de sua participação durante a *mística* de abertura do VI Congresso Nacional do MST



Fonte: A autora.

Quase toda a ação é realizada a partir do livro. Uma grande cruz de madeira, espingardas de madeira, arcos e flechas são alguns dos apetrechos que serão usados. Célio comenta que a *mística* vai tratar da “gênese” do MST. Algumas pessoas estão

¹⁴⁶ O pré-assentamento Emiliano Zapata, que conta com uma história de quase quinze anos, está localizado na região industrial de Ponta Grossa, cidade a cem quilômetros da capital paranaense. Foi no Zapata que fiz parte de meu trabalho de campo, entre os anos de 2008 e 2009.

caracterizadas como jesuítas, outros de militares e outros como sem-terra. As cenas representam a história da luta pela terra, de indígenas, desde a invasão colonizadora, e de trabalhadores rurais, com a organização do MST. Revivem confrontos armados, inclusive com militares. Carla Loop¹⁴⁷, militante ligada ao Setor de Cultura, puxa um alongamento e aquecimento com um dos grupos, na sequência, eles marcham no lugar. Reparo na quantidade de pessoas que quase lotam a quadra do grande ginásio que abriga o congresso. Leio em matérias publicadas no período que cerca de 1500 militantes participaram da realização da mística de abertura, que teve duração de quase uma hora. Três grandes grupos passam as cenas com seus coordenadores. Uma jovem coordena a movimentação pelo microfone. Cada grupo tem quinze minutos para fazer sua marcação.

A coordenadora pede que o grupo se organize, já que eles não sabem exatamente como foi feito o ensaio de cada cena. Pelo microfone, ela descreve como será a mística: Introdução, música “Classe Roceira”; versão instrumental do Hino do MST interpretado em uma flauta; canção “Um novo homem, uma nova mulher”; trecho de música instrumental; canção que trata da biodiversidade; hino do MST; música “Procissão dos

¹⁴⁷ Conheci Carla Loop ao ministrar uma oficina de rádio em evento no Colégio Estadual do Campo Iraci Salete Strozak, no ano de 2005, antes de iniciar minha pesquisa no mestrado. Localizado no assentamento Marcos Freire, comunidade Centro Novo, na cidade de Rio Bonito do Iguaçu (na região centro-oeste do Paraná), onde a família da militante era assentada. No transcorrer de meu contato com o MST e também de minha pesquisa, encontrei Carla diversas vezes em eventos diferentes, inclusive tendo-a como aluna na disciplina “Aspectos da Música como Política” (descrita no capítulo inicial desta tese) na Especialização em Linguagens em Escolas do Campo. Na época, Carla ainda era adolescente, mas já tinha destaque entre militantes do Setor de Cultura, sendo participante ativa de grupos e atividades de teatro dentro do Movimento, compondo, inclusive a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré. A Brigada, que contava com militantes de assentamentos de quase todas as regiões, chegou a contar com mais de quarenta (40) grupos de teatro, realizando diversas atividades. Hoje a Brigada está com suas atividades arrefecidas, apesar das linguagens das artes cênicas (em especial a do Teatro do Oprimido) ainda permanecer nas práticas *sem-terra*, sendo inserida em frentes como a Agitprop.

Retirantes”¹⁴⁸, finalizada ao som da Internacional Socialista. São seis cenas, a coordenadora avisa “(...) o importante, que vai fazer a cena mais bonita, é todo mundo de boné e camiseta do MST”. Ela orienta que na segunda parte da música “Classe Roceira”, todos tirem o boné e a camiseta. “Cada categoria vai fazer o seu movimento, indígenas, quilombolas, operários, camponeses, religiosos”. O final da mística é com a canção “Pedras e Sonhos”, do grupo El Efecto. Carla auxilia na organização das pessoas que carregam letras feitas em papelão coberto de papel laminado e que formarão palavras como “socialismo”. Cruzes cobertas com sangue. Citação do poema “Ocupação”.

Figura 33 – Ensaio da *mística* de abertura. No canto direito, o painel do palco principal que ainda não tinha sido estendido em sua totalidade e o livro “História”



Fonte: A autora.

As cenas, como me descreveu Célio, tratam da *gênese* do Movimento, e a cada página do livro que é virada, uma nova etapa que foi enfrentada contra o latifúndio, contra o estado, contra o capital e, atualmente, contra o modelo do agronegócio e

¹⁴⁸ Canção de Pedro Munhoz, do disco “Canções que abraçam sonhos”, produzido pelo MST. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yjihlni-04>>.

a favor de um projeto de transformação social, pautado pela agroecologia. Palavras-chaves nas práticas e discursos sem-terra. Indígenas, quilombolas, operários, camponeses, religiosos, grupos populares que seguiram na luta pela terra, enfrentando poderosos e latifundiários, este é o tom da narrativa que enche de cores e sons a quadra daquele ginásio. A grandiosidade podia ser notada já no ensaio e em toda a demanda de tempo e recursos que a mística de abertura, e todas as outras, deram aos militantes que as organizaram. As místicas, como é de praxe no cotidiano sem-terra, abriam as atividades diárias do VI Congresso e, a cada dia, dois ou três estados responsabilizavam-se por sua organização e execução.

Figura 34 – Momento de ensaio da *mística* de abertura do VI Congresso Nacional do MST



Fonte: A autora.

Em um acordo prévio, pois cada Brigada que chegava ao evento já vinha com sugestões para sua realização, os estados reuniam-se antecipadamente, debatiam e elaboravam em conjunto o que seria feito. E na noite do dia anterior de sua realização, que funcionava como abertura das atividades do dia, faziam os ensaios no ginásio. Tanto que o palco principal, onde acontecia a última programação do evento, tinha que encerrar suas atividades antes das 22 horas, para que nestes horários as Brigadas pudessem ensaiar a *mística* da manhã seguinte. Esses ensaios me pareciam um esforço a mais, pois as programações nos dias do evento eram intensas, iniciavam com as alvoradas da “Rádio do Congresso”¹⁴⁹, às 7 horas da manhã, e só se encerravam com a última mesa, palestra ou encontro (como os realizados pela Juventude ou pelas Mulheres), próximo das 22 horas. Enquanto várias pessoas se dirigiam às barracas regionais, que ofereciam alimentação e programação musical ao vivo, estes militantes seguiam até pouco antes da meia-noite, para ter tudo pronto logo pela manhã.

A intensidade da programação contava ainda com as longas filas que se formavam para o banho do dia, em grandes barracões de lona, femininos e masculinos. Os chuveiros, frios, eram organizados em duas fileiras, não tinham portas, e muitas vezes era necessário aguardar o reabastecimento de água, fazendo com que as filas aumentassem. Isso não impedia que todos desfrutassem da programação e ainda descolassem um tempinho para se arrumar e ir para os bailes, de diversos gêneros musicais, que aconteciam nas barracas até, no máximo, uma hora da manhã, quando os integrantes da Disciplina já orientavam os últimos militantes a se recolherem. Essa dinâmica, marcada pela intensidade, opera em uma lógica própria do Movimento que, também em acampamentos e assentamentos, tem seus ápices em assembleias, bailes, ocupações e outros de trabalho e *luta* cotidiana, diária, em um tempo de cultivo da terra e das relações sociais. A disciplina é vista como necessária na compreensão das ações da Organização. Da *animação* – momentos musicais e cênicos, nas assembleias – às programações das barracas regionais (boa parte delas dedicadas a fazer dançar seus

¹⁴⁹ Rádio poste, com programação ao vivo, que funcionou durante todos os dias do evento.

militantes) mantém-se a euforia necessária para que seja possível confraternizar e seguir no dia seguinte com a mesma rotina, disciplina e esperança, como já demonstrava Chaves (2000) em sua etnografia sobre a Marcha Nacional, realizada em 1997:

O decurso do ciclo artístico apenas acentuou esse caráter festivo. Desde o início do ato público, a performance musical trazia descontração ao palanque, intermitentemente dissipando o tom o mais das vezes sério, severo e constante das falas políticas. No ato público, a reunião era, por si mesma, motivo de exaltação: os momentos de concentração silenciosa e estática da multidão durante os discursos políticos eram nele intercalados por aplausos, pelos gritos de palavras de ordem, pelo tremular das bandeiras, pelo rumor de aprovação e bulício corporal manifestos ante as palavras mais contundentes ou frases de efeito ditas pelos oradores. O ciclo artístico apenas alterava o teor da excitação, que se distendia. Movimentos corporais mais espontâneos, risos, às vezes pilhérias, acompanhavam as melodias e ritmos vivos que os músicos apresentavam no palanque. Estes compunham um repertório popular, de modo a agradar e lisonjear ao público, e faziam suas vozes vibrar e ressoar por toda a praça. Correspondendo-lhe, o público fazia coro, acompanhando as músicas com a voz e o corpo, com palmas cadenciadas e também aqui e ali, formando pequenos e animados grupos de dança (CHAVES, 2000, p. 116).

Os esforços, em grande parte, eram compensados com a realização da *mística* e a percepção do efeito que estas causavam nos presentes, militantes, *amigos do MST* e simpatizantes. Diferentes tipos de militância transitavam nos espaços do congresso: de artistas e pensadores *engajados*, *intelectuais*

*orgânicos*¹⁵⁰, a militantes de movimentos sociais parceiros (do campo e cidade), sindicatos, estudantes e outras categorias interessadas nas pautas e realizações divulgadas pelos sem-terra, todos convidados a não só ouvir, como participar da *mística*, e também dançar com os sem-terra. Assim, registrava-se também a presença expressiva de estrangeiros, convidados e parceiros articulados pela Brigada Internacionalista e Via Campesina, os quais eram chamados de internacionalistas, especialmente latino-americanos que vinham em maior número e organizados em grupos. Muitos deles são estudantes de cursos de graduação e pós-graduação promovidos pelo Movimento em parceria com o governo federal. É no congresso também que a luta adquire facetas internacionais, fortemente marcadas por uma *latinidade*¹⁵¹, o que fica evidente no repertório executado no palco principal, onde eram constantes as referências do cancionero político chileno, argentino e uruguaio. Trago um esboço dessas relações, ao longo deste capítulo, onde tento pensar a relação de práticas rituais, como a *mística*, e as expressões artísticas e musicais em movimentos sociais latino-americanos.

5.2 MARCHAS, OCUPAÇÕES E INTERVENÇÕES: A AGITPROP NO VI CONGRESSO NACIONAL DO MST

Em 7 de fevereiro de 2014, chego em Brasília no meio da tarde, três dias antes do início do VI Congresso Nacional do MST. Sigo do aeroporto para o alojamento, onde estão os militantes que trabalham na preparação do evento. O clima é quente e seco. Já ao descer do táxi, vejo outras pessoas chegando e procurando onde se instalar. Procuro por Levi na recepção e sou encaminhada para um quarto coletivo, com seis beliches. Deixo minha bagagem e desço, o alojamento é grande, com vários

¹⁵⁰ Os sentidos dados pelos sem-terra a estas categorias foram apresentados na Introdução e Capítulo 1 desta tese.

¹⁵¹ A ideia de América Latina é muito presente no MST, que por meio da Via Campesina, tem articulações políticas com diversos países, recebendo muitos estudantes em seus cursos e também em seus assentamentos e acampamentos para vivências e pesquisas. No cancionero que circula em espaços sem-terra, representantes como Mercedes Sosa e Violeta Parra são nomes constantes em todos seus eventos. Em termos sem-terra cria-se uma luta internacionalista.

quartos dispostos em dois andares. Encontro Carla Loop, jovem militante artista que conheço desde meus primeiros contatos com o MST, é ela que me fala com entusiasmo das ações da Agitprop e de cara me convida para acompanhar os ensaios e ações na cidade. Após o jantar, fico sabendo que haverá uma roda de música para comemorar o aniversário de Raul Amorim, militante e músico que atualmente coordena o Setor de Juventude do MST. Sentados em cadeiras de plástico no pátio do alojamento, que tem como vista as luzes da capital brasileira e suas planícies, cerca de 30 pessoas, boa parte munida de instrumentos de percussão e violões, estão reunidas. Muitos são jovens, mais da metade homens.

No cancionero executado muitos forró e baiões, fazendo jus à nordestinidade do aniversariante, e é ele quem comanda o acordeom. A surpresa fica por conta de outro militante, Miguel Stédile¹⁵², que, em meio a um improviso de violão, começa a declamar uma poesia, com um sotaque gaúcho e dramatizado, em uma narrativa sobre a *luta* sem-terra. Todos permanecem atentos e o silêncio só é quebrado pela salva de palmas dada ao final do poema. Na sequência, Miguel faz uma fala sobre a trajetória de militantes que nasceram ou cresceram em acampamentos e assentamentos, como ele e Raul, e que apesar de jovens, guardam uma grande experiência na militância. Ele menciona a prática histórica de seus pais, de subir em caminhões e pegar em microfones e as mudanças que ocorreram, com a juventude militante utilizando além dos microfones, violões. A confraternização segue, aquecida por umas poucas latas de cerveja, que circulavam entre os presentes, e a Camponesa (e outras aguardentes), que seguia de mão em mão em copos de plástico ou canecas. Por volta da 1 hora da manhã, todos já estão deitados, pois os dias iniciam cedo.

O café da manhã é servido na cozinha, que conta com um pequeno salão. Muitos já se conhecem e já estão trabalhando juntos há alguns dias. Encontro Révero, militante de Santa Catarina, que trabalha com teatro e está na coordenação da Frente de Agitação e Propaganda e, como ele me diz, é o “irresponsável pelos loucos”. Antes de sair, eles passam informes: reunião da

¹⁵² Miguel é um dos filhos de João Pedro Stédille, uma das principais lideranças do Movimento.

coordenação às 14h e saída novamente às 16h. Enquanto aguardamos o ônibus, observo os jovens que compõe a Agitprop, animados, agitados, todos se maquiavam e acertam acessórios, conversam e riem. Chegamos de ônibus na rodoviária por volta de 9h45. Vim conversando com Révero. No caminho, Carla me passa uma nota de dez reais e pede que eu compre presilhas para cabelo. Ela é uma das participantes do esquete criado coletivamente, dias antes do trabalho ser iniciado. O grupo entra na rodoviária tocando e cantando. Ajudo na panfletagem e faço algumas fotos. Algumas pessoas pegam o jornal, outras devolvem.

- Os atores

Vestidos de palhaços, maquiados, cerca de quinze jovens dividem-se entre os personagens de banqueiro, juiz, policial e trabalhadores. Um grupo de cinco ou seis pessoas, também maquiadas como palhaços, tocam instrumentos de percussão, bumbos e uma caixa. Integram as cenas placas e faixas com dados sobre os prejuízos do agronegócio.

- As cenas

A entrada é feita na base da batucada. A levada funk comanda os bumbos. Révero, que coordena as cenas, escolhe o local onde o esquete será realizado. Abre-se espaço. A dramatização se dá na relação entre trabalhadores e os representantes do poder (banqueiro, juiz e policial). Os trabalhadores permanecem sempre reunidos, movendo-se juntos, envolvidos por uma corda, em dinâmicas circulares. As falas são curtas e o ápice é anunciado pelo convite às vaias a esses representantes do poder. Após as vaias, as placas e faixas entram em cena e eles começam a cantar o funk, que tem como refrão “o agronegócio vai cair, vai cair, vai cair...”, com uma coreografia, onde todos em cena se abaixam, em uma alusão à derrubada do agronegócio. Ao fim da música, apenas os instrumentos continuam a tocar e os atores se dispersam. Após uma breve pausa, para tomar água, todos auxiliam na entrega do jornal do VI Congresso. E assim se segue a cada esquete.

Figura 35 – Militante da Agitprop em marcha, representando a Mídia no esquete apresentado durante o VI Congresso



Fonte: A autora.

Na rodoviária, Rafael Villas Boas, que não tinha vindo no ônibus com o grupo, vem conversar comigo. Nos apresentamos, digo que sou pesquisadora e ele me conta que é professor na UNB e um dos articuladores da Agitprop no Setor Nacional de Cultura. Pergunto sobre Manoel Dourado Bastos e Rafael me diz que ele chegaria à tarde. Raul, Taile, David e Rafael, que não participam da Agitprop e são dirigentes em outros setores, também panfletam. Muitas pessoas param para ver o esquete, que é realizado de três a quatro vezes durante a manhã. Uma senhora que me devolveu o jornal diz “MST eu não quero!”. Por volta das

11h40 retornamos ao ônibus, a trilha sonora é *rap* e as conversas giram em torno das avaliações sobre as performances da manhã.

À tarde acompanho novamente o grupo na Rodoviária e à noite encontro Levi no alojamento, durante um churrasco para os militantes que estão trabalhando no evento. Converso com ele sobre suas funções durante o VI Congresso Nacional. Levi me conta das questões de estrutura dos palcos e as dificuldades de orçamento, especialmente em relação ao equipamento de som. Ele comenta também sobre o grupo de cem percussionistas que o Levante Popular da Juventude trará para o evento. O churrasco segue descontraído e conta com mais gente que a roda de música do dia anterior, há venda de cerveja em lata e a aguardente também circula. Alguns pequenos grupos se formam. Novamente, por volta da uma da manhã, todos estão em seus quartos.

Na manhã do dia 8 de fevereiro, acompanho o ensaio da Agitprop, em um salão no segundo andar. Agostinho, um dos militantes, fala do reconhecimento que fez na feira de Taguatinga, no entorno do DF. Fala dos guardas e policiais e a possibilidade de abordagem na feira. No ônibus, um dos meninos comenta com João sobre um homem que viu o esquete e ficou espantado, perguntando se o teatro tinha sido organizado pelos sem-terra: “A sociedade pensa que sem-terra é coisa de outro mundo, que não vê jornal”. Fala de sua indignação e de como comentou com o senhor a realização do Congresso Nacional. No fundo ouço o comentário “a raiz é a batucada, é a nossa arma, a nossa segurança”. A conversa gira em torno da relação entre a comédia, o humor, a arte política, e a perspectiva do palhaço. Diego, um dos jovens, fala da ação direta, da frente de massa e os enfrentamentos em espaços públicos, sobre o escracho e o constrangimento e a percepção de que o palhaço é uma ameaça. “Quando eu for pra revolução, eu vou de palhaço”, afirmou o jovem Diego. Révero fala do ridículo e do riso, e o processo de desnaturalizar a compreensão do cotidiano, do agronegócio. O grupo segue conversando sobre uma teoria da agitação e propaganda, a compreensão da conjuntura e da música como elemento fundamental nas ações. A agitação, de acordo com as reflexões do grupo, constrói-se no sentido de ser uma abertura dos debates, um preparo para todas as trocas e reflexões sobre o Movimento. Citam a força da roda e a arte como ferramenta para romper os limites estabelecidos. “[...] não é agitação pela

agitação, nem a propaganda pela propaganda, é estratégia”, comenta uma das jovens.

Figura 36 – Flyer do lançamento do livro “Agitprop: cultura política”, uma coletânea de textos teóricos e peças teatrais sobre a temática, realizado na cidade de São Paulo.



Fonte: Divulgação site do MST: (www.mst.org.br).

É pressuposto, dentro do Movimento, que as práticas sejam debatidas, estudadas, refletidas. O estudo e a formação para além de currículos formais são essenciais à manutenção da *luta*, é prática constante, tanto que a educação tem um dos setores mais fortalecidos do MST, com algumas experiências algumas reconhecidas e premiadas (como as Escolas Itinerantes¹⁵³). Assim também a cultura, enquanto temática de estudo e pesquisa, como apontado no primeiro capítulo desta tese, por consequência a

¹⁵³ Em definição na página do Movimento Escolas Itinerantes: “A Escola Itinerante foi criada no âmbito do Movimento Sem Terra, para garantir o direito à educação das crianças, adolescentes, jovens e adultos em situação de itinerância, enquanto estão acampados, lutando pela desapropriação das terras improdutivas e implantação do assentamento. É uma escola que está voltada para toda a população acampada, o barraco da escola itinerante, é construído antes do barraco de moradia e tem também a função de se converter em um centro de encontros de toda comunidade acampada”. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/educacao/>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Agitação e Propaganda, bem como o teatro, possuem uma produção bibliográfica¹⁵⁴ considerável (com livros, artigos, coletâneas e cartilhas). O mesmo ocorre com alguns teóricos que promovem diálogos e artistas e grupos de teatro¹⁵⁵ que realizam intercâmbios e oficinas em assentamentos e outros espaços sem-terra. É nesse contexto que as práticas da Agitprop vêm sendo desenvolvidas como linguagens de ação política dentro do MST. As falas e práticas de militantes, que compuseram essa frente durante o VI Congresso, trazem relações estreitas com diferentes linguagens artísticas: da música, do teatro e do próprio ato de discursar. Articulação da Agitprop no MST construída pelo diálogo entre o setor de Cultura e o de Comunicação e Juventude, com a articulação da professora e pesquisadora Iná Camargo¹⁵⁶. Em entrevista à página do MST, Douglas Estevam, militante do setor e um dos organizadores do livro, comenta que a obra é fruto de um levantamento sobre diferentes experiências de Agitprop no

¹⁵⁴ Afora a coletânea, já citada acima, há diversos textos estudados por militantes sem-terra, muitos sobre teatro político, onde a professora Iná Camargo é uma das intelectuais mais referenciadas. No ano de 2006, o Coletivo Nacional de Cultura – Brigada Nacional de Teatro Patativa do Assaré lançou o volume 1 de uma coleção de textos sobre cultura e neste trazia a temática “Teatro e transformação social (Teatro Fórum e AgitProp)”.

¹⁵⁵ Recordo aqui a participação de integrantes da Cia do Latão, grupo paulistano inspirada pela linguagem teatral de Brecht, no Seminário de Arte no Campo, realizada pela especialização na UDESC, citada no primeiro capítulo desta tese. Além desta, outras companhias, como Dolores Boca Aberta, realizaram experiências com os coletivos *sem-terra*, com linguagens cênicas mais experimentais.

¹⁵⁶ Conforme dados de seus lattes, Iná Camargo possui graduação em Bacharel Filosofia pela Universidade de São Paulo (1979), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1988) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993). Atualmente é professora aposentada da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária. Atuando principalmente nos seguintes temas: teatro épico, dramaturgia nacional. Tem um histórico de militância no Movimento, contribuindo com uma grande produção bibliográfica acerca das práticas teatrais sem-terra, além de outras vinculadas a esta linguagem, como a Agitprop. Hoje atua como assessora do Setor Nacional de Cultura do MST.

mundo. “Chegamos ao conceito de Agitprop como uma construção importante para a cultura operária – algo que supera a visão clássica de Agitprop dos Partidos Comunistas, por exemplo, que a relacionavam a distribuir panfletos ou ao papel do orador em grandes atos”, declara o militante.

Após o almoço, o grupo segue em direção à Ponte JK, para um momento de planejamento e avaliação para a formalização da Brigada Nacional de Agitação e Propaganda dentro do Movimento. Chegamos numa das margens do Lago Paranaoá. Na entrada da área de lazer, noto uma série de estátuas que representam Orixás. Algumas pessoas levaram bolos, biscoitos e bebidas, o clima é de piquenique com cangas e lençóis estendidos, formando uma grande roda. Nela, violão, pandeiro, caixa. Paulo Henrique, militante conhecido como PH, abre a fala fazendo a leitura dos quatro pontos que serão discutidos. Rafael, professor da UNB e um dos colaboradores da Agitprop, comenta o fato de estarmos diante da ponte que se chama Costa e Silva: “Ponte JK, Lago Sul. Classe média-alta, elite”. Enquanto o lanche é compartilhado com todos, Rafael fala do processo histórico de formação da Brigada Nacional de Teatro. Pontua a relação do Movimento com Augusto Boal, as diversas oficinas e a necessidade que se tinha, por volta de 2011, de criar uma articulação orgânica que efetivasse, materializasse, isso. Lembra da tentativa de criação de uma federação de teatro político que não se concretizou. Fala ainda das contradições, riscos, limites e o exercício de um salto de qualidade. “Tudo passa, como passam as palavras de ordem dos congressos”, afirma. A proposta da Brigada de Agitação e Propaganda, segundo Rafael Vilas Boas, é superar as dicotomias entre as linguagens.

Abrem-se as inscrições para o debate. Raul Amorim argumenta “estamos conquistando para nós mesmos”, pontuando a possibilidade de uniformização com outros movimentos sociais, como Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB) e Levante Popular da Juventude (LPJ): “já tá misturado com o MST, veste a camisa do MST, não só pela reforma agrária, mas por um processo de transformação social que é internacional”. E continua “[...] eu não sei se daqui um tempo a gente não vai ter que ocupar monocultivo [...] e nós não temos acúmulo/força política pra fazer isso sozinho, precisamos dos estudantes, das universidades... a cultura ela não é uma opção, ela é a única opção para chamar e

trabalhar com essa juventude”. Raul trata da formação e das oficinas, dizendo que a maioria foi para fora do MST e também das mobilizações e a “falta de uma pedagogia da denúncia... falar a língua do povo e tocar na ferida”. São 15 mil pessoas vendo a Agitprop em processo, ele afirma, comentando as dificuldades iniciais, como a própria incorporação da Brigada em algum dos setores de articulação nacional, “vai pra comunicação? Vai pra cultura?”. Avalia que há uma oportunidade histórica de discutir estratégias da organização, “Agitprop está mais viva porque está ajudando a pensar que tipo de militância está se construindo agora”, pontua Raul. O perfil do militante, conforme o debate, era diferente, de um embate mais direto pela reforma agrária, agora a proposta é formar quadros de militantes agitadores da *luta*. “[...] o avanço da Agitprop é na unidade da classe¹⁵⁷ trabalhadora... A organização tem que estar não a serviço do MST, mas a serviço da classe trabalhadora”, finaliza Raul.

Figura 37 – Agitprop em marcha com os guarda-chuvas que os auxiliaram em ações, como a colagem de lambes na Embaixada dos Estados Unidos



Fonte: A autora.

¹⁵⁷ Como pontuei no segundo capítulo, a ideia da luta de classe no MST é pautada por debates de teor marxista, que tem sua leitura muito difundida entre seus militantes.

Révero, um dos coordenadores, que mora e atua em Florianópolis, fala da Agitprop nos últimos quatro anos e o processo de aprendizagem através das artes, da comuna urbana¹⁵⁸ formada na cidade e da possibilidade de tratar temas áridos de forma leve. A valorização da cultura, o investimento na formação e nas linguagens e a necessidade de articulação nos estados e regiões também são temas de seus comentários. Tiago, que é militante e também atua na academia, traz a importância de se pensar o processo histórico das ações militantes e a sistematização das experiências realizadas, “reconhecer o que veio atrás e entender o que está sendo feito agora”. Gerson, que já havia participado da Pastoral da Juventude, comenta que já fazia Agitprop sem saber o que estava fazendo e como se dá a apropriação de linguagens e técnicas, nas trincheiras e Frentes de Massa para a *luta* nas cidades. Diego retoma o trabalho das Frentes de Massa, as ocupações na cidade e os contextos nos quais as ocupações de terra são mais difíceis: “Hoje nossa base social está nas cidades, não está no campo, no Rio Grande do Sul não há assentamentos desde 2007, o pessoal não está aceitando calado”. Clarete reforça o ponto da sistematização, James fala da necessidade de articulação nacional, em função de estar se multiplicando sempre. “Fortalecer dentro da nossa luta a mística e tornar nossa luta cada vez mais mística”, afirma o jovem. Ele continua falando do que toca em outras pautas, como mobilidade urbana e elementos da arte para movimentar a política.

¹⁵⁸ “As Comunas Urbanas” foram pensadas a partir das “Comunas da Terra” que, segundo Pedro Suarez em entrevista à página Passa Palavra, “são assentamentos dentro das grandes cidades e que buscam trabalhar com uma nova base de produção, uma nova matriz tecnológica, que é a agroecologia”. As comunas urbanas, segundo o MST, visam “integrar em uma mesmo espaço infraestrutura, acesso à informação, agroecologia e tecnologia”. Nestes espaços articula-se moradias, hortas e viveiros comunitários com bases agroecológicas, creche, padaria comunitária, escolas com métodos e projetos pedagógicos próprios e uma arena. A mais antiga é a Dom Hélder Câmara, que completou dez anos em 2015, e a de Jandira, onde foi fundada a Escola de Samba Unidos da Lona Preta, ambas na área metropolitana da cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.passapalavra.info/2009/12/16180>>. Acesso em 10 jan. 2017.:

O debate gira, então, sobre o tema do investimento na formação da agitação e propaganda e da necessidade de avanço na articulação orgânica¹⁵⁹, pontuando sua característica de ser “para fora” do Movimento. Daniel aponta o embate físico e legal da Agitprop e a necessidade de apoio aos *Black Block*¹⁶⁰. Recorda a formação de 500 militantes na Bahia, no período da Marcha Nacional dos Sem-Terra, realizada em 1997, e as discussões, em termos sem-terra, sobre uma revolução cultural, com salto na técnica e na estética¹⁶¹. “O grupo de Agitprop incomoda e incomoda muito, está vinculado à estratégia do MST [...] se é momento de sistematização, de articulação, Agitprop no MST pra quem?”. Alguém cita a presença do Levante Popular da Juventude (LPJ) nesse contexto. Taile, que é uma das dirigentes do Setor de Cultura, fala do atendimento de demandas pontuais, as residências agrárias nos estados, a relação entre juventude e cultura e a necessidade de criar mecanismos de circulação. Raul sublinha a demanda de uma reforma agrária popular e a necessidade de que o povo entenda isso e o papel da brigada como ponte nessa articulação com outros movimentos. Rodrigo finaliza, citando Marighela: “a ação faz a organização”.

Nesse sentido, é premente pensar as relações estabelecidas entre a presença (ou não) da *mística* e as compreensões sobre arte e política no MST e o lugar de uma “neutralidade da técnica” nestes processos de formação/qualificação das expressões artísticas sem-terra. Entre a *mística* e sua eficácia estaria a técnica? Em artigo intitulado *Mística, magia e técnica*, publicado em 2008, Brüseke trata das relações entre estes conceitos a partir das obras de Mauss e Durkheim, em uma revisão acerca das elaborações destes pensadores sobre essas temáticas. Ele diz que

¹⁵⁹ A organicidade nas práticas sem-terra está relacionada ao bom funcionamento de seus princípios organizativos, em instâncias decisórias e setores (como apresentado na introdução desta tese).

¹⁶⁰ Surgida na Alemanha, na década de 80, a tática do *Black Block* é uma ação direta onde grupos identificados por objetivos políticos em comum protestam em manifestações de rua, vestidos de preto e com os rostos cobertos. É conhecida por ter uma estrutura informal e não hierarquizada.

¹⁶¹ O avanço sugerido por militantes em relação a técnica, apontam para um pensamento para além da arte como ferramenta, função, muito debatido nas duas primeiras décadas da organização.

A fascinação do homem pela técnica parece ter a mesma raiz que a da magia. Esta última pode ser entendida como um empreendimento do homem para evocar mudanças vantajosas, tentando desviar ou redirecionar o andamento das coisas para colocá-las a seu serviço. Ou como nos diz Durkheim: as práticas mágicas são um meio para impor ao mundo a nossa vontade. A própria técnica não poderia ser compreendida, também, desta maneira? (BRÜSEKE, 2008, p. 167).

A *mística sem-terra*, paralela ao *mana*, seria também uma “ação”, uma “qualidade”, um “estado”? Para Brüseke (2008, p. 177), “também seria o *mana* da mesma ordem que a noção de sagrado, só que o *mana* seria mais geral; o *mana* parece ser o gênero, e o sagrado, a espécie”. A experiência da *mística* (seja enquanto evento de contornos rituais, seja em sua ideia de força, *mana*) traz, então, um repertório de sentimentos, que torna possível a *animação* de seus militantes com a *luta*, conforme discorre Chaves:

Os militantes do Movimento enfatizam: a mística é questão de sentimento, de emoção. Do mesmo modo que Mauss, em seu estudo canônico, reconhece na magia um tipo muito especial de crenças, nela encontrando crenças de conteúdo unitário, que supõe a adesão do indivíduo todo: estado de sentimento, ato de vontade e fenômeno de ideação – típico de crenças procedentes de forças coletivas. Como a mística, que condensa o sentido de luta e a vontade de lutar, Mauss mostra que a magia vige justamente por ativar, através do símbolo, a consciência do desejo, ou seja a consciência das necessidades coletivas. Nela, as imagens/ideias, uma vez dotadas de sentimentos, são infundidos de um sentido que, portador de forças

coletivas inconscientes, é percebido como eficaz” (CHAVES, 2000, p. 87).

Repetição rítmica, passos de marcha, compassados, sentimentos, muitas vezes contraditórios, mas nestes contextos, percebidos como complementares: dor e alegria¹⁶², sacrifício e esperança, espera e ação. “Palavras intercaladas com músicas feitas de palavras, as falas faziam como que um intervalo nas melodias cantadas” (CHAVES, 2000, p. 75). E assim, em medidas diferentes para cada ação – *místicas*, marchas, assembleias, ocupações etc. – combinações de palavra, música, encenação, em experiências expressivas dos sentimentos provocados naqueles dispostos a *lutar*.

5.2.1 No compasso da marcha

Após os debates da Brigada Nacional da Agitprop, seus militantes passam a agenda de suas ações durante o congresso: Feira da Ceilândia e distribuição de faixas – segunda, às 13h20 em frente à Ciranda e reunião com a Direção Nacional; Ato sem-terrinha no MEC, durante todo o trajeto da marcha na quarta à tarde; quinta-feira à tarde – tarde de escracho¹⁶³ com Levante Popular da Juventude e batucada; dia 11 – festa dos 30 anos; dia 12 – intervenção com palhaços; dia 13 – entrada na plenária. Recordo aqui que esta era apenas uma agenda prévia, pois ao longo dos dias, as demandas para a Agitprop só aumentavam. Isso porque todas as ações diretas – como a ocupação dos sem-terrinha no MEC – demandavam sua tática de atuação, especialmente da trupe de palhaços, pois eram estes que, com humor, serviam de escudo para estas práticas. A relação com

¹⁶² *Dor e Esperança* é o título do primeiro registro das canções do MST, feito ainda em 1985 em fitas k7, hoje remasterizado em cd da coletânea dos 30 Anos do Movimento, tema do qual tratei no segundo capítulo desta tese.

¹⁶³ O escracho é uma ação, inspirada em práticas realizadas na Argentina e no Chile, que “recordam” quem foram os torturadores e algozes da ditadura militar, geralmente com pichações, protestos e performances em frente à residência destes e de seus familiares, ou em instituições. Os escrachos têm sido características das ações do Levante Popular da Juventude.

palhaços, conforme conversas com alguns militantes da Agitprop, era recente e os debates sobre sua relação com o Movimento ainda incipientes, porém era nítido o grande interesse nos resultados práticos e estéticos, bem como um maior aprofundamento e formação para este trabalho, especialmente com os jovens.

Descrevo brevemente uma das ações da Agitprop que mais chamaram minha atenção, por seu planejamento estratégico e resultado. Com o início do Congresso, minhas atenções voltaram-se a outros pontos onde aconteciam práticas musicais, especialmente o palco central e os palcos das barracas (divididas em cinco regiões: sul, sudeste, nordeste, centro-oeste e amazônica), bem como as ações dinâmicas e circulares das batucadas do LPJ. Era quarta-feira, 11 de fevereiro, e já pela manhã era grande o burburinho em torno da marcha que iniciaria logo após o almoço, às 14h. As batucadas pareciam mais frequentes neste dia. O evento contabilizava 15 mil pessoas alojadas em barracas e grandes tendas de lona, espalhadas ao redor do Ginásio Nilson Nelson, em Brasília. Devido ao tamanho da área, escolhas etnográficas e dinâmicas do grupo, acabei não conseguindo, durante o evento, acompanhar todas as ações da Agitprop. Mas em todos os momentos em que percebia a presença de seus integrantes me informava e seguia suas ações, ficando inteirada delas também pelos comentários de outros militantes acerca de suas práticas.

Assim, já na saída da marcha, avistei um de seus integrantes, o Palhaço Pituim (“armado” com uma pequena sombrinha de frevo), que comentou sobre como estava sendo articuladas as ações da Agitprop durante a marcha em direção à Esplanada. Após perdê-lo de vista, na tentativa de seguir próximo à brigada da Agitprop, consigo entrar na fila e seguir marchando a seu lado, ele me conta, em tom de segredo, que eles farão uma ação na Embaixada dos Estados Unidos. Um dos caminhões de som, que conta com um grupo de músicos animadores (entre eles os integrantes do Veneno H2), segue mais a frente, estamos a poucos metros dos muros da embaixada e vejo Révero e Carla andando mais rápido, acertando a formação da marcha, preocupados com o posicionamento dos palhaços que carregam suas sombrinhas de frevo e grandes guarda-chuvas, além de

integrantes segurando faixas e cartazes com dizeres contra o agronegócio e o capital.

A movimentação deles parece acelerar, todos os militantes próximos lançam olhares curiosos sobre o grupo. Quase no início do muro, militantes que estavam marchando normalmente seguem em disparada em direção aos muros, o grupo de palhaços segue atrás, formam-se quatro ou cinco grupos espalhados ao longo do muro, ainda distantes da guarita de segurança. Cada grupo é formado por dois palhaços e dois militantes da Agitprop que são responsáveis por colar os lambes¹⁶⁴ com imagens e dizeres contra as práticas estado-unidenses, enquanto isso, os palhaços, com as sombrinhas abertas, “fecham” o centro da ação, protegendo principalmente os rostos de seus colegas. O bloco de batuqueiros segue à frente da Agitprop, já próximo a guarita dos guardas, que apenas minutos depois percebem a ação dos sem-terra, enquanto os últimos lambes são colados. O clima é de tensão, pois já se avistam policiais militares chegando correndo ao local. Rapidamente, os jovens integrantes da Agitprop retornam às filas, assim como os palhaços. Estou mais a frente, próximo ao grupo de batuqueiros, enquanto logo atrás forma-se uma confusão com a presença dos policiais, que buscam os autores do “vandalismo” em meio a multidão sem-terra. Observo de longe e parece que as ordens de Révero e Carla é de que a Agitprop siga o fluxo da marcha.

Algumas lideranças discutem com os policiais e há indícios de confronto. Militantes no caminhão de som reiteram que a marcha é pacífica e pedem que os policiais deixem os militantes seguirem. Obedeço às ordens de integrantes da “disciplina”¹⁶⁵ seguindo com os marchantes, tentando entender se a confusão havia se desfeito, vejo ao longe um grupo de sem-terra discutindo com os policiais. Não recebemos notícias de agressões ou prisões até a chegada ao Palácio do Planalto.

¹⁶⁴ Lambes ou lambe-lambes são pôsteres de caráter artístico ou crítico, colados em espaços públicos. Os lambes têm sido muito utilizados em ações de Agitação e Propaganda.

¹⁶⁵ O Grupo da Disciplina é conhecido em eventos sem-terra, são eles que garantem que os horários e normas da organização sejam cumpridos, com coletes que os identificam, são responsáveis pela tarefa de manter a unidade dos militantes.

Figura 38 – Alguns dos lambes colados nos muros da Embaixada dos Estados Unidos da América no Brasil



Fonte: A autora.

Todo o restante da marcha, até seu destino final, segue tranquilo, o que muda quando ocorre outra ação, agora em frente ao Supremo Tribunal Federal (STF). Nesta, ações militantes pretendiam depositar dezenas de cruzeiros de madeira nos jardins do tribunal, em um protesto pela impunidade no massacre de Eldorado dos Carajás, que aconteceu em Belém, no ano de 1995, deixando 19 mortos. A negativa do comandante da Polícia Militar em permitir o ato, mesmo em negociação com lideranças, é estopim para que o ato se torne violento, pois alguns militantes insistem em depositar as cruzeiros e são atingidos por sprays de pimenta e cassetetes de policiais, o que dá início a um grande confronto. Estou a cerca de duzentos metros do STF, e percebo a confusão com o som das bombas de gás lacrimogênio e, ao olhar para trás, vejo as cruzeiros de madeira voando e militantes correndo. Vários militantes e policiais saem feridos.

O desfecho não é muito tranquilo, pois antes desse grande confronto já havia tido ofensiva dos policiais e resposta dos sem-terra, quando estes derrubaram as grades que impediam que se subisse na rampa do Planalto, o que resultou na prisão de Joba, um dos militantes da Direção Nacional. Todos seguem em direção a um dos caminhões de som, que encerrará a marcha. Feridos são encaminhados à ambulância, e muitos ainda passam

mal. No caminhão de som, militantes protestam contra a violência da Polícia Militar e clamam pela resistência dos marchantes, que ainda retornarão a pé os 14 quilômetros até o ginásio Nilson Nelson. Esse retorno foi acompanhado em todo seu trajeto por voos rasantes de helicópteros da Polícia Militar.

Descrevi, nos últimos parágrafos, pequenos trechos do que foi a marcha, dando foco para a atuação da Agitprop, mas sublinho que a extensão de sua ação é muito maior do que consegui aqui inscrever. Recorto a ação da Agitprop neste momento, não apenas porque a marcha é um ato comunicativo, como já apontava Christine Chaves em suas análises, mas também porque a Agitprop é uma célula da organização definida por seu diálogo com o que é externo ao movimento, como citaram seus militantes, de enfrentamento nos espaços públicos e, ao mesmo tempo, que tem revelado outras facetas de uma nova militância. Militância que, se não se encaixa nas dinâmicas mais jovens, como as batucadas e a própria Agitprop, não tem conseguido escapar ao diálogo e a necessidade de renovação em suas práticas e estratégias. Deste modo, práticas pensadas como rebeldes e revolucionárias, como descrevo no tópico a seguir, são balizadas e mantidas por objetivos em comum, celebrados e atualizados em ações de caráter ritual, como as místicas e jornadas socialistas, além de outras, como as ações de Agitprop.

5.2.2 Revolucionários e rebeldes: arte e fazeres ritualizados

Termos como “engajamento político”, “revolucionário” ou “rebelde” tornam-se, nesse contexto, produtivos para pensar a articulação e apoio entre o Movimento, artistas e músicas identificadas com suas causas. Proponho, neste plano geral, pensar os dados etnográficos de maneira comparativa com os de outros movimentos ou organizações sociais, inserindo-os em um contexto onde os discursos e as ações classificadas como culturais têm desempenhado forte papel político.

Dessa maneira, se em um primeiro momento, minhas intenções foram etnografar e analisar os processos de produção musical sem-terra em perspectivas mais internas ao Movimento, a condução, agora, direciona-me para estes núcleos de produção, no sentido de sua difusão e da relação destas criações artísticas com públicos mais amplos. Destacando-se aqui as práticas de

englobamento e aliança de artistas e músicos em categorias (marcadamente dinâmicas) como “amigos do MST” e que, atualmente, inserem-se em ações como a campanha “O MST somos nós”¹⁶⁶, na qual diferentes personalidades do meio artístico e intelectual anunciam seu apoio ao Movimento.

Os processos implicados na construção dessas noções são, então, importantes para refletir sobre aproximações e distanciamentos entre movimentos sociais latino-americanos, como entre o MST e o Zapatismo. “Dito de outra forma, tanto o zapatismo quanto os sem-terra brasileiros percebem que a batalha a ser travada não é somente por terra e sim por uma nova forma societária, ainda que não saibam ao certo qual. Sob esta ótica é que se pode falar de modo mais amplo de cultura de resistência” (VARGAS NETO, 2004, p. 1). O autor elenca ainda algumas de suas características em comum:

[...] a valorização da cultura e os processos de hibridação cultural; a identidade na luta pela terra; a memória histórica e a recuperação de “mártires” e lutadores sociais (Emiliano Zapata, Pancho Villa, Hidalgo, Antônio Conselheiro, Zumbi dos Palmares, Che Guevara, Carlos Marighella, etc.); a influência da Teologia da Libertação; a importância do messianismo (*mística*), da mitologia e da “religião popular” (sincretismo); a incorporação difusa de várias ideologias revolucionárias (maoísmo, guevarismo, leninismo, anarquismo, etc...); a “vez dos valores”: a dignidade insurrecta, a utopia e a “alegre rebeldia” (VARGAS NETO, 2004, p. 1).

Comunicar a luta e suas causas de forma cada vez mais estendida também tem sido a estratégia realizada pelo Exército

¹⁶⁶ Tratei, inicialmente, desta temática no artigo “O MST somos nós: música popular e engajamento político”, apresentado em julho de 2013, na X Reunião de Antropologia do Mercosul (Ram), coordenado por Allan de Paula Oliveira e Eugênia Dominguez.

Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), que aposta na poética e na liberdade criativa para amplificar suas ações guerrilheiras:

[...] tomou-se a “estratégia” como padrões das práticas, dos discursos e das formas de organização ligados aos objetivos e à sobrevivência de um movimento, desenvolvendo-se a idéia de que houve uma lenta, mas radical, mudança na estratégia zapatista, que deixou o modelo clássico de guerrilha para consolidar-se, em 1996, como construção de ‘um mundo onde caibam muitos mundos’ através do processo de criação de ‘mecanismos de participação e comunicação’ (FIGUEIREDO, 2007, p. 47).

As festas, a música, as narrativas míticas e outros eventos destacados do cotidiano zapatista, também constituem as práticas rebeldes do EZLN. Além das conhecidas cartas do subcomandante Marcos, ações e projetos que divulgam sua causa, espalham-se como folhas ao vento, distribuídas nas redes sociais e outros espaços de articulação política. É nesse trânsito, que penso a música como lócus privilegiado de observação, em uma articulação do que ela provoca no indivíduo e do que comunica na dinâmica da socialidade sem terra, apresentando-se como elemento constituinte das práticas militantes de esquerda. As relações entre MST e EZLN se destacam nesta investigação, justamente por terem uma centralidade nas expressões e conteúdos, marcados por uma *artisticidade*¹⁶⁷ remetente ao

¹⁶⁷ Utilizo o termo a partir do conceito desenvolvido por Menezes Bastos (2007) em seu trabalho sobre a música nas Terras Baixas da América do Sul. Segundo o autor: “Por *artisticidade* entende-se aqui um estado geral de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da ‘beleza’, esta compreendida — para longe de suas formulações ocidentais consuetudinárias, tipicamente academicistas — tão somente como passe de ingresso nos universos da arte (tanto quanto a ‘monstruosidade’, a ‘prototipicidade’, a ‘eficácia’, a ‘formatividade’ e outras senhas). Esse estado geral, segundo os estudos tematicamente mais variados, cobrindo não apenas as áreas que o Ocidente consagrou como ‘belas artes’, é uma característica

simbolismo revolucionário/rebelde. Ao longo de leituras relacionadas à prática da arte em organizações de esquerda, algumas delas relacionadas ao zapatismo, o que levei em conta dado o forte caráter poético das ações do EZLN. Assim, embora constitua-se apenas como um horizonte comparativo, acredito ser produtivo investir em leituras e observações das ações do EZLN e possíveis ligações com as práticas sem-terra.

Figura 39 – Capa do disco *Arte em Movimento*, o primeiro registrado em CD, ao lado de flyer que circulou nas redes sociais zapatistas.



Fonte: Site do MST e Página da EZLN no facebook.

O estudo comparativo entre estes dois movimentos foi feito por Vargas Neto (2004, 2007) e tratou da “mística da resistência” e de imaginário “político-ideológico (mas também utópico-poético)” que os caracterizam. Entre as marcas propostas por Vargas, está a rebeldia que caracteriza o EZLN e a ideia revolucionária divulgada pelo MST, o que permitiria – por meio de index compartilhados – o diálogo e o apoio mútuo dispensados por ambos.

Esse ímpeto de incorporar elementos considerados positivos e eficazes em diversas tradições (nem sempre revolucionárias) sem aparentes dogmatismo ou ortodoxia é que torna a

marcante das culturas da região, para as quais, as coisas e os seres do mundo são (e constantemente vêm a ser) obras de arte.” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 295).

identidade desses movimentos difícil de ser delimitada. É uma identidade camponesa/ indígena/ mestiça/ negra/ branca/ eletrônica/ tradicional/ nacional/ local/global local/terceiro-mundista/ religiosa/ revolucionária/ plural/ híbrida e dinâmica. Alguns a definem como “pós-identitárias”, o que não passa de um disparate ou, no melhor dos casos, um modo de falarem sobre si próprios. A identidade zapatista e a dos sem-terra, a comunhão de imaginários daqueles que fazem a guerrilha e as ocupações massivas de terra, foi forjada num duro processo de resistência e lutas coletivas (VARGAS NETO , 2007, p. 7).

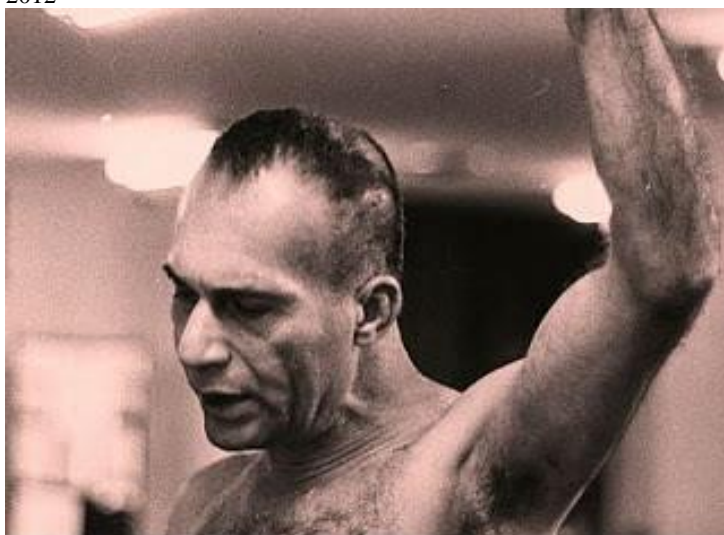
No tocante à temática de uma produção simbólica militante, evidenciada em comparações como a feita acima, acredito serem produtivas as propostas de Turino (2008), que trabalha com a ideia de uma “sintonia preexistente” que promove a indexação de elementos da história em diferentes organizações sociais¹⁶⁸. Em seu trabalho trata de conceitos como *flow*, utilizado para pensar a sintonização e o aprendizado promovidos pela música em marchas e outros eventos, já abordado anteriormente nesta tese. Nesse sentido, os punhos cerrados e erguidos transformam-se em símbolo de luta em inúmeros movimentos sociais populares, entre zapatistas e sem-terra – palavras e canções ganham força nessa gestualidade. Cantar o hino do MST pressupõe também o gesto de força, marca daqueles que se dispõem à luta, simbólica ou armada, assim também entre os zapatistas.

O gesto, utilizado pelos Panteras Negras na década de 1960, nos Estados Unidos, replica-se em diferentes universos

¹⁶⁸ Nesta obra, *Music as Social Life - The Politics of the Participation*, Turino traz, no capítulo “Music and Political Movements”, uma comparação entre o uso da música pelo nazismo e a utilização dela nos Movimentos por Direitos Civis dos afro-americanos nos Estados Unidos. Conceitos como *flow* são utilizados para pensar a sintonização e o aprendizado promovidos pela música em marchas e outros eventos.

artísticos e musicais, sendo repetido entre artistas de diversas nacionalidades e períodos. A reiteração de discursos guerrilheiros e rebeldes ocorre também como colagens nas gravações de canções que evocam a luta, a exemplo de “Para Todos Todo”¹⁶⁹, de Mano Chao, ou ainda nas composições “Ação Marighella”¹⁷⁰, do LPJ Mc’s, e “Mil Faces de um Homem Leal”¹⁷¹, do grupo Racionais Mc’s.

Figura 40 – O guerrilheiro Carlos Marighella, homenageado no rap de Racionais Mc’s. música-tema do documentário homônimo, lançado em 2012



Fonte: Frame do clipe “Mil Faces de um Homem Leal”.

¹⁶⁹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wcJCD5OZDDQ>>.

¹⁷⁰ Disponível em: <<https://soundcloud.com/levi-de-souza/lpj-mcs-a-o-marighella>>.

¹⁷¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TdLd_NN7S6Y>.

Figura 41 – O grupo Racionais Mc’s em cena do clipe “Mil faces de um Homem Leal”, 2012



Fonte: Frame do clipe “Mil faces de um homem leal”.

O Rap (e também o documentário), bastante difundido entre militantes sem-terra, também já foi utilizado na realização de místicas, realizadas na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF), um dos principais espaços de formação do MST. Penso, assim, que as lutas produzidas por estes movimentos, permanecem ecoando em suas produções artístico-musicais, e por sua vez na mística, que penso como um evento de características rituais. Localizo a noção de ritual utilizada neste texto no campo dos estudos que o relacionam à política e aos eventos, especialmente em pesquisas e produções relacionadas ao projeto “Antropologia da Política”, coordenado por Mariza Peirano (Universidade de Brasília) e Moacir Palmeira (Museu Nacional).

[...] rituais são tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos. Em outras palavras, tanto eventos ordinários, quanto eventos críticos e rituais partilham de uma natureza similar, mas os últimos são mais estáveis, há uma ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é coletivo, e uma percepção de

que eles são diferentes (PEIRANO, 2002, p. 4).

As místicas sem-terra, enquanto evento formalizado, de propósito coletivo, são acontecimentos que instauram a presença da organização em diferentes espaços e momentos. É acontecimento e prática, é *poiesis*, criação e formação de sujeitos sem-terra, *animados a lutar pela mística*. *Mística*, neste caso, que é energia, força, que impulsiona aqueles dispostos a marchar e a compor o Movimento. A *animação*, no sentido em que propõem os sem-terra, então, é a própria ação da *mística* enquanto força, eficácia. É, em um sentido durkheimiano, uma espécie de euforia coletiva. E ambas, *animação* e *mística* (enquanto evento ritual), nas práticas do Movimento, são constituídas pela música, enquanto elemento chave. Nessa dinâmica, à música (mais especificamente às canções), por sua vez, é atribuído *mística*.

Chaves (2000, p. 36), a partir de Tambiah, aponta como semântica e pragmática, elementos referenciais e indíceis¹⁷², forma e conteúdo são indissociáveis, onde os rituais tornam-se manifestação legítima do dissenso. Entoação uníssona do hino e unidade moral. Assim, a canção é também uma forma de “vocalizar ações” (CHAVES, 2000, p. 100), marcando a importância da palavra cantada, nas composições sem-terra. As palavras de ordem funcionam, como salientou Christine, como “veículos sonoros”. Temas debatidos no MST, especialmente em suas práticas de formação, encontra na circulação/fixação de suas canções formas de fixação (CHAVES, 2000, p. 135), onde unidades mínimas são repetidas à exaustão.

Embalados por músicas de luta conhecidas e apreciadas, os marchantes distraíam-se de suas dores. Com essas músicas, fazia-se na própria caminhada a *mística* do Movimento, imprescindível ao dinamismo

¹⁷² Em sua obra acerca da análise de rituais, Peirano (2002, p. 139), que orientou o trabalho de Chaves, trata de como rituais ancoram-se em determinadas cosmologias e desencadeiam efeitos pragmáticos através de poderes simbólicos – como no caso da *mística*. Assim, “traduzem concepções sociais abrangentes e duradouras ao mesmo tempo que são referidos a um contexto variável e circunstancial”.

e vigor do MST. Ubíquas, cantadas em todas as ocasiões e lugares, nessas músicas do Movimento poesia e política conjugam-se para formar e animar os sem-terra (CHAVES, 2000, p. 69).

A mística, nessa perspectiva, não é um evento exclusivo do MST e integra diferentes ações, especialmente marcadas por uma dimensão religiosa. No zapatismo, embora não seja institucionalizada como entre os sem-terra, “é comum nas festas tradicionais de Chiapas, nos cerimoniais religiosos ou artísticos (alguns bens semelhantes à chamada mística no MST) a apresentação de antigas lendas” (VARGAS NETO, 2007, p. 258). Comunicação inspirada pela religião, a mística aciona emoções e materializa transformações sonhadas, desejadas. Assim personagens míticos tomam a cena, cores, flores e música dizem dessa transformação “sujeito a sujeito”, como pontuou Figueiredo (2010, p. 259), “enquanto atividade do grupo que se alicerça também na cultura tradicional das populações indígenas de Chiapas, somando-se a esse alicerce duas vertentes: a cristã e a revolucionária-guerrilheira”. Também na dinâmica sem-terra, somam-se elementos e símbolos materiais, com música e intervenções cênicas (2000).

Ainda no campo das reflexões sobre o zapatismo, cito o trabalho de Lima (2009), que tratou da palavra e das formas de resistência no discurso de personagens como o subcomandante Marcos. Nas palavras da autora, “pensar em vias de diferença, comparações e inter-relações de significados, construídos e acionados dentro deste embate entre atores políticos em redes, permeados e configurados por recursos tecnológicos” (LIMA, 2009, p. 2) constitui-se como fio condutor na compreensão do zapatismo e sua cosmologia repleta de referências poético-literárias. A proposta da antropóloga é, então, pensar o EZLN pelo movimento, pelo que permite e reforça a ligação e o trânsito das palavras zapatistas, feitas ação política, e todo um universo de apoiadores que ampliam sua força e visibilidade.

Desse modo, tendo como pano de fundo similaridades e contrastes entre estas práticas militantes, a etnografia destes circuitos culturais e suas diferentes formas de elaboração ritual e produção musical, orienta a proposta de apontar tópicos de investigação acerca dos modos de criação artística e os conjuntos

de ideias construídos a respeito desse tema. Nesse ponto, é importante mencionar as relações já constituídas com a Via Campesina¹⁷³ e seus signatários. Apoiadora de boa parte dos eventos produzidos pelo MST, a organização se faz presente de diferentes maneiras, geralmente disponibilizando militantes para auxiliar nas tarefas ou realizando diferentes articulações. O papel da Via Campesina é marcado em eventos nacionais e que, comumente, fazem referência imediata aos “povos da América Latina”.

As místicas realizadas pelo Movimento são um exemplo de como objetivos e fatos históricos da luta são ativados através de uma linguagem que mescla recursos artísticos e religiosos, em um ritual proposto para provocar sentimentos coletivos. Observá-las é também ser tomado pelas emoções que elas acionam. Isso pude presenciar novamente durante as atividades que acompanhei da Especialização em Linguagens em Escolas do Campo e da Especialização em Arte no Campo. Ambas descritas no primeiro capítulo desta tese.

A realização das místicas nestes espaços é uma premissa para que as atividades, e o próprio espaço onde acontecem, sejam reconhecidamente sem-terra. Bandeiras do MST e da Via Campesina, sementes, verduras e frutas, o mapa da América Latina, textos, vozes, cantos, imagens de poetas, guerrilheiros e lutadores que simbolizam a história e seu projeto de transformação social. Nas atividades realizadas na ENFF, a mística já estava incorporada no calendário do curso, acontecendo sempre pela manhã, antes de iniciarem as aulas. Essa mesma estrutura do cronograma não aconteceu nos primeiros dias de aula da especialização realizada na UDESC, o que causou estranhamentos e questionamentos por parte dos militantes, sendo incorporada às atividades logo na sequência. Desse modo, a pertença ao Movimento se constitui a partir deste ideário, presente não só na *mística* enquanto evento, mas em todas as formas de expressão sem-terra, constituindo-se como elemento central de suas práticas.

¹⁷³ A Via Campesina é um movimento internacional que organiza camponeses do mundo todo. No Brasil, alguns dos movimentos ligados à Via são o MST e o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB).

A coragem para lutar, necessária aos homens e mulheres que ingressam em suas fileiras, é promovida por estes rituais e práticas, que pressupõem ações e desejos coletivos. Desse modo, estas formas de constituir o coletivo vêm tomando vulto entre as ações desses movimentos sociais que, nos últimos anos, tem ampliado a utilização de suas formas de atuação. Assim, munidos de discursos que desde seu início carregam linguagens artísticas como marca de suas culturas políticas, MST e EZLN vem intensificando atividades voltadas ao campo artístico, pensando-o como símbolo de um projeto que percebe o “homem de forma integral”, onde construir um “mundo novo” é também uma forma de arte.

O desenvolvimento destes repertórios – artísticos, musicais, emocionais e políticos – de maneira articulada, entrelaça relações permeadas por questões geracionais, de gênero, raça e classe, orientadas por qualidades do sensível. Nesse emaranhado, como, então, são elaborados estes repertórios, acionados por práticas de *animação*, (ato público/*mística*)? De que forma a escuta, que é militante, estabelece diretrizes para a composição deste cancionário, capaz de produzir *mística*, seja a partir de composições sem-terra ou de artistas e canções consideradas engajadas ou militantes?

5.3 MÚSICA POPULAR E ENGAJAMENTO POLÍTICO

Defendo o MST e seus ideais, que vão muito além da questão da terra, fazendo com que mesmo que haja um dia a tão sonhada reforma agrária, a sua existência continuará sendo necessária para o Brasil, América Latina e, por que não dizer, do Mundo! (MC Leonardo, funkeiro, presidente da Apafunk e colunista da revista Caros Amigos).

Figura 42 – Banner de divulgação “O MST Somos Nós”



«O MST tem uma experiência muito importante de solidariedade humana e na criação de espaços fora do modelo capitalista, e é fundamental para muitos de nós que, nos EUA, estamos lutando pelas mesmas coisas. Eu acho que o MST já criou um exemplo maravilhoso de luta por justiça social e econômica, é um grande exemplo para nós».

Zach de la Rocha, vocalista do Rage Against the Machine.

O MST SOMOS NÓS! 

www.mst.org.br

Fonte: (www.mst.org.br).

A imagem de Zach de La Rocha, vocalista da banda Rage Against The Machine, em banner que circulou pela internet em meados de 2012 – especialmente no site do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – integra uma série de outras imagens e vídeos produzidos e divulgados pela organização, em uma campanha intitulada “O MST Somos Nós”¹⁷⁴. Além de músicos – como Zach e Mano Chao – atores, professores e outros intelectuais tiveram seus depoimentos gravados e editados ou suas falas e imagens inseridas em banners, como o referido acima. Representam a difusão, cada vez mais intensa, de uma

¹⁷⁴ Nesse contexto, ver também os depoimentos reunidos também no site do Movimento, que agregam diferentes artistas e intelectuais e suas impressões sobre o Massacre de Eldorado dos Carajás, acontecido em 1997. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/depoimentos-jornada-2011>>.

prática presente no imaginário da “cultura das esquerdas no Brasil”, conforme indica Napolitano (2001), que é o engajamento político de artistas e intelectuais – profissionais na produção do capital simbólico, como anunciaria Bourdieu (2002).

A presença de assessores é inerente à história do Movimento e apresenta gradações, sendo englobada na categoria geral de “amigos do MST”. É necessário reiterar aqui que nem todo “amigo do MST” é ou tornar-se-á um assessor. Tratei brevemente desta categoria – “amigo do MST” – em minha dissertação de mestrado e a ela retorno nesta digressão acerca das fronteiras do engajamento político, especificamente no campo das artes, relativo ao movimento sem terra. Tal retorno é necessário, também, para repensar meu lugar no campo e no processo de pesquisa iniciado no ano de 2007. Durante o período de três anos (anterior à minha entrada no mestrado) atuei em eventos e assentamentos sem-terra, ministrando oficinas pontuais na área da comunicação, mais especificamente de rádio, que desembocaram em minhas primeiras perguntas referentes às práticas do MST em relação à música.

Essa aproximação inicial, somada ao campo realizado a partir do ano de 2008, foi, portanto, o que provocou minha inserção na categoria “amigos do MST”. É claro, porém e como afirmado acima, que há gradações na categoria e que, se no início minha inserção dava-se mais no campo de uma assessoria, atualmente encontra-se em um plano mais simbólico, talvez próximo àqueles destinados aos artistas/intelectuais que não realizam atividades diretamente ligadas ao Movimento, mas que expressam seu endosso à causas sem-terra, na produção e difusão de uma “sensibilização estética, ética e política”, aos moldes daquela apontada por Menezes Bastos (2009) no campo da fonografia e das artes indígenas.

Nesse contexto, trato o engajamento como forma de ação militante, estreitamente vinculada às concepções da esquerda desenvolvida no Brasil, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, nas quais foi expressiva a participação direta de artistas/intelectuais na “formulação poético-musical da identidade popular” (RIDENTI, 2001, p. 99), demandas inseridas no mercado de bens simbólicos, conforme pontua Miceli (1994) apud Ridenti, no artigo “Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”:

[...] recrutamento de toda uma geração de técnicos, escritores e artistas comprometidos com a ética e a estética de esquerda e, por essa razão, habilitados artesanal. E ideologicamente à fabricação de bens culturais condizentes com as expectativas axiológicas e com os padrões estéticos de gosto dos públicos consumidores nos países metropolitanos (MICELI, 1994, p. 60 *apud* RIDENTI, 2005, p. 100).

O lugar de artistas e intelectuais nas esquerdas brasileiras (inevitavelmente estendidas à latino-américa), para pensadores como Ridenti (2005) e Napolitano (2001), seria aquele reservado à produção simbólica, refletida e articulada nos moldes do que Ridenti chama de “estrutura de sentimento da brasilidade ‘romântico-revolucionária’”. É essa estrutura de sentimento que perpassaria as ações e produções simbólicas deste campo, transformando-se ao sabor do tempo e suas diferentes conjunturas políticas. Em reflexões mais pertinentes às áreas da música (e também da produção televisiva), Napolitano (2001) aponta um transbordamento da MPB, enquanto gênero musical, e sua constituição enquanto uma *instituição* cultural brasileira:

A definição inspiradora desta categoria, que perpassará a pesquisa como um todo, foi emprestada de Pierre Bourdieu. O sociólogo francês define “instituição” como: “Acumulação nas coisas [no caso, as obras] e nos corpos [no caso, os artistas e intelectuais] de um conjunto de conquistas históricas que trazem as marcas de suas condições de produção e tendem a gerar as condições de sua reprodução” (P. Bourdieu. *O Poder Simbólico*, p. 100). Não tomamos esta categoria como “camisa-de-força” da análise, mas procuramos colocá-la a serviço de uma reflexão historiográfica que tenta entender, precisamente, o processo central destas “conquistas históricas”: a gênese de uma

MPB renovada nos anos 60. Este processo se deu em conflito e negociação com outras “instituições” de diversas naturezas, (como a indústria fonográfica e televisiva, o partido comunista, a imprensa e o campo intelectual como um todo) até que a MPB fosse reconhecida a partir de um núcleo próprio de expressão sociocultural (NAPOLITANO, 2001, p. 7).

A reflexão, inserida em nota de rodapé na introdução do livro *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, deixa claro o posicionamento oferecido à chamada MPB em um contexto político perpassado pela ditadura. As reflexões de Ridenti, orientadas pelo método sociológico, e Napolitano, pelo método historiográfico, são pensadas aqui como referência por, há tempos, debaterem a relação música/política no Brasil, especialmente nesse campo denominado como esquerda. Portanto, as discussões produzidas por estes e outros autores me auxiliou a refletir sobre essas trajetórias da música e de artistas brasileiros que, de certa forma, ecoam fortemente nas práticas (e compreensões) musicais sem terra.

Esse debate tem, entre seus objetivos, o de pensar os modos como a esquerda brasileira (e, de certo modo, também as latino-americanas) tem tratado sua “cultura política”¹⁷⁵ ou, em outros termos, sua política em relação à “cultura”, com aspas, como postulou Manuela Carneiro da Cunha (2009). A qual, oportunamente, cito, por apresentar, em outro viés, as relações conflituosas da cultura enquanto “arma dos fracos”:

¹⁷⁵ De acordo com o próprio Napolitano, seu entendimento de “cultura política” (do qual compartilho aqui) é “o conjunto de categorias e representações simbólicas que formam um campo contíguo, articulando normas, valores e comportamentos, que formam um substrato da vida política institucional e organizam a arena dos conflitos. Em certas circunstâncias, matrizes simbólicas de uma cultura política podem migrar da esquerda para a direita e vice-versa (por exemplo, o nacionalismo). Ver N. Bobbio (org). *Dicionário de Política*” (NAPOLITANO, 2001, p. 6).

Na linguagem marxista, é como se eles já tivessem “cultura em si”. De todo modo, não resta dúvida de que a maioria deles adquiriu essa última espécie de “cultura”, a “cultura para si”, e pode agora exibi-la diante do mundo. (...) essa é uma faca de dois gumes, já que obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente a sua cultura (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 313).

Essa performatização da “cultura” pode também ser ponto de reflexão para a produção e o lugar dos artistas engajados politicamente, tanto no período durante a ditadura, quanto após dela e mais atualmente. Pois, nessa produção, articulam-se construções identitárias de uma nação brasileira “mais justa e igualitária” e uma “preocupação com o homem brasileiro”, como assinala Ridenti:

Nesse sentido, Ramos observa com perspicácia a permanência para os herdeiros do Cinema Novo – e, pode-se acrescentar, para os herdeiros em geral da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária – da questão nacional, da identidade do cinema, da cultura e do homem brasileiro, mas mostra como essa questão vai ganhando novos contornos ao longo do tempo: “A preocupação com o ‘homem brasileiro’ é uma constante no Cinema Novo, mas o importante é acompanhar as transformações que sofre conforme as injunções políticas” (RIDENTI, 2005, p. 100).

Desse modo, esse subcapítulo traz uma etnografia das práticas musicais articuladas – dentro e fora – do MST, enquanto organização interna a este campo político (de esquerda) o qual apresentarei mais detidamente na sequência.

5.3.1 Circuitos culturais militantes: produção e difusão artística como estratégia política

Em um contexto no qual se cria uma série de eventos que articulam militantes em torno das expressões artísticas pautadas pelo MST, o tema da arte ganha força na organização, constituindo, de maneira cada vez mais integrada, suas ações. E, neste panorama, não são apenas os sem-terra que formam o público destes eventos, a sociedade em geral torna-se foco do convite feito pelo Setor de Cultura¹⁷⁶, seja em nível nacional ou na organização realizada em cada estado. Assim, como nas Marchas e outros eventos, em que se pretende uma publicização dos fatos (CHAVES, 2000), essas articulações são promovidas no intento de compartilhar com um público maior, suas causas e reivindicações.

É este caminhar que faz com que os militantes sem-terra ligados ao Setor passem a se preocupar também com a reflexão acerca de suas práticas culturais e artísticas. Neste panorama, agregam-se os chamados “teóricos orgânicos”¹⁷⁷ que passam a produzir textos, ministrar cursos e fazer palestras nos eventos ligados ao Movimento. Esta dinâmica possibilita também que os contatos com universidades sejam ampliados, tornando o que Napolitano (2004) chama de uma “cultura política das esquerdas”¹⁷⁸, tema para a produção em diferentes linhas acadêmicas, estabelecidas e difundidas nos mais diferentes

¹⁷⁶ O Setor de Cultura está inserido na Direção Nacional do MST, sendo a instância responsável pelas proposições e articulações nacionais do que é entendido como cultura, incluindo aí manifestações artísticas como as artes visuais, o teatro e a música.

¹⁷⁷ “Teóricos orgânicos” são considerados, pelo MST, aqueles investidos dos preceitos ideológicos de um movimento ou organização. No MST, são estes teóricos que auxiliam na elaboração de materiais de conteúdo político-pedagógico utilizados em cursos de formação.

¹⁷⁸ Napolitano afirma que o sentido desses termos poderia ser traduzido em uma busca da expressão simbólica da nacionalidade, “que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem como os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo” (2004, p. 37).

âmbitos¹⁷⁹. Neste ponto, indico como necessária a construção de uma análise atenta à epistemologia nativa que, assim como na pesquisa sobre cientistas (LATOURE; WOOLGAR, 1997), torna-se premente compreender os meandros dessas “artes da persuasão”, postas também na produção sem-terra de discursos e literatura acerca da arte.

Em texto que discorre sobre os efeitos do marxismo e do nacionalismo na música popular cubana, Manuel (1987) mostra de que maneira políticas públicas, aliadas à produção intelectual de esquerda, ajudaram a criar um cenário favorável à junção de música e política, em um discurso muito próximo ao utilizado pelos militantes sem-terra. Seria necessário, então, conforme a apropriação da produção desses “teóricos orgânicos” pela militância, mudar as formas de produção e apreciação de arte, e colocá-las a serviço de objetivos “revolucionários”, onde as transformações – assim como entre os zapatistas – se dariam entre o encantamento e a poesia, onde se ativariam mecanismos de participação e comunicação (FIGUEIREDO, 2003).

No contexto etnográfico citado, esta é a maneira apontada como forma de reverter as regras impostas pelo capitalismo, fortemente marcado pelo individualismo. Nesse sentido, o que é proposto no interior do Movimento atualmente é que, assim como na agricultura, a cultura sem-terra passe a focar suas atenções na produção coletiva. O que abre leques para a análise não apenas das relações indivíduo/coletivo na produção da música, mas também de que maneira esta produção relaciona-se, histórica e socialmente, com perspectivas alinhadas a uma “cultura nacionalista de esquerda” (NAPOLITANO, 2014),

¹⁷⁹ Em uma trilha muito próxima às práticas culturais da esquerda no período ditatorial brasileiro, no qual o trânsito de artistas e intelectuais nos setores populares e dentro da universidade era frequente. Alguns dos principais teóricos articulados aos debates internos do MST no campo das artes, mais antigos como Walter Garcia (Professor na área temática da Música, do Instituto de Estudos Brasileiros na Universidade de São Paulo) e recentemente mais engajados, como Manoel Dourado Bastos (Docente da Universidade Estadual de Londrina, doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina e também professor de diferentes cursos e disciplinas realizados pelo Movimento) pode demonstrar também a atualização destas práticas.

particularmente em ações como as realizadas nas décadas de 1960 e 1970 pelos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), trabalhadas no início deste texto.

5.3.2 Composições militantes e os gêneros musicais no Brasil e na América Latina

Sublinho, neste tópico, a dimensão nacional e latino-americana pretendida pela cultura sem-terra que, ao mesmo tempo em que valoriza a cultura local, prefere não apostar mais no que consideram como regionalismos, no que seria possível traçar um paralelo com o Manifesto do CPC da UNE, em que se afirma a necessidade de não reduzir a ideia de nacional ao “regional folclorizado”. A tradição das culturas populares para o MST, neste contexto, não está contida em espaços delimitados, mas dilui-se em dimensões simbólicas que remetem a diferentes paisagens culturais. A diversidade, portanto, é pressuposto básico de seu projeto, seja na relação com a terra, seja nas interações sociais e culturais. É a dinâmica do fazer – e se fazer – tradicional que busca-se legitimidade à cultura e à arte sem-terra.

Uma das diferenças, apontadas pelo MST, entre estes projetos políticos, é que a indústria cultural, ao contrário, retira as distinções entre cultura e política, com vistas a “melhor transformar cultura em mercadoria”. Essa leitura sem-terra de teóricos como Walter Benjamin e Adorno, pode fazer eco às análises de Ridenti e Napolitano, que percebem os trânsitos e articulações entre a produção engajada e a conformação de um mercado da música brasileira.

Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o homem novo, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.

Vislumbrava-se uma alternativa de modernização que não implicasse a submissão ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro, gerador da desumanização. A questão da identidade nacional e política do povo brasileiro estava recolocada, buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento, o que não deixa de ser um desdobramento à esquerda da chamada era Vargas, propositora do desenvolvimento nacional com base na intervenção do Estado (RIDENTI, 2005, p. 84).

Neste cenário, o Movimento aponta o que constituiria um repertório de “música de qualidade”, incluindo-se aí, canções e artistas latino-americanos, considerados pelos militantes sem-terra, como centrais na construção de uma memória da luta. Violeta Parra, Mercedes Sosa e outros nomes conhecidos do cancionero latino-americano compõem o rol de artistas considerados como “revolucionários”, muitas vezes tidos como exemplos do que se considera uma “arte engajada”. A interpretação de suas canções, e a constante presença de suas músicas em eventos, é construída, assim, como tentativa permanente de estabelecer essa conexão. A ideia de memória da luta, é também importante para pensar artistas mais atuais, como Mano Chao. No refrão da canção “El Dorado 1997”, do álbum *Próxima estación: Esperanza*, nota-se claramente o tom de registro da composição que retrata a chacina que matou 19 trabalhadores rurais sem-terra¹⁸⁰:

*Que paso
Que pasó
Sien tierra morió*

¹⁸⁰ Trechos da canção e um rápido depoimento de Chao podem ser encontrados no site do MST. Disponível em: <http://www.mst.org.br/manu-chao-mst-el-dorado-eldorado-dos-caraj%C3%AAs-chacina-par%C3%A1-apoio-movimento-dos-sem-terra>.

Chacina de El Dorado

O engajamento de músicos e artistas dentro (e fora) do Movimento depende, portanto, como apontado no início do texto, de sua inserção na categoria “amigos do MST” e sua circulação e difusão nos circuitos culturais militantes. Artistas como Beth Carvalho e Chico César juntam-se a outros externos ao circuito *mainstream*, que percorrem circuitos mais internos dos eventos culturais militantes (mas que também tem sua música difundida de modo mais amplo), como é o caso de Zé Pinto (que hoje não é mais um militante sem-terra) e Pedro Munhoz, que teve a canção “Terra” considerada um ícone das manifestações realizadas pelo MST, gravado pelo grupo Teatro Mágico¹⁸¹.

Outros grupos como Zafenate e El Efecto, também inseridos nestes circuitos, seguem igualmente a trilha de artistas da MPB das décadas de 1960 e 1970, reconhecidos como engajados e que se alinham aos padrões estéticos pleiteados pelo consumo cultural das esquerdas. Destaco aqui a inserção do grupo El Efecto que, recorrentemente, tem se apresentado em eventos organizados pelo MST onde dialoga não apenas com os padrões estéticos, mas também com a produção militante, como é possível notar na canção “O encontro de Lampião com Eike Batista”¹⁸², da qual apresento um trecho:

*Duas coisas bem distintas, uma é o preço, outra é o valor
Quem não entende a diferença pouco saberá do amor,
da vida, da dor, da glória e tampouco dessa história,
memória de cantador*

(...)

*“— Tu pode comprar São Paulo e o Rio de Janeiro
Foto em capa de revista por causa do seu dinheiro
Ter obra no mundo inteiro, petróleo, mineração
Mas aqui nesse pedaço, quem manda é o rei do cangaço...*

¹⁸¹ Essa música chegou a figurar na trilha da novela global Flor do Caribe, de 2013.

¹⁸² Disponível em: <<http://www.elefecto.com.br/musicas/index.php>>.

VIRGULINO LAMPIÃO!”

*Se tu gosta de X, mais um X eu vou lhe dar
no xaxado que diz XISPA!*

*E os hõmi tudo de gravata desandaram a fugir
Subiram no urubu de lata e arredaram o pé dali*

*E até o velho Chico cantou pra todo mundo ouvir:
- Eike, Eike, Eike, Eike, Eike, hay que resistir!*

Duas coisas bem distintas, uma é o preço, outra é o valor.

Nesta canção, a letra e a música são metaforizadas na estética nordestina (MARQUES, 2008a) orientadas pelo mito do cangaço, mas há uma transposição tanto histórica quanto sonora para um contexto onde a luta pela terra e contra o capitalismo reverberam no projeto de transformação social pautado pelo MST. O embate entre o atual vilão (representado pelo capital: o empresário milionário) e o anti-herói do passado (Lampião) articula-se aos *riffs* de guitarra ritmados pelo baião, tão presentes em composições da música brasileira contemporânea, a exemplo do Movimento Manguebeat¹⁸³. A ideia de uma vocação cosmopolita, como aponta Marques em outro texto (2008b)¹⁸⁴, e que inspirava ao diálogo com expressões musicais como o *rock and roll*, se faz presente, somando-se à intencionalidade da luta pela terra.

E se, no auge da ditadura, a sensação de derrota com a chegada do AI-5 frustrou artistas e intelectuais, como se tivessem “falhado” na construção de uma consciência social, acredito que o “sentimento de brasilidade ‘romântico-revolucionário’” anunciado por Ridenti, apesar de ter perdido forças e, de certo modo soar como anacrônico, vem recobrando seus sentidos.

¹⁸³ O Movimento Manguebeat, em uma descrição breve, reuniu bandas de Recife e região que traziam uma leitura das expressões musicais locais tradicionais, como maracatu e cavalo marinho, em formações instrumentais e arranjos.

¹⁸⁴ “Seja moderno, seja marginal: engenhos e artinhas da contracultura no Cariri”, artigo publicado na *Revista Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, jul/dez. 2008. p. 191-8.

Como pontua Napolitano (2001, p. 39), “a questão da consciência política envolvia diretamente as tarefas culturais e, neste sentido, podemos ter uma ideia da responsabilidade que recaiu sobre os artistas e intelectuais”.

A partir daí, acredito ser necessário investir ainda mais em reflexões menos polarizadas da circulação de músicos/artistas engajados ou, em outra perspectiva, do engajamento de certos músicos (e intelectuais) em diferentes causas e movimentos sociais, no rastro de Menezes Bastos (1996) e suas análises dos efeitos produzidos pelo encontro de Raoni e Sting. Neste texto, o autor trata da temática de encontros globais atuais, onde a economia política, de alguma maneira, estrutura os termos pelos quais se dão esses encontros. Ou seja, nesses contextos, em que um artista pop internacional, Sting, encontra-se com um indígena brasileiro, da etnia Kaiapó, há que se levar em conta as estratégias de marketing da *world music* e, em outra via, as táticas destes artistas em transformar sua música em ato político. O contato dessas lógicas diferentes – como argumenta Menezes Bastos – não implica em uma intersecção entre estas tampouco na formação de uma terceira, mas pode ser interpretado como algo inter-societal, “inseparável do encontro colonial” (1996, p. 10). A ideia de que os indígenas são povos originários que protegem a natureza, ainda permanece sendo reificada no processo histórico brasileiro. Assim, o ambiente e suas populações tradicionais, e a necessidade premente de sua proteção, continuam sendo temáticas para artistas (mais ou menos) engajados, em canções que circulam e são consumidas em diferentes segmentações de um mercado musical – com nichos específicos, como a *world music*. Assim, e por fim, é relevante pensar suas diferentes significações, em análises antropológicas de práticas que articulam arte, política e economia, evitando esvaziá-las de seus sentidos político, como sugere Oliveira (2015). Afinal, como questiona o autor: “[...] porque geralmente não ouvimos politicamente determinados gêneros musicais, escutando-os como o oposto da política?” (OLIVEIRA, 2015, p. 6). A partir de um esboço da história da música popular, e de sua escuta, Oliveira retoma ainda a problematização de quais os conceitos de política operados ao se classificar determinados gêneros como alienados/alienantes: “revelava-se, desta forma, uma oposição entre política e mercado, ou ainda, uma relutância em perceber

algum valor político àquilo que se assumia enquanto mercadoria, onde consumir não é visto como um ato político” (OLIVEIRA, 2015, p. 16). Complexificar as relações entre arte, política e economia, portanto, pode produzir colaborações importantes para uma escuta mais apurada, parafraseando o autor, que ouça política e seja capaz de dançar.

5.3.3 Escuta militante: a construção de repertórios engajados

Em meados de 2005 fiz minhas primeiras visitas em assentamentos sem-terra. Jornalista de formação, já havia algum tempo que trabalhava com o rádio enquanto veículo de comunicação. E depois de minha (curta) permanência na Rádio Educativa do Paraná, emissora mantida pelo governo do estado, comecei a ministrar oficinas, voltadas especialmente a jovens e adolescentes. Após um período em que eu havia saído da emissora, ainda em 2001, o ex-diretor da rádio deu início ao projeto intitulado “Programação musical de qualidade em rádios comunitárias”. O projeto consistia na circulação de oficinas sobre programação musical em diferentes localidades do interior do Paraná e região metropolitana de Curitiba. Nesse período, o MST dava início às demandas relativas às expressões artísticas, solicitando apoio do Estado em suas atividades, especialmente à Secretaria de Cultura, à qual o Teatro Guaíra é ligado.

Assim, algumas das oficinas do projeto foram destinadas a assentamentos sem-terra, que, no período, mantinham cerca de 15 rádios no interior paranaense. A questão que apresento neste subcapítulo – e que retomo a partir de minhas primeiras experiências com o Movimento – centram-se nas concepções e classificações relativas à “música de qualidade”, em contraponto a ideia de “lixo cultural” muito utilizada por seus militantes quando ministrei as oficinas de rádio e quando, tempo depois, iniciei o trabalho de pesquisa na área da Antropologia Social. Durante as práticas de seleção musical das oficinas, nos debates realizados com alguns militantes, e pela própria coordenação do projeto, era clara a intenção que houvesse um processo formativo da escuta que permitisse reflexões sobre o consumo e difusão do que classificam como “lixo cultural” em favor, por sua vez, do consumo de “música de qualidade”. Foi a partir de questionamentos suscitados neste debate, e um certo incômodo e

curiosidade com o uso do termo, que me instigou a pensá-lo a partir da antropologia, disciplina que estava começando a ter contato.

Acredito que estas discussões foram importantes para minhas reflexões sobre a noção de “escuta militante”, bem como na construção de repertórios engajados, que começo a esboçar de maneira mais consistente na escrita da tese. No período que ministrei a oficina, seu objetivo era de especializar militantes/agentes culturais que mantinham essas rádios, para que as práticas artísticas sem-terra fossem contra o “discurso musical hegemônico” da indústria cultural, como preferiam nominar, e pensar estratégias para que o “povo sem-terra”, ou seja a base da militância, pudesse ter acesso a uma música que lhes era negada¹⁸⁵ pelas rádios comerciais e outras que não deveriam ser reproduzidas nas rádios do Movimento.

Em um dos textos que escrevi inicialmente sobre essa temática, intitulado ‘*O povo escuta pelo som: Juventude e Lazer no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*, parti da fala (que dá título ao artigo) de uma militante para tratar de questões referentes às práticas de lazer nos assentamentos, em especial os bailes e sua programação musical. A hipótese tratada em uma conversa informal com a militante, que cumpria suas tarefas no Setor de Comunicação e Cultura, era de que a base, as famílias assentadas, e em especial os jovens, não se importavam com o que “diziam” as canções que embalavam os bailes, apenas com o seu poder em fazer os pares girarem seus corpos no salão. Recordo aqui também o subtítulo do artigo de Oliveira (2014) “*Pump up the jam: música popular e política*”; Nesta seção, o pesquisador traz a frase “Se eu continuar ouvindo essa música, não farei a Revolução” atribuída a Lênin, ao ter ouvido a “*Appassionata*”, de Bethoven para tratar das primeiras leituras feitas sobre música popular, em autores como Adorno e Benjamim, e seus estudos realizados entre as décadas de 1930 e 1950. Na percepção adorniana, como apresenta o autor, algumas composições, não entrariam no critério de experiência estética,

¹⁸⁵ A afirmação de que esse repertório era negado à base, ao povo, é uma colocação dos militantes ligados às direções, estaduais e nacional do Movimento.

mas sim de fetiche e alienação, assim como para o MST, algumas canções não podem servir de trilha sonora para a revolução.

No caso sem-terra, as discussões não tratavam de uma proibição ou restrição de alguma canção específica, mas da inserção daquelas consideradas mais adequadas à proposta do Setor, de tratar da realização de seus encontros e festas em perspectivas mais “culturais”, adequadas à noção de “música de qualidade”. Ponto que embora isso se desse no plano do discurso, na prática os militantes, inclusive aqueles inseridos nas direções de assentamentos e na direção estadual e que contavam com mais tempo de formação, não se negavam a dançar (repertórios marcados pela classificação nativa de “lixo cultural”) com seus companheiros enquanto os bailes animavam as comunidades. Friso aqui que, naquele período, o funk estava entre os gêneros que não eram bem-vindos em práticas militantes.

O aspecto formativo no MST diz respeito a cursos de formação política e qualificação em diferentes setores, entre eles o da Educação e das Artes. Oficinas, cursos e nos últimos anos, graduações e especializações *lato sensu* constituem aspectos dessa formação, feita também pelo caminhar na luta, ocupações, acampamentos, marchas, encontros e outras ações sem-terra. As canções, nesse sentido, compõem estes processos formativos, ocupando diferentes espaços da militância. Proponho aqui que as composições sem-terra são, então, articuladas à elaboração de repertórios considerados engajados e sua relação com a noção de *escuta militante* e os debates sobre arte encontrados em cursos e publicações. Aparecem também as confraternizações, os conflitos, as trocas e as diferenças que marcam estes espaços de circulação. Repertórios variados, compostos por canções difundidas em assentamentos e acampamentos de todo o território nacional, mais ou menos aderentes à uma produção musical entendida como militante, e que penso como fruto de uma escuta especializada. Esta escuta incorpora e adapta um determinado modelo, conformado especialmente pela “música de protesto”. Algumas das questões que abordo são: quais os modos de se fazer canção política? Ou torná-las políticas? Em outro sentido, quais os modelos de escuta e de produção que norteiam a música sem-terra?

A noção de escuta, portanto, torna-se essencial para pensar a produção e circulação da música, é ponto de partida e chegada.

Seguindo essa trilha, das reflexões e teorias sobre a centralidade dos sentidos em diferentes grupos, parto da obra de Menezes Bastos (1999), e suas formulações acerca da audição Apuáp. No texto, publicado no número 41 da revista *World of Music*, o autor estuda o sistema fono-auditivo dos Kamayurá, tupis-guaranis que habitam o Parque Xingu. A discussão tem início com os debates em torno do conceito de cultura e seu “impacto criativo” na estrutura biopsicológica do homem, questão constitutiva da antropologia e que tem em Geertz um de seus principais expoentes. A proposta de Menezes Bastos, defendida desde 1978 a partir de sua pesquisa com os Kamayurá é que os sentidos não são puramente (e somente) biopsicológicos e responsáveis pela percepção (e não somente aparatos naturais e universais). Os sentidos são, eles mesmos, matéria de conhecimento e treinamento, podendo ser considerados culturalmente relativos tais como os domínios de expressão corporal, parentesco, cores, plantas etc. Menezes Bastos (1973) já havia mostrado como uma taxonomia (de maneiras, não de tipos) dos sentidos em uma cultura brasileira suburbana é sujeita a uma importante reelaboração em conformidade com padrões classificatórios que ele chamou de “axionomia”. Na axionomia, as categorias taxonômicas são ordenadas do ponto de uma escala de valores, onde ganha importância a gradação dessa referência valorativa. Nesse sentido, seria possível indicar também padrões classificatórios ou a axionomia de uma escuta militante? O que arrisco apontar, até este ponto da análise, é que se marca um gradiente de militância nestas canções, relacionado ao lugar destinado à música (e demais expressões artísticas) nas práticas e eventos sem-terra. Questões sobre este gradiente – quais os critérios e relações definidas para estabelecê-lo – que pretendo desenvolver em estudos futuros acerca da produção, circulação e difusão da música no Movimento.

Penso aqui a incorporação de canções produzidas em contextos da indústria cultural na execução de repertórios militantes. Daqueles destinados à juventude sem-terra, tendo nomes do rock nacional como Legião Urbana, àqueles identificados como música popular brasileira, com destaque para o repertório de Luiz Gonzaga, que tem uma série de canções executadas em eventos nacionais ou regionais. Incorporações que vão para além de uma compreensão dos contextos de produção ou

engajamento político destes artistas. Júlio Mendívil (2013), no texto *The song remains the same? Sobre las biografías sociales de las canciones*, trata da adaptação das canções às experiências de vida social concretas. Segundo o autor, a biografia personalizada de uma canção encontra-se sempre em relação dialética com uma interpretação coletiva, que escapa por completo a intenção do autor: “Me interesa mostrar cómo las canciones mediante diversos procesos de historización adquieren valores alternativos en sus diferentes fases de vida” (MENDÍVIL, 2013, p. 6). A biografia personalizada seria aquela marcada por acontecimentos em trajetórias individuais, expressa em fórmulas como “minha canção preferida” ou “nossa canção”, sublinhando vínculos afetivos com o produto.

Partindo de sugestões de meu orientador, indicamos modelos de compreensão sem-terra sobre a música (e sobre a arte de modo geral) e sua dicotomia entre indústria cultural (e sua valoração mais negativa, a de ‘lixo cultural’) *versus* “música de qualidade” são axionômicos (valorativos) e não apenas classificatórios. Ou seja, instala-se aí um gradiente, com critérios que permitem a entrada (e saída) de certas canções na classificação do que seria uma música engajada ou não. Gradiente este, como citei acima, que pode ser determinado também pelos lugares destinados às canções em práticas sem-terra. Importante sublinhar que a compreensão de indústria cultural no MST tem a ver com leituras marxistas sobre a ideia de mercadoria, em seu sentido pejorativo. E no quadro geral da militância, o entendimento de quem enquadra-se nessa categoria mostra-se flexível: um grupo de pop-rock pode ser considerado como produto da indústria cultural, enquanto outro não. Lembrando que artistas como Chico Buarque e mesmo Luiz Gonzaga não estão presentes nessa classificação, mantendo-se dentro do escopo de “música de qualidade”.

Nesse caminho, em reflexões sobre a ideia de “canção igreja”, trago a fala de Levi de Souza em conversas que tivemos durante a realização de uma oficina para a gravação do disco *Flora*, produzido e lançado entre o novembro de 2014 e julho de 2015:

[...] É que isso é muito comum na formação do MST e a influência que as

CEBs¹⁸⁶ teve na formação do MST, enfim, CPT¹⁸⁷, foi imensa, enquanto você não tem uma produção ainda de certa forma organizada, com os músicos internos, você vai trazer o que é referência e de certa forma ela tem uma identidade com a luta, seja lá em que esfera, em que envolvimento for, seja na igreja, as músicas de protesto que estão dentro da igreja, da Teologia da Libertação, ou seja Admirável Gado Novo, do Zé Ramalho, não é da igreja, mas ao mesmo tempo ela tem essa conotação, então a gente abraça mesmo.

A canção igreja, segundo militantes sem-terra, engloba todas as canções compostas e interpretadas em contextos religiosos, mas também em encontros e momentos de luta. À canção, soma-se aqui estratégias que lideranças de base lançam para “animar o povo” e reiterar os processos da luta. As composições de Padre Zezinho¹⁸⁸, artista conhecido no catolicismo popular, podem ser inseridas nesta categoria. Estes cantos “igrejeiros”, que “chamam pra luta” são considerados porta de entrada para um universo musical, mas também para sentimentos e emoções ligados a uma concepção cristã, especificamente aquela voltada à Teologia da Libertação e seus pressupostos de justiça e equidade. As marcas musicais dessa influência, seja mesmo pela “simplicidade” dos acordes e batidas, como apontado por Diego Zamura, também participante da oficina, vai para além do gênero que se executa, como comentou Levi ao falar de um militante – que grava discos pelo Movimento

¹⁸⁶ As CEB's (Comunidades Eclesiais de Base) fazem parte da forma de organização do catolicismo popular, influenciada pela Teologia da Libertação, linha mais progressista da Igreja Católica e que teve grande inserção em contextos rurais e urbano nas décadas de 1970 e 1980.

¹⁸⁷ A Comissão Pastoral da Terra (CPT) também é referência da atuação da igreja católica no trabalho de base de movimentos sociais do campo, na gênese destes, o MST.

¹⁸⁸ Sobre Padre Zezinho, ver: (<http://www.padrezezinhoscj.com/wallwp/>).

dos Atingidos por Barragem (MAB) – não importa o gênero que se execute, identifica-se uma batida logo reconhecida por aqueles que passaram pelos bancos do catolicismo popular. De alguma forma, e isso aparece na citação de Levi logo acima, canções como “Admirável Gado Novo”, de Zé Ramalho, também acabaram sendo abraçadas pelo Movimento, no mesmo sentido com que as canções igrejeiras formaram a base de seu repertório.

No tocante à temática de uma produção simbólica militante, evidenciada em comparações como a feita acima, acredito serem produtivas as propostas de Turino (2008, p. 191), que trata da noção de uma “sintonia preexistente”¹⁸⁹ que promove a indexação de elementos da história em diferentes organizações sociais. Assim, como aponta Mendívil (2013), a relação entre memórias e tempo de consumo de uma canção, produz marcas em trajetórias pessoais, deixando pistas de suas biografias sociais e conjugando sentidos em determinadas coletividades.

Quiero contraponer a esta tesis, una proposición antagónica, a saber, que los consumidores no compran sólo música cuando adquieren soportes de sonido, sino fundamentalmente el derecho a decidir el lugar y la forma de la escucha, conquistando de este modo también el derecho a adaptar la mercancía musical a prácticas culturales concretas, ya que si el disfrutar la música antes de la adquisición quedaba supeditado a la casualidad o al albedrío de otros, con la compra, los consumidores, pasan a decidir cuándo y en qué circunstancias han de escuchar la música adquirida (MENDÍVIL, 2013, p. 10).

O consumo seria, então, um contexto de circulação mais amplo e ligado à indústria da música, à qual, mesmo em ambiente

¹⁸⁹ Na obra, *Music as Social Life - The Politics of the Participation*, Turino traz, no capítulo “Music and Political Movements”, uma comparação entre o uso da música pelo nazismo e a utilização dela nos Movimentos por Direitos Civis dos afro-americanos nos Estados Unidos.

privado, mantém relações com suas marcas enquanto produto. A escuta, por sua vez, feita de modo particular ou público, inauguraria outras relações que irão constituir a biografia personalizada de uma canção. Deste modo, se “Pra não dizer que não falei das flores”, do compositor e cantor Geraldo Vandré, é sinal de passado para alguns grupos, para militantes sem-terra ela ainda é entoada como uma canção de luta. No caso da canção “Flor de Retama”, do peruano Ricardo Dolorier Urbano, analisada por Mendivil na obra citada acima, a composição, antes gravada por cantores folclóricos e de orientação esquerdista e escutada como um tema de luta para seus consumidores, passa a ter uma evocação da juventude e dos sonhos revolucionários, convertendo o que antes era um instrumento de protesto em nostalgia.

A canção de Vandré, velha conhecida dos militantes da esquerda brasileira¹⁹⁰, é então atualizada por contextos onde não seria exatamente o Estado e a ditadura os principais inimigos, mas a aliança deste com o capital e o mercado. Talvez a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, em uma lógica da memória da caminhada, possa ser pensada enquanto índice de luta, trajetória e afirmação de existência. E são essas experiências que transformam, ativam novos e velhos sentidos dados à canção. Conforme aponta Pereira (2012, p. 9), no artigo *Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, world music e interculturalidade*, “a escuta é algo entendido como uma complexa operação mental e subjetiva, corporificando a forma como os sons são recebidos pelos órgãos sensoriais, proporcionando uma escuta geradora de sentidos”. Para a autora, marca-se assim, “o papel específico da escuta como formuladora de sentidos, de interpretações sobre o mundo” (2012, p. 2), em que a escuta seria ativa e criativa, como postula Szendi (2001), ou uma obra em colaboração.

A partir de Barthes (1984), Pereira (2012) trata de índices da escuta, pensando três movimentos e princípio de seleção, avaliação e apropriação das canções. A escuta, seria, então,

¹⁹⁰ Reitero aqui que não naturalizo a ideia de esquerda no Brasil, tendo ciência de sua complexidade, sublinhada pelo cenário atual. Trato aqui a partir de classificações nativas e de referências bibliográficas em estudos historiográficos da música popular brasileira (NAPOLITANO, 2015).

percebida enquanto criação, “pulsção regular de incisões rítmicas longamente repetidas” (2012, p. 9). Ir e vir do marcado e do não marcado, transformação do índice em signo e escuta do sentido, onde o contato do cantor com o ouvinte é “quase físico, em que escutar quer dizer também tocar, saber da existência do outro” (PEREIRA, 2012, p. 9). Ser escutado seria, portanto, um prenúncio e confirmação de existência, onde o silêncio do ouvinte é tão ativo quanto a palavra do emissor, “a escuta fala”. Trago aqui as percepções de Rodrigo Viola, músico sem-terra, em uma das aulas da disciplina de música na Especialização Arte no Campo¹⁹¹ que afirmava que “*quem dança não escuta*”. Durante a discussão aberta pelo professor, que falava sobre apreciação musical, Rodrigo aproveitou para fazer seu protesto em relação a uma parte dos militantes que tratavam a música (e os músicos) como algo secundário nas ações do Movimento. A argumentação dele era de que sempre eram chamados para fazer uma “musiquinha”, para animar alguma atividade, como se a prática musical não demandasse dedicação e atenção, do artista e do público. Segundo ele, o “povo” só pensava em dançar e essa prática desvalorizava os esforços de militantes-artistas que constantemente buscam qualificação em suas práticas musicais.

O baile e a popularização de alguns gêneros por meio da dança, entre eles o tango, o bolero, o maxixe e o samba são explorados por Oliveira (2015), em que faz a proposição de uma escuta mais aberta e polissêmica. Ao apresentar dimensões históricas destes gêneros, o autor tece um ensaio teórico que faz um convite aos leitores para desenvolver, para além de um ouvido pensante (em referência a própria revista que publicou seu artigo), um ouvido dançante, que tenha condições de acompanhar as dinâmicas histórias e as relações entre música popular, escuta e política, pensando o potencial etnográfico dos bailes:

Olhar para um baile significa atentar para fenômenos importantes no decurso do mundo moderno nos últimos 200 anos: a constituição de uma esfera pública pautada por ideais de igualdade e liberdade, o

¹⁹¹ Curso promovido pelo Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA) em parceria com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e o MST.

estabelecimento do lazer como um domínio particular da vida social (em oposição ao trabalho), novas formas de sociabilidade, formas de expressão das relações amorosas e de expressão pública do corpo. Para além disso, danças de salão aparecem, ao longo dos últimos dois séculos, como formas poderosas de referência a identidades nacionais. [...] Em suma, diversas questões – geração, identidades, corpo, amor, política – podem ser analisadas sociologicamente tendo um baile como elemento de observação. (OLIVEIRA, 2015, p. 3)

Reitero que a compreensão de uma escuta menos audível para corpos em movimento, impressa na fala de Rodrigo e outros militantes, não significa – em termos etnográficos e análiticos – que o baile é dispensável ou menos importante. Pelo contrário, e como já aponte em minha dissertação, o baile e outras práticas relacionadas ao corpo, são motores das relações sem-terra, especialmente em acampamentos e assentamentos. Nesse sentido, embora o debate tenha rendido pouco em sala de aula com a manifestação de apenas alguns alunos, nos corredores tentei conversar com outros militantes e saber de suas impressões sobre a fala de Rodrigo. Levi, que também é militante-artista/músico, relativizou a impressão do amigo, dizendo que não acreditava que ao dançar as pessoas não escutavam, mas que era certa, em alguns casos, a desvalorização do que produziam, especialmente nos momentos em que participavam da “animação” em atividades, sendo chamados para fazer uma “musiquinha”. Acredito, pelo tempo em que acompanho dinâmicas de lazer e de produção artística sem-terra, que as impressões lançadas por Rodrigo e Levi não tratam de desvalorizar a importância dos bailes e da dança no MST, embora para os diferentes níveis da organização essa seja uma prática secundária¹⁹². Penso, desse

¹⁹² A afirmação de que esta é uma prática secundária diz respeito ao lugar que é dado aos bailes, e à dança, pelas instâncias organizativas sem-terra, pois, embora sejam centrais nas práticas cotidianas (e também nos eventos), não são considerados ações políticas privilegiadas.

modo, que a questão possa ser melhor trabalhada, se deslocarmos o foco para a própria escuta e a maneira como a militância sem-terra a constrói. Nesse sentido, existiriam gradações para essa atenção e codificação das canções? Mais uma vez recordo Oliveira (2015):

Porém, sugiro – e este é o objetivo deste texto – que ainda não levamos às últimas conseqüências este caráter polissêmico da escuta musical. E isto nos impede de compreender de forma mais ampla os códigos de apropriação da música, sobretudo a música popular. Imbuídos de conceitos estéticos específicos, tendemos a enfatizar determinados elementos na música e negligenciar outros. Nem sempre os ouvintes escutam motivos melódicos. Nem sempre escutam harmonias ou letras. Podem até dar alguma atenção a estes elementos: porém, muitas vezes, a música pode os afetar por outros meios. E, no caso da música popular, historicamente, a dança ocupa um lugar central ainda pouco explorado. Muitos dos gêneros da música popular no Ocidente – samba, tango, rumba, mambo, salsa, jazz, cumbia, *highlife*, bolero, polca, habanera – popularizaram-se como danças. Podemos falar de motivos, tópicos, ritmos; podemos analisar letras e objetos físicos: tudo isto, em alguns contextos, é secundário para aquilo que a música serve, a dança” (p. 10).

São os diferentes momentos e características das práticas militantes que farão da canção uma chave para a compreensão e identificação dos que compartilham a realização de *místicas*, noites culturais, jornadas socialistas, momentos de animação e bailes?

O cenário do VI Congresso Nacional do MST (realizado em fevereiro de 2014) foi de profusão musical: aconteceram no Acampamento Nacional rodas de viola, forró e capoeira, bem como o repertório sem-terra entoado em plenárias, noites

culturais e *místicas*. Sonoridade de um universo dissonante, pautado pela ação política. Músicas que pulsavam as diferentes formas de se pensar e se fazer, ou dançar e trilhar a luta. Deixando clara a ideia de que, também nestes mesmos espaços, a música e a dança eram orientadas pelo simples desejo de compor os bailes ali instalados. Nestes contextos, é possível pensar em um gradiente da classificação “militante” ou “engajada”, no qual a escuta especializada poderá indicar o lugar de uma canção: em bailes, marchas ou místicas, deixando claro que este gradiente e os lugares indicados não são fixos, mas seguem a fluidez dos eventos. Além disso, é importante frisar a noção de gradiente de militância, ao se pensar padrões de classificação dos sentidos. Nessa linha, e mais uma vez pensando a axionomia, como princípio classificatório, do que é considerado uma canção militante, ou engajada, as que fazem dançar, como indica Oliveira (2015) permanecem em lugar menos privilegiado, embora isso dependa da determinação de lugares e eventos onde esta circula. Movida também por isso, durante a marcha em direção à Esplanada dos Ministérios, um dos ápices do VI Congresso, iniciei a caminhada do final de suas fileiras até os carros de som e grupos que a encabeçavam, na tentativa de escutar a profusão de vozes, ritmos, palavras, instrumentos e gêneros musicais. As fileiras, organizadas por regiões, assim como nos barracões de acampamento e cozinhas, talvez pudessem ser apresentadas como uma síntese da diversidade musical brasileira, com marcas específicas de algumas regiões como sul e nordeste e de alguns estados, como Bahia ou Rio Grande do Sul.

Capitaneadas por carros de som menores, cada uma das regiões era composta por uma equipe de músicos e animadores, tendo uma instrumentação básica de violões, acordeons, bumbos, caixas, pandeiros, zabumbas e outros instrumentos de percussão, somados, em alguns casos, a baixos e guitarras elétricas. No chão, com militantes compostos da base do Movimento, além das vozes que acompanhavam as canções, instrumentos de percussão se proliferavam e faziam a “cozinha” para canções diferentes daquelas amplificadas pelos carros de som. Ao passar por um grupo de militantes da Bahia, o que vi era a formação de um samba de roda. Ele se movimentava no ritmo da marcha, acompanhado por pandeiros e palmas, em paródias de sambas de Dorival Caymmi, tratando de temas da reforma agrária e da luta

que ali se seguia. A movimentação dos corpos trazia a máxima da “brasilidade”, o samba no pé, bem como a preocupação militante de manter, nem que minimamente, a formação das fileiras, pois a todo momento equipes da Disciplina, internas e da organização geral, passavam para checar e manter a ordem entre as quase dez mil pessoas que marchavam em direção à Esplanada.

A música de viola, o baião e o forró também eram constantes nos caminhões que se seguiam, intercalando discursos com períodos mais extensos de música. Mais à frente da marcha, junto à equipe da Agitprop, as batucadas da própria Agitprop e também do Levante Popular da Juventude, seguiam como linha de frente, sendo responsáveis por ações simbólicas, como a colagem de lambes de conteúdo anti-imperialista na Embaixada dos Estados Unidos e a colocação de cruces (representando os mortos na chacina de Eldorado dos Carajás) em frente ao Supremo Tribunal Federal (STF), ambas as situações com reações violentas da Polícia Militar, como já relatei anteriormente. Interessante sublinhar que boa parte do repertório das batucadas, executadas à base da percussão de bumbos, caixas e vozes, eram paródias ou composições feitas a partir de levadas *funkeadas*. As caixas, instrumentos percussivos conhecidos também por seu caráter militar, eram empunhadas, assim, num tom de enfrentamento, assumindo a frente, por exemplo, na tentativa de subida da rampa do Palácio do Planalto. Desse modo, o exercício era manter a formação, sempre em bloco, com o intuito de proteção mútua de seus integrantes que, dispersos por bombas de gás lacrimogênio e spray de pimenta, logo se agrupavam novamente.

Nesses contextos de encontros nacionais, a multiplicidade de gêneros musicais se faz presente e aponta para alguns modos de seleção e circulação destes repertórios, mas especialmente para a transformação destes. Haja vista a grande inserção de gêneros como o rap e o funk, antes percebidos de forma negativa, e que agora encontram espaços de grande aderência, especificamente entre os jovens. O funk é um gênero musical repleto de interditos no MST, especialmente quanto ao conteúdo de suas letras e uma prerrogativa moral e em críticas relacionadas à uma ideia de vulgarização das mulheres. No entanto, nos processos relativos à juventude militante, o gênero vem ganhando espaço, especificamente nas levadas de tambores e outros

instrumentos percussivos. Desde meus primeiros trabalhos de campo, o funk (e o rap) recebiam críticas de militantes, especialmente ligados à direção dos assentamentos ou à direção estadual, especialmente no que tocava o consumo destes gêneros musicais pela juventude sem-terra. O funk de maneira mais firme, pelo conteúdo de suas letras tidas como excessivamente sexualizadas e por “falarem mal das mulheres”. Debates neste gênero podem ser vistos em trechos de minha dissertação de mestrado, especificamente no primeiro capítulo¹⁹³. É importante notar, o lugar que este gênero ocupa nas batucadas promovidas pela juventude sem-terra, aonde, dificilmente, funks popularizados pela mídia são cantados conforme suas letras originais. Geralmente seus refrões têm partes mantidas e outras retiradas, como paródias, e a execução de seu canto fixa-se neles. Há, em alguns casos, a composição de letras que se mantém com a mesma levada funkeada, porém, a exemplo do “Funk da Crise”, criado coletivamente por integrantes do Levante Popular da Juventude (LPJ).

Nestes processos, nos quais ganham destaque as batucadas, os bailes e noites culturais, estes últimos constituem-se também como espaço para encontros, flertes e namoros. E seguindo a ideia de que o “povo escuta pelo som” é possível pensar o estabelecimento de outras relações, não em percepções estreitas da política, que dizem sobre a própria existência de homens e mulheres que se conhecem como sem-terra. Assim, como pontua Szendi (2001), pode-se trilhar o caminho de uma terceira escuta, uma escuta que se encanta mais com a voz do emissor que com o conteúdo do discurso. Desse modo, “a escuta da voz inaugura a relação com o outro” (LUCI, 2012, p. 10); uma escuta criativa, polissêmica, onde as palavras importam menos que as características da voz¹⁹⁴, melodias e pulsos rítmicos, “escuta do não decifrado, do desejo, da vida” (LUCI, 2012, p. 10).

¹⁹³ Ver Moscal (2010).

¹⁹⁴ Ainda sobre a voz, relembro trabalho de Menezes Bastos (1996) acerca da canção e das proposições acerca da origem do samba, que trata de análises sobre a relação letra/música: “Passa-se com a análise da canção (Frith, 1988; Brown, 1953; Menezes Bastos, 1990; e Wade, 1993) algo de extraordinário: se a letra é quase desqualificada no plano do objeto – sob a argumentação de sua pretextualidade – e a música é glorificada – sob a alegação de sua

Trata-se, por fim, de pensar uma escuta mais cinética, como também propôs Oliveira (2015), ligada a afetos e experiências, na qual a eficácia está na própria ação. Pois somam-se nas práticas sem-terra diferentes variáveis acerca da dança em pares, e de como elas operam em relação a uma escuta militante. Nesta trilha, somada à Coreopolítica de Lepecki, as potências políticas da dança, e de como a eficácia está na no próprio movimento, pensando canto e execuções instrumentais como ação que orienta práticas corporais (mais, como nas marchas, ou menos, como nos bailes, controladas). Importante delinear as complexidades propostas neste gradiente de escuta e o que ela diz sobre processos históricos, tanto em relação entre música/*mística* e a elaboração de repertórios engajados, quanto ao que estas representam em termos de intimidade (OLIVEIRA, 2015, p. 18) e de uma sensualização dos corpos e as dimensões políticas impressas em ambos os planos.

indispensabilidade para a composição da identidade da canção –, no plano do sujeito, da análise propriamente dita, pois, se dá uma curiosa inversão: muito comumente, se acaba reduzindo a análise do conteúdo da canção exatamente à abordagem da letra, sendo que a música, mesmo que dissecada da maneira mais atômica possível em sua realidade fonológico-gramatical, quase nada acrescenta à análise enquanto elemento de detecção do conteúdo da canção (1996, p. 14).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizar a tese, em meio ao contexto político brasileiro atual foi também retrazar trajetórias e repensá-las em sua dimensão histórica. Implicadas em uma etnografia sobre a música no MST, como tentei postular aqui, se dão muito mais que relações entre arte e política. Nesse processo, sublinho os apontamentos de meu orientador relativos à mística e que retomei a partir de uma releitura do trabalho de minha orientadora de mestrado, Christine Chaves. Esse apontamento deu novo tom às análises que desenvolvia, afinal olhar mais atentamente para a mística permitiu-me pensar em como a música *anima a luta* e como classificações de militância/engajamento¹⁹⁵ dão-se em termos gradientes, conforme a *mística* (poder eficaz) impregna canções e ações sem-terra. Nesta ideia de gradiente também residem os elementos conforme aquilo que chamei nesta tese de escuta militante, classificação que orienta a composição de repertórios e a circulação destes em seus eventos. Nessa chave, de composição de repertórios, emoções e sentimentos, ligados a *animação* e a *luta*, são veiculados e difundidos em canções.

É no evento da mística que a dimensão da memória, e da história da organização, se faz presente, é atualizada. Mas essa prática do rememorar espraia-se em diferentes espaços, dos espaços educativos das Cirandas Infantis às assembleias, esquetes da Agitação e Propaganda, peças de teatro, livros, canções, plenárias, noites culturais e outros eventos. Lembrar a caminhada, marchas, romarias, ocupações, aqueles que tombaram, conquistas e derrotas. Como narra Chiquinha do Louvado¹⁹⁶, militante do Assentamento Lagoa do Mineiro, no

¹⁹⁵ Penso aqui a ideia de militância como uma categoria mais internalizada no Movimento, disposta entre aqueles que se entendem como sem-terra, sendo o engajamento uma classificação mais relacionada com seus apoiadores, mas também relacionada a essa perspectiva gradiente e a mística.

¹⁹⁶ O depoimento de Chiquinha e outras mulheres pode ser visto no vídeo “Canções de Libertação no Assentamento Lago do Mineiro”, produto da turma de Documentário I da Especialização Cultura Popular, Arte e Educação do Campo da UFC-A, disponível no site do MST no link: (<http://www.mst.org.br/2015/08/31/cancoes-de-libertacao-no-assentamento-lagoa-do-mineiro-no-ceara.html>).

Ceará: “E a gente fazendo aquela música, a gente fica fortalecido na história né, porque a história os filhos da gente fica sabendo”. Produzir canções, como narrado por diferentes militantes ao longo dessa tese, é também produzir *mística* e, por consequência, a própria existência sem-terra. Questões que me deparo desde que iniciei a pesquisa, afinal porque – parafraseando Seeger (2015) – tanto cantam (tocam e dançam) os sem-terra?

Fazer-se música para manter a memória e para projetar o futuro. Produzir a coletânea dos 30 anos e o terceiro volume do *Plantando Cirandas 3*¹⁹⁷ (com composições feitas por crianças de assentamentos de todo o país) em um ano de grandes retrocessos para a reforma agrária, são dados para serem levados em conta. Pois, como afirma Seeger (2015, p. 16): “Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização, é emoção e valor, assim como estrutura e forma”. Há, portanto, uma eficácia nestas produções e execuções musicais, a exemplo do lançamento do CD *Plantando Cirandas 3* durante o VI Congresso Nacional do MST, quando era visível a euforia das crianças que compuseram e gravaram as canções e puderam apresentá-las em um evento nacional. Quais os efeitos dessas práticas entre os sem-terrinhos? De quem participou do disco e de quem assistiu seus colegas? Nos espaços das Cirandas Infantis, as canções gravadas nos três álbuns são utilizadas recorrentemente em atividades educativas, comunicam aos pequenos memórias que não vivenciaram e projetam com eles o que desejam para o futuro.

Expressões artísticas, nos contextos pesquisados, mostram-se, como referências importantes para a formação daqueles que são forjados sem-terrinhos. Entre militantes sem-terra, a ideia da formação remete a oferecer subsídios para a *luta*, mas antes disso para o exercício criativo da vida. É essa categoria, da criação, ligada a ideia de *animação* (e euforia) e, conseqüentemente, da *mística*, que oferece substância para o crescente investimento nas formações em linguagens artísticas. Talvez, para além de uma

¹⁹⁷ Trato de algumas narrativas sobre a gravação deste CD no terceiro capítulo desta tese, que versa sobre os processos fonográficos sem-terra.

pragmática de retomar o que foi expropriado dos trabalhadores – como insistiram os movimentos de esquerda no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 – trata-se de ampliar repertórios, e linguagens para se cantar e dançar os sonhos, ecoando o trabalho de Chaves (2000), tão necessários para a manutenção da *luta*. Pensadas como ferramenta, as relações entre formação e ação política, tornariam as expressões artísticas ponte para uma formação política de maior alcance?

O papel dos intelectuais de esquerda no Brasil, a formação e práticas em linguagens artísticas marcam tentativas de reencontro com expressões das culturas populares (NAPOLITANO, 2014). No MST, ações de artes integradas (como aquelas executadas pela Agitprop) seriam então pista/indício desta intenção. Registra-se, nestes contextos, a importância de linguagens como o teatro popular, o modelo teatro-fórum e as relações com autos-populares e o teatro de rua. As Noites Culturais – que somam realizações de místicas, esquetes teatrais e apresentações musicais – como expressão desse *continuum* e o baile como diluição de limites entre intenções, discursos e práticas políticas, como afirmei anteriormente.

A música, articulada a outras linguagens artísticas, desse modo, demonstra sua potência em organizar repertórios de sensações, sentimentos, emoções. No MST, as expressões artísticas, para além de todas as intenções de formação político-pedagógica, propiciam a *mística*, sentimentos de coletividade, que dão subsídios à continuidade da *luta*. Questão que fica ainda mais fortalecida com um hiato, e uma certa letargia nas ações políticas mais diretas durante os treze anos do governo petista, quando o Movimento retorna os esforços aos seus assentamentos e às dinâmicas organizativas e produtivas, bem como de educação, em que as expressões artísticas constituem-se como um espaço de reflexão, de formação e ampliação da militância. Nesse tempo de inspirar, a proposta é realizar experiências que aprofundem essas relações e o conhecimento que o Movimento adquire e elabora acerca da arte. Somar saberes e técnicas acerca das expressões artísticas, das relações entre estética e política, penso, foi um “tempo estratégico de luta”.

Já no VI Congresso, realizado em 2015, com a relação dos movimentos sociais com o governo federal cada vez mais

fragilizada, já se anunciava e logo depois se executava a retomada das ações diretas, especialmente das ocupações, que começaram a se proliferar, com a característica de formarem grandes acampamentos, geralmente compostos por mais de duas mil famílias. Assim anunciou João Pedro Stédille, uma das lideranças mais importante do MST, durante o evento: “[...] A reforma agrária só sai com aliança urbana e camponesa, como a música já dizia, nem pense que a burguesia vai se assustar com nosso congresso, vai se assustar quando a gente voltar a fazer ocupação de terra ... ocupar a Bünge, a Monsanto”. Na iminência do *impeachment* (leia-se golpe), o tempo volta a ser aquele da tática e da ação direta, dessa vez, e de certa maneira em um lugar diferente dos primeiros quinze anos do MST, a arte ganha destaque com a trupe de clowns na linha de frente das ações da Agitprop, assumindo posição de arauto, escudo e, ao mesmo tempo, espaço de autorreflexão e diálogo (especialmente com a juventude), aonde é possível estabelecer outras relações tanto dentro do Movimento, quanto fora dele.

Seguindo essa trilha, trago o caso da recente invasão da polícia na ENFF¹⁹⁸, durante a realização do Festival de Cultura Popular “Seu Luís Beltrame”, feito em homenagem ao poeta popular sem-terra que faleceu aos 105 anos. Na noite anterior, havia sido feito um sarau com participantes do evento, entre eles alguns nomes conhecidos como o compositor Lirinha, ex-integrante da banda Cordel do Fogo Encantado¹⁹⁹. No ato em

¹⁹⁸ O episódio ocorreu no dia 04 de novembro de 2016, no período da manhã, quando um grupo de policiais pulou o muro da Escola e, sem mandado de busca e apreensão, entraram atirando em direção às pessoas que estavam no local. Na entrada da ENFF fica o espaço da Ciranda Infantil, portanto, também haviam crianças no momento da invasão. Foram presas duas pessoas, um senhor que contribui na Escola e ficou nervoso, sendo levado por desacato e uma militante que tentou defendê-lo. A justificativa dada pela polícia é que esta foi uma das ações que acusa militantes de organização criminosa, também realizada no Paraná e Mato Grosso do Sul. Organizações de Direitos Humanos denunciaram a ação como parte de um processo de criminalização dos movimentos sociais.

¹⁹⁹ Oriunda de um grupo de teatro e de espetáculo de nome homônimo, a banda pernambucana Cordel do Fogo Encantado surgiu em 1999, em meio ao cenário do Movimento Mangue Beat (que teve entre seus nomes mais conhecidos Chico Science e Nação Zumbi). Natural de

repúdio a ação, realizado no dia seguinte, além dos discursos e palavras de ordem, teve roda de jongo, poesia e outras apresentações musicais, assim como a presença de músicos e animadores sem-terra. Recordo aqui da fala do professor da USP, Celso Favaretto, durante o Seminário de Arte no Campo: “cada vez mais a arte deixa de ser estratégia de luta, para ser tática de luta”. Se estratégia tem a ver com a arte de coordenar ações – militares, políticas, econômicas ou morais –, a tática diz de como proceder para vencer um combate. A experiência dessas expressões artísticas em momentos de *luta* são, portanto, elas mesmas, criadoras da *luta*, promovem sua eficácia, produzindo *mística*. A permanência de expressões das culturas populares – como o jongo – nesses contextos comunica a resiliência daqueles que a produzem. Esta resiliência, por sua vez, é evocada na performatização destas expressões, como se a roda de jongo, a exemplo deste ato, também criasse *mística*.

Do mesmo modo, também o registro de suas canções torna-se central, pois tem sua eficácia tanto na difusão deste repertório, quanto nas relações que os fonogramas estabelecem com a memória e história do Movimento e seus militantes. A possibilidade de gravar, como pude perceber desde meu campo do mestrado, constitui-se como a chance que militantes músicos têm de materializar suas canções, seus cantos e toques, e de serem ouvidos para além de seu próprio lugar. A materialidade dos discos e a imaterialidade dos fonogramas digitais potencializam a difusão destas canções e, conseqüentemente, da circulação de seus músicos e compositores. Recordo aqui da satisfação do militante músico, Tio Bilia (sanfoneiro que reside no Emiliano Zapata, pré-assentamento em que realizei uma parte de minha pesquisa) em participar das gravações do disco Agroecologia em Movimento. Com dezenas de composições na gaveta, como costumava dizer, Tio Bilia sempre manifestava seu desejo em gravá-las, para logo em seguida recordar que não seria possível fazer isso pelo Movimento, pois estas não eram canções de *luta*, mas de amor. Por isso, sempre procurava apoiadores que

Arcoverde, o grupo juntava música e a poesia encenada de seu vocalista, José Paes de Lira, conhecido como Lirinha. A banda teve seu fim no ano de 2010. Ver mais em: (<http://cordeldofogoencantado.com.br/historia.php>).

participaram do processo para ver a possibilidade de fazer o registro de suas composições por outras vias, o que, até onde tenho conhecimento, nunca foi possível. Algumas questões podem ser apontadas a partir deste caso: primeiro que militantes, da base ou direção, têm ciência dos critérios que orientam suas produções artísticas (no que chamo aqui de escuta militante); segundo que, para além das dinâmicas próprias à militância, as relações com a música compõem estes sujeitos, articulando repertórios e experiências que não são restritas às práticas consideradas engajadas pelo Movimento.

Marca-se, nesses processos fonográficos, uma elaboração das dimensões técnicas que é neutralizada pela ação militante, ou seja, embora haja críticas duras às práticas da indústria cultural, por seu caráter de padronização e comercialização, quando esta é apropriada e torna-se sem terra, ela é meio, e potencialmente política. E se, como aponta Oliveira (2015), para Adorno e outros intelectuais, como Bela Bartók e Mário de Andrade, a relação com a indústria cultural – sua padronização e repetição – é critério classificatório do que constitui a fruição artística, entre os sem-terra a crítica permanece apenas em sua relação com a mensagem, e não com o meio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural. In: COHN, G. (org.). **Sociologia**: Theodor W. Adorno, São Paulo: Ática, 1986.

BAKTHIN, M. M. **Speech genres and other late essays**. Tradução para o inglês de Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

BENJAMIM, Walter. A Obra de Arte no Tempo de suas Técnicas de Reprodução. In: VELHO, G. (org.). **Sociologia da Arte**, IV, Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BENZI, Douglas Zanlorenzi. **Cruzando cercas sonoras, ocupando a música: etnografia musical entre os Sem Terra**. 2014. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.

BOGO, Ademar. O MST e a Cultura. **Caderno de Formação**, n. 34, 2. ed., 2000, Caderno 8. Princípios da Educação do MST. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, Setor de Educação. 3º ed. Janeiro de 1999.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio: Bertrand, 1989.

BRADY, Eryka. **A Spiral Way**: How the Phonograph Changed Ethnography. Univ. Press of Mississippi, 1999.

BRÜSEKE, F. Josef. **Mística, Magia e Técnica**. Revista Sociologia. Seção Política & Sociedade. n. 4, abril/ 2014. p. 167-218. 2008.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CAMBRIA, Vicenzo. Música e alteridade. In ARAÚJO, Samuel; CAMBRIA, Vicenzo; PAZ, Gaspar (orgs.). **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. MAUAD X: FAPERJ, 2008.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita. **Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais**. Brasília: Série Antropologia 164, 1994, pp. 1-11.

CHAVES, Christine de Alencar. **A Marcha Nacional dos Sem Terra, Um Estudo Sobre a Fabricação do Social**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2000.

_____. **Festas da política**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ 1999.

CHAVES, Wagner. Som e significados da viola caipira. In: **III Encontro Internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, 2006, São Paulo. Programa e Resumos, 2006.

COMMERFORD, Jonh Cunha. **Como uma Família**: sociabilidade, territórios de parentesco e sindicalismo rural. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2003.

_____. **Fazendo a luta**: sociabilidade, falas e rituais na construção de organizações camponesas. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 1999.

CORREA, Roberto. **Tocadores**. Curitiba: Olaria Projetos de Arte e Educação, 2002.

MAZOTI-CORRÊA, Lays Matias. **O remelexo do devir caipira**: processo(s) identitário(s) na contemporaneidade. Cadernos de Campo (USP), v. 24, p. 90-116, 2015.

CUNHA, Manoela Carneiro da. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DAVINI, Sílvia Adriana. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (orgs). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DOMINGUEZ, Maria Eugênci. **Suena Del Río, milongas, murgas e candombes músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires**. Tese (Antropologia Social). UFSC, Florianópolis, 2009.

_____. Músicas, trânsitos e regionalidade no Rio da Prata. In: **V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2011**, Belém do Pará. Revista dos Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia-ABET. Belém do Pará: Programa de Pós-graduação em Arte, v. 1, 2011.

_____. Narrativas de la música rioplatense en Buenos Aires. In: **VI Reunión de Antropología do Mercosur**, 2005, Montevideu. Identidad, fragmentación y diversidad. Montevideu: Universidad de la República, v. 1, 2005.

DUMONT, Louis. **O Individualismo: uma perspectiva da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.

FELD, Steve; FOX, Aaron. Music and language. **Annual Review of Anthropology**, 23, 1994, p.25-53.

FIGUEIREDO, Guilherme Githay. Vamos ao baile: gingas da comunicação e da participação no Zapatismo. In: **Lua Nova**, São Paulo: CEDEC, 2007.

_____. **A guerra e o espetáculo: origens e transformações da estratégia do EZLN**. Dissertação (Ciência Política). Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2003.

_____. FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? Tradução de Fernanda Medeiros. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs). **PALAVRA CANTADA: ensaios sobre poesia, música e voz** / Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FRIGO, Simone. **A luta é nossa escola: educação e formação política no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra**. Dissertação (Antropologia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2008.

GARCIA, Miliandre. **Do Arena ao CPC: O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)**. Dissertação de mestrado (História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

GOMES, Caio de Souza. “Por toda America soplan ventos que no han de parar hasta que entierren las sombras”: Antimperialismo e revolução na canção engajada latino-americana (1967-69). **Revista História e Cultura**, v. 2 n. 1, 2013.

GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HERING COELHO, Luís Fernando. **Música indígena no mercado: Mensagens e ruídos no (des)encontro intermusical**. Campos, v. 5, n. 1, 2004.

HOLT, Fabian. A View from Popular Music Studies: Genre Issues. In: STOBART, Henry (Ed.). **The New Ethno (musicologies)**. Lanhan, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2008.

LATOUR, B.; WOOLGAR, S. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume & Dumará, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. A ciência do concreto. In: _____. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papyrus, 2010.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**, v. 13, n. 1, p. 41-60. Florianópolis, 2012.

LIMA, Júnia Marúcia Trigueiro de. **O “Caminhar das Palavras”: um estudo sobre formas de resistência no discurso zapatista, 1994-2005**. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

MAGNANI, Guilherme C. **Circuitos Jovens Urbanos**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2, 2005.

MANUEL, Peter. Marxism, nationalism and popular music in revolutionary Cuba. **Popular Music**, 6, 1987.

MARCON, Fernanda. Los viajes del río : Migração, festa e alteridade entre chamameceiros e chamameceiras das províncias de Buenos Aires, Entre Ríos e Corrientes, Argentina. Tese (Antropologia), Florianópolis: UFSC, 2015.

MARCUS, George E. **Ethnography through Thick and Thin**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998a.

_____. “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2004, v. 47, n. 1, 2004.

MARQUES, Roberto. Nordestinidade, música e desenraizamento ou Eram os tropicalistas nordestinos? In: GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio César Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). **Leituras sobre Música Popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. Seja moderno, seja marginal: engenhos e artinhas da contracultura no Cariri. **Revista Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 2, jul/dez. 2008. p. 191-198.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: E.P.U., 1974.

_____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENDÍVIL, Júlio. The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. **El Oído Pensante**, v. 1, n. 2, Buenos Aires, 2013.

MENEZES BASTOS, Rafael José De. Audição do Mundo Apuap II. **Revista Ilha**, Florianópolis, 2012.

_____. **A musicológica Kamayurá**: Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Editora UFSC, Florianópolis. 1999

_____. **A origem do samba como invenção do Brasil: Sobre Feito de Oração de Vadico e Noel Rosa (porque as canções têm música)**. Antropologia em Primeira Mão, UFSC: Florianópolis. 2006.

_____. **Como o Conhecimento Etnomusicológico é Produzido? Trabalho de Campo, Produção de Conhecimento e a Apropriação Indígena da Fonografia – O Caso Brasileiro Hoje**. APM 113. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis: 2009.

_____. Esboço de uma Teoria da Música: Para Além de uma. Antropologia Sem Música e de uma Musicologia Sem Homem. **Anuário Antropológico**, pp. 9-73, Brasília: UNB, 1995.

_____. Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras. In: TORRES, Rodrigo (Ed.). **Música Popular en América Latina**: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM. Santiago de Chile: FONDART (Ministerio de Educación de Chile), 1999, pp. 17-39.

_____. Música na sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 13 (2), 2007.

_____. Musicalidade e Ambientalismo: Ensaio sobre o Encontro Raoni-Sting. **APM 14**. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis: 1996.

MENEZES, Renata de Castro & PEREIRA, Edmundo. A liberdade é coisa tão bela": música, política e memória dos trabalhadores rurais de Pernambuco (Brasil). In: TAMASO, I. & LIMA, M. F. (Orgs.). **Antropologia e Patrimônio Cultural. Trajetórias e Conceitos**. BSB: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

MENOTTI DEL PICCHIA, Paulo. **Porque eles ainda gravam: Discos e artistas em ação**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2013.

MICELI, S. *O papel político dos meios de comunicação de massa*. In: SOSNOWSKI; SCHWARTZ, J. (Orgs). **Brasil: O Trânsito da Memória**. São Paulo: EDUSP, 1994.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. 1999. “Ñande Reko Arandu – Memória Viva Guarani”. Resenha de CD. **Horizontes Antropológicos**, n.11, p. 203-205.

MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

MORISSAWA, Mitsue. **A história da luta pela terra e o MST**. São Paulo, Expressão Popular, 2001.

MOSCAL, Janaina dos Santos. **De sensibilidades revolucionárias a revolução das sensibilidades: trajetórias da música no MST**. Dissertação (Antropologia Social), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. Editora Contexto (Coleção Repensando a História), São Paulo, 2001.

_____. Arte e política no Brasil: História e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Sônia. **Arte e Política no Brasil**. Perspectiva: São Paulo, 2015.

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

_____. **Miguilim foi pra cidade ser cantor. Uma antropologia da música sertaneja**. Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, Florianópolis, 2009.

_____. Pump up the Jam: Música Popular e Política. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Sônia. **Arte e Política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 315-348.

_____. Se Tônico e Tinoco fossem Bororo: da natureza da dupla caipira. **Antropologia em Primeira Mão**, Florianópolis, v. 77, p. 4-19, 2005.

_____. El Oído Danzante - música popular entre swings e cangotes. **El Oído Pensante**, v. 3, pp. 1-21, 2015.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e Música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 44, n. 1, 2001.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Militância, Arte e Política: O Teatro Engajado no Brasil Pós-1964**. Artigo eletrônico disponível em:

<www.brasa.org/_sitemason/.../Paranhos%20Katia%20Rodrigues.doc>. 2005. Acesso em: 18 set. 2008.

PRASS, Luciana. Saberes musicais em uma Escola de Samba (ou por que “ninguém aprende samba no colégio”). **Em Pauta**, Porto Alegre v. 14/15, nov./98-abril/99.

PEREIRA, Simone Luci. Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, world music, interculturalidade. **Revista E-Compós**. v. 2, n. 15, 2012.

PEREIRA, Luzimar P. As vicissitudes da fama: os dons divinos e os pactos demoníacos entre os tocadores de viola de dez cordas do norte e noroeste mineiro. **Revista de Antropologia (USP)**, v. 55, pp. 1047-1083, 2012.

_____. O “giro” dos outros: fundamentos e sistemas nas folias de Urucuaia, MG. **Mana (UFRJ)**. v. 20, pp.545-573, 2014.

PEIRANO, Mariza (org.). **O dito e o feito**: Ensaio de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará. Núcleo de Antropologia da. Política/UFRJ, 2002 (Coleção Antropologia da política).

PIANA, Marivone. *Música e Movimentos Sociais: Dimensão Simbólica e Espaços Educativos*. Anais do III Seminário Nacional e I Seminário Internacional Movimentos Sociais Participação e Democracia, 11 a 13 de agosto de 2010, UFSC, Florianópolis.

PIEIDADE, A. C. T. **O Canto do Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004.

QUERESHI, Regula. How does music mean? Embodied memories na the politics of affect in the Indian sarangi. **American Ethnologist**, v. 27, n. 4, 2000. pp. 805-838.

RABINOW, Paul. **Symbolic Domination**: Cultural Form and Historical Change in Morocco. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

RIDENTI, Marcelo. *Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960*. Tempo Social, Revista e Sociologia da USP, v.17, n.1, pp. 81-110, 2005.

_____. **Intelectuais e romantismo revolucionário**. São Paulo Perspec. [online]. 2001, vol.15, n.2, pp.13-19.

RODRIGUES, Vera Lúcia G. S. O campo e a Cidade? In: RODRIGUES, Vera Lúcia G. S. **URBANIZAÇÃO E RURALIDADE: Os condomínios e os conselhos de desenvolvimento municipal**. Brasília: MDA, 2009.

SÁNCHEZ VÁSQUEZ, Adolfo. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os kisêjê uma antropologia musical de um povo amazônico**. Trad. Guilherme Werlang; São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural**. Dissertação de mestrado (Antropologia). UNICAMP: Campinas, 1992.

SILVA, Simone. Versos cantados & versos escritos: a oralidade e a Escrita na Cantoria e na Literatura de Cordel na Zona da Mata de Pernambuco. In: HARTMANN, L. e FISCHMAN, F.(orgs) **Donos da Palavra**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007.

SONODA, André Vieira. Tecnologia de áudio na etnomusicologia. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 21, 2010.

PIRES, Pedro Stoeckli. **Laços brutos: vaqueiros e búfalos no baixo Araguaí – Amapá**. 2015. xi, 365, 13 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia)—Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In: STOKES, Martin (org.). **Ethnicity, Identity and Music: the**

musical construction of place. Oxford: Berg, 1997 [1994], p. 1-27.

SZENDI, Peter. **Écoute**: Une histoire de nos oreilles, précédé de Ascoltando par Jean-Luc Nancy. Paris: Éd. De Minuit, 2001.

VARGAS NETTO, Sebastião Leal Ferreira. **A mística da resistência: culturas, histórias e imaginários rebeldes nos movimentos sociais latino-americanos**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

_____. Mística da resistência: cultura política no MST e no EZLN . 2004. (Ensaio eletrônico). Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20110131042044/ferreira.pdf>>. 18 set. 2017.

_____. A rebelião zapatista. **Geousp**, São Paulo, v. 4, n. 14, p. 145-146, 2003.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). **PALAVRA CANTADA**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TURINO, Thomas. **Music as social life**: The Politics of the Participation. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

WHITE, Bob W. (Edited by). **Music and globalization**: critical encounters. Indiana: Indiana University Press, 2012.

WEINER, James F. et al. Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, Tim (org.). **Key Debates in Anthropology**. New York: Routledge, 2005 [1996].

WONG, Deborah. Sound, silence, Music,Power. **Journal of The Society of Ethnomusicology**, v. 58, n. 2, 2014.