

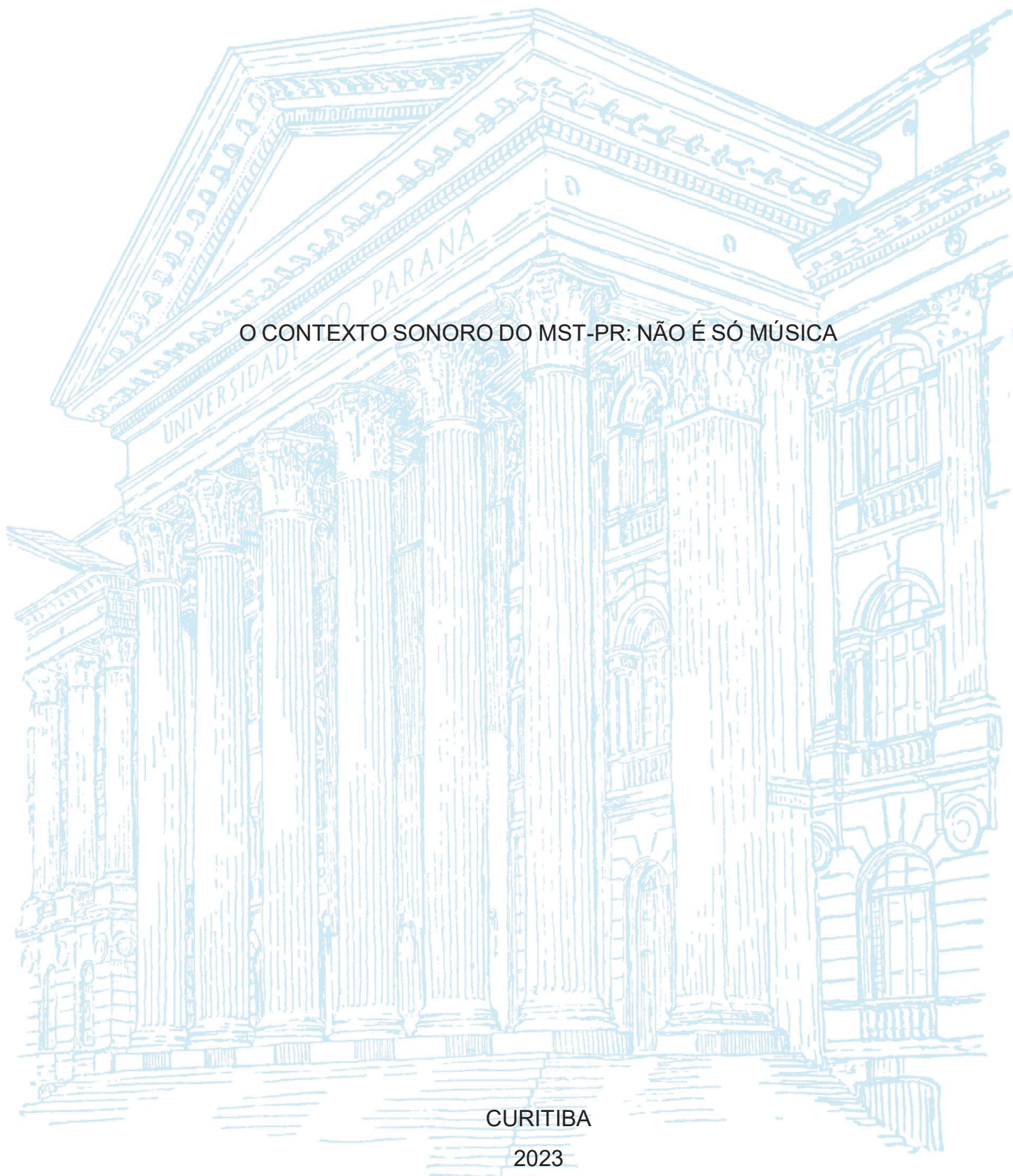
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENAN ELIAS

O CONTEXTO SONORO DO MST-PR: NÃO É SÓ MÚSICA

CURITIBA

2023



RENAN ELIAS

O CONTEXTO SONORO DO MST-PR: NÃO É SÓ MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

CURITIBA

2023

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Elias, Renan
O contexto sonoro do MST-PR: não é só música / Renan Elias. – Curitiba, 2023.
210 f. il. color.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.
Dissertação (Mestrado em música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

1. Etnomusicologia dialógica. 2. Música – Aspectos transdisciplinares. 3. Música - Paraná. 4. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). I. Título.

CDD 780.9



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RENAN ELIAS** intitulada: **O Contexto Sonoro do MST-PR: Não é só Música**, sob orientação do Prof. Dr. EDWIN PITRE-VÁSQUEZ, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 24 de Março de 2023.

Assinatura Eletrônica

26/03/2023 11:23:01.0

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

27/03/2023 12:20:05.0

MARIA ELIZABETH LUCAS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica

28/03/2023 15:40:43.0

LILIANA DE MENDONÇA PORTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 267843

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 267843

Dedico este trabalho a todas e todos que lutam pela educação, pela cultura, pela saúde, pelo combate à fome e pela reforma agrária.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Arno Elias e Leura Batista de Melo, pelo empenho, apoio, dedicação, amor, afeto e carinho investidos na minha formação pessoal;

Ao meu irmão, Arlon Fernando da Silva, por servir de inspiração em meio a cenários tão adversos;

Ao meu orientador, Dr. Edwin Pitre-Vásquez, pela paciência, pelos ensinamentos, pelo bom humor e por acreditar neste projeto;

À Universidade Federal do Paraná, instituição pública e gratuita que permitiu o desenvolvimento desta pesquisa;

À família Matula Roots, David Vergara, Lucas André, Lucas Kurzlop, Maísa Dominiaki e Wellington Barz, pelo *groove*, parceria e compreensão nos momentos críticos da dissertação;

Aos companheiros e companheiras de luta: Adriana Oliveira, Adriano Santos, Giordano Bruno, Marcos Antônio, Fernando General, Ivone Ribeiro, Gisele David, Tarcísio Leopoldo, Igor de Nadai, Janiele Kogus, Alison Ribeiro, Carlinhos Pixoxó, Augusto Conde, Jade Azevedo, Leonardo Henrique, Roberto Baggio e demais pessoas que compõem o MST e o Coletivo Marmitas da Terra;

Aos parceiros e parceiras do Grupetno UFPR, pelas conversas, desabafos, parcerias e aprendizados;

À Escola de Samba Leões da Mocidade, em especial aos ritmistas da bateria Bafo dos Leões e ao Mestre Sesóstris;

Ao professor Dr. Marcos Torres e às professoras Dra. Liliana Porto e Maria Elizabeth Lucas, por suas valiosas observações no Exame de Qualificação;

Ao professor Dr. Woody Sahr e à família Falcade-Pereira, pela grande ajuda na etapa de pré-projeto;

Aos amigos, amigas e familiares próximos, pelo suporte emocional e apoio moral;

A todas as pessoas que, de certo modo, contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa: artistas, militantes, educadores e agricultores.

Existem apenas duas classes sociais: as do
que não comem e as do que não dormem, com
medo da revolução dos que não comem.

- Milton Santos

RESUMO

A música está presente nas mais diversas comunidades do planeta, garantindo a sociabilidade entre seus membros, bem como as manifestações culturais de um povo através dos seus mitos e ritos religiosos (COELHO, 2014). Esta pesquisa apresenta uma análise transdisciplinar sobre a música que ocorre dentro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), um importante movimento social do campo. O recorte territorial para este trabalho restringe-se ao Estado do Paraná, mais especificamente em torno da Grande Curitiba e municípios próximos. A pesquisa foi realizada entre abril de 2021 e julho de 2022. Com metodologia pautada na etnomusicologia dialógica (PITRE-VÁSQUEZ, 2018), foram utilizadas abordagens de cunho etnográfico (MALINOWSKI, 1978), aliadas a pesquisa participativa e relatos de experiência (ANGROSINO, 2009), estabelecendo um olhar transdisciplinar para o contexto, os lugares e as atividades culturais vivenciadas. Dessa forma, a pesquisa visou analisar a produção musical do MST/PR, suas funções e objetivos, assim como seu engajamento na militância e nas ações de solidariedade. Apoiado nisso, foi possível realizar a coleta de informações a respeito das práticas culturais e musicais de forma participativa nas ações do Movimento.

Palavras-chave: Etnomusicologia dialógica. Elementos musicais e extramusicais. MST e movimentos sociais. Cultura popular paranaense.

ABSTRACT

Music is present in the most diverse communities, ensuring sociability among its members, as well as the cultural manifestations of a people and their religious rites (COELHO, 2014). This research presents a transdisciplinary analysis of the music that occurs within the Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), an important social movement in the countryside, whose territorial scope for this work is restricted to the State of Paraná, more specifically around the Greater Curitiba and nearby municipalities. The research was carried out between April 2021 and July 2022. With a methodology based on dialogic ethnomusicology (PITRE-VÁSQUEZ, 2018), ethnographic approaches were used (MALINOWSKI, 1978), combined with participatory research and reports of experience (ANGROSINO, 2009), establishing a transdisciplinary look at the context, places and cultural activities experienced. In this way, the research aimed to analyze the musical production of the MST/PR, its functions and objectives, as well as its engagement in militancy and solidarity actions. Based on this, it was possible to collect information about cultural and musical practices in a participatory way in the Movement's actions.

Keywords: Dialogical ethnomusicology. Musical and extramusical elements. MST and social movements. Popular culture of Paraná.

RESUMEN

La música está presente en las más diversas comunidades, asegurando la sociabilidad entre sus miembros, así como las manifestaciones culturales de un pueblo y sus ritos religiosos (COELHO, 2014). Esta investigación presenta un análisis transdisciplinario de la música que ocurre dentro del Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), un importante movimiento social en el campo, cuyo ámbito territorial para este trabajo se limita al Estado de Paraná, más específicamente alrededor de la Gran Curitiba y municipios cercanos. La investigación se realizó entre abril de 2021 y julio de 2022. Con una metodología basada en la etnomusicología dialógica (PITRE-VÁSQUEZ, 2018), se usaron enfoques etnográficos (MALINOWSKI, 1978), asociados con investigación participativa e informes de experiencias (ANGROSINO, 2009), estableciendo una mirada transdisciplinar sobre el contexto, los lugares y las actividades culturales vividas. De esta forma, la investigación tuvo como objetivo analizar la producción musical del MST/PR, sus funciones y objetivos, así como su participación en acciones de militancia y solidaridad. A partir de ello, fue posible recolectar informaciones sobre prácticas culturales y musicales de manera participativa en las acciones del Movimiento.

Palabras-clave: Etnomusicología dialógica. Elementos musicales y extramusicales. MST y movimientos sociales. Cultura popular de Paraná.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Só a luta faz valer – Introdução	87
Figura 2 - Só a luta faz valer – Refrão	88
Figura 3 - Cartaz do 27º Grito dos Excluídos	91
Figura 4 - Células rítmicas do samba-enredo: batucada do MPM	93-94
Figura 5 - Construção coletiva do PDA: Maria Rosa do Contestado – Castro/PR	96
Figura 6 - Cordão do povo em busca da terra – refrão	102
Figura 7 - Partitura de A Palo Seco – Belchior – Introdução	105
Figura 8 - Sarabande from Partita nº 2 in D minor for solo violin	105
Figura 9 - Célula rítmica do carreteiro para tamborim	108
Figura 10 - Membros da Associação Novo Amanhecer	112
Figura 11 - Bênção dos alimentos	113
Figura 12 - Terra, trabalho, direito de existir: mulheres em luta não vão sucumbir	124
Figura 13 - Foto do encerramento da Jornada de Lutas das Mulheres Sem Terra	129
Figura 14 - Unidos da Lona Preta – Assentamento Eli Vive	132
Figura 15 - Banda Matula Roots – Jornada de Solidariedade	133
Figura 16 - Banda Matula Roots – Jornada de Solidariedade	134
Figura 17 - Hino do MST – refrão	138
Figura 18 - Unidos da Lona Preta: mudança de tonalidade	144
Figura 19 - Unidos da Lona Preta: última estrofe	145
Figura 20 - Matula Roots e jovens do Assentamento Eli Vive	147
Figura 21 - Banner da 19ª Jornada de Agroecologia	149
Figura 22 - A grande esperança – mudança de acordes	153
Figura 23 - A grande esperança – 1ª estrofe	154
Figura 24 - Arraiá Esquenta da 19ª Jornada	158
Figura 25 - Apresentações do arraiá	160
Figura 26 - Apresentações do arraiá	160
Figura 27 - Palco da Jornada de Agroecologia	161
Figura 28 - Cia. Mirabólica	162
Figura 29 - Palco da plenária de abertura da Jornada	164
Figura 30 - Concentração para o ato	167
Figura 31 - Repertório da banda Matula Roots	174

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Localização da Região Metropolitana de Curitiba	78
Mapa 2 - Localização do município da Lapa e do Assentamento do Contestado	79
Mapa 3 - Vista aérea da sede do Assentamento do Contestado	80
Mapa 4 - Comunidade Nova Esperança	92
Mapa 5 - Localização do Acampamento Maria Rosa do Contestado – Castro/PR	95
Mapa 6 - Localização do Assentamento Eli Vive – Londrina/PR	130

LISTA DE QR CODES

QR Code 1 - <i>Dor e esperança</i>	62
QR Code 2 - <i>Máscaras pela vida</i>	82
QR Code 3 - <i>Mística MST-PR – A internacional</i> (Pierre de Geyter)	83
QR Code 4 - <i>Só a luta faz valer</i> – Zé Pinto	86
QR Code 5 - <i>Cordão do povo em busca da terra</i> – Gilvan Santos	99
QR Code 6 - Mano Ton – <i>Desabafo</i> – Arquivo X Hip Hop Curitiba	106
QR Code 7 - <i>Aprenda Tamborim</i> – Carreteiro #1 – Thalita Santos	108
QR Code 8 - <i>Siga em frente</i> – Matula Roots	112
QR Code 9 - Documentário Associação Novo Amanhecer	115
QR Code 10 - Arte e resistência, por terra, teto e pão	117
QR Code 11 - Arte da resistência no Teatro Positivo	118
QR Code 12 - <i>Samba-enredo Leões da Mocidade</i> – 2022	120
QR Code 13 - <i>Ensaio da Bateria Bafo dos Leões</i> – 2022	122
QR Code 14 - <i>Gravação do clipe</i> – Leões da Mocidade – 2022	123
QR Code 15 - <i>Jornada de Lutas das Mulheres Sem-Terra</i> – 2022	125
QR Code 16 - <i>Homenagem ao Companheiro Dario</i>	125
QR Code 17 - <i>Oração latina</i> – Susi Monte Serrat	126
QR Code 18 - <i>Filhos da terra</i> – Matula Roots	124
QR Code 19 - <i>Laudy Gomes – É infinito</i>	128
QR Code 20 - <i>Grupo Saci Arte – Jornada de Solidariedade</i>	133
QR Code 21 - <i>Canto das três raças</i> – Silvia Borba	135
QR Code 22 - <i>Hino do MST</i> – Ademar Bogo/Willy de Oliveira	136
QR Code 23 - <i>Unidos da Lona Preta na Jornada de Solidariedade</i>	140
QR Code 24 - <i>A Unidos canta e conta Paulo Freire</i> – Unidos da Lona Preta/PR	141
QR Code 25 - <i>A grande esperança</i> – Zilo & Zalo	151
QR Code 26 - <i>Casamento caipira</i>	159
QR Code 27 - <i>Sobre lendas e mulheres</i> – Como la cigarra	163
QR Code 28 - <i>Trupe d@s Encantad@s na abertura da Jornada</i>	164
QR Code 29 - <i>Trupe d@s Encantad@s na abertura da Jornada</i>	164
QR Code 30 - <i>Abertura da 19ª Jornada</i>	165
QR Code 31 - <i>Jaquelivre e Beduíno</i>	168
QR Code 32 - <i>El Merekumbé</i>	168

QR Code 33 - Ensaio Coral Guarani	169
QR Code 34 - Comitê Popular do Samba	170
QR Code 35 - Coral Guarani da Aldeia Tekoa Takua	171
QR Code 36 - Grupo Mandicuera de Fandango Caiçara	172
QR Code 37 - Mística do Marmitas da Terra e conferências	173
QR Code 38 - Matula Roots na Jornada	174
QR Code 39 - Otto na Jornada	175
QR Code 40 - Mística de Encerramento	177
QR Code 41 - Chico Viola e Denilson	178
QR Code 42 - Show com Osvaldo Rios e Rogério Gulin	178
QR Code 43 - Bamberê – Grupo Baquetá	179

LISTA DE ABREVIATURAS OU SIGLAS

APA	Área de Proteção Ambiental
APP	Sindicato dos Trabalhadores em Educação Pública do Paraná
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
BPM	Batimentos por minuto
Cango	Colônia Agrícola Nacional General Osório
CEB	Comunidades Eclesiais de Base
Cefuria	Centro de Formação Urbano Rural Irmã Araújo
CFSC	Community Food Security Coalition
Cisdimi	Centro de Integração Social Divina Misericórdia
Citla	Clevelândia Industrial e Territorial Ltda.
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
Confran	Cooperativa dos Trabalhadores Rurais da Reforma Agrária Maria Rosa do Contestado
CPC	Centro Popular de Cultura
CPT	Comissão Pastoral da Terra
CRFB	Constituição da República Federativa do Brasil
CTG	Centro de Tradições Gaúchas
CUT	Central Única dos Trabalhadores
EZLN	Exército Zapatista de Libertação Nacional
Grupetno UFPR	Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR
Incra	Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
Ippuc	Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba
LGBTQIAPN+	Lésbicas, Gays, Bi, Trans, <i>Queer</i> /Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais
MAB	Movimento dos Atingidos por Barragens
MAM	Movimento pela Soberania Popular na Mineração
MPM	Movimento Popular por Moradia
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra
MT	Unidade Federativa do Brasil: Mato Grosso
MTD	Movimento de Trabalhadoras e Trabalhadores por Direitos
MTST	Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto

PDA	Plano de Desenvolvimento do Assentamento
PR	Unidade Federativa do Brasil: Paraná
PT	Partido dos Trabalhadores
RMC	Região Metropolitana de Curitiba
Sifop	Seminário Internacional sobre a Formação do Pesquisador
Sindijus	Sindicato dos Servidores do Poder Judiciário do Estado do Paraná
Sindipetro	Sindicato dos Petroleiros de Paraná e Santa Catarina
SP	Unidade Federativa do Brasil: São Paulo
UNE	União Nacional dos Estudantes
Unicef	United Nations International Children's Emergency Fund
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 A CONTEXTUALIZAÇÃO DO MST	23
1.1 Sementes da luta pela terra: origens históricas	23
1.2 Cultivando a resistência: a trajetória de 1984 a 2022	27
1.3 Colhendo frutos: o MST em números	34
2 O MST E A GÊNESE MUSICAL	36
2.1 A Paulistânia: o caipira e o sertanejo	38
2.2 “Ilexandia”: a influência da cultura gaúcha	42
2.3 Unidos da Lona Preta: o samba no MST	47
2.4 Músicas de protesto na América Latina	51
2.5 As místicas: da religiosidade à formação política	57
2.6 A produção fonográfica do MST	61
3 MÉTODOS DE PESQUISA E ORIENTAÇÕES PRAGMÁTICAS	65
3.1 Arcabouço etnomusicológico	65
3.2 O materialismo histórico-dialético como ferramenta	71
3.3 A etnomusicologia e o marxismo	72
3.4 A pesquisa participativa na etnomusicologia	74
3.5 Coleta de dados em campo	75
3.6 Métodos para análise de resultados	77
4 COM AS MÃOS NA TERRA: RELATOS DE CAMPO	77
4.1 Construindo laços com o Movimento	81
4.2 Das observações em campo à pesquisa participativa	84
4.4 Acampamento Maria Rosa do Contestado	95
4.5 De volta aos mutirões	98
4.6 Botando o bloco na rua	107
4.7 Associação de Catadores Novo Amanhecer	110
4.8 Arte da resistência, por terra, teto e pão	116
4.9 Ensaios na escola de samba	119
4.10 Jornada de Lutas das Mulheres Sem Terra	123
4.11 Rumo aos Comitês Populares	129
4.12 Construção da Jornada de Agroecologia	148
4.13 Última reunião geral pré-Jornada	156

4.14 Arraiá Esquenta da 19ª Jornada	158
4.15 19ª Jornada de Agroecologia	160
4.15.1 Abertura da Jornada: cortejo, palhaçada, violino e violão	160
4.15.2 Teatro, batucada, <i>rap</i> e música latino-americana	166
4.15.3 Samba, música indígena e fandango caiçara	169
4.15.4 Mística, <i>reggae</i> e <i>mangue beat</i>	172
4.15.5 Encerramento da Jornada: moda de viola, mística e saberes afroindígena	176
CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS	180
REFERÊNCIAS	184
ANEXO 1 – PARTITURAS	196
ANEXO 2 - MAPA MENTAL	208
ANEXO 3 – CADERNOS DE CAMPO E ESTADO DA ARTE	209

INTRODUÇÃO

Por ter relação direta com a música desde a infância, em Colombo-PR, incorporei a música como expressão ao longo da adolescência, tendo o violão como primeiro instrumento de estudo. Colombo é uma das cidades da Região Metropolitana de Curitiba (RMC) que, como grande parte das cidades periféricas da capital paranaense, configura-se em transições espaciais urbano-rurais, o que me fez perceber, desde jovem, o matiz de realidades territoriais e as múltiplas expressões de seus povos.

Meu primeiro contato com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) foi durante o curso de Licenciatura em Geografia, entre 2013 e 2017. A disciplina Geografia Rural possibilitou a primeira vivência em um assentamento de reforma agrária, com visita de campo ao Assentamento Santa Maria, em Paranacity-PR. Ao longo do curso, outras realidades rurais também foram expostas, como experiências com outros assentamentos e acampamentos do MST e o contato com povos faxinalenses e quilombolas. Toda essa compreensão a respeito da realidade do meio rural brasileiro foi fundamental para o entendimento das bases produtivas e da economia no campo, a questão relacionada à posse de terras, o mecanismo de reforma agrária no Brasil e as políticas públicas voltadas para o acesso às necessidades básicas garantidas pela Constituição Federal de 1988, além de outras reflexões em um âmbito mais amplo da geopolítica internacional. Toda essa bagagem adquirida por meio da Geografia garantiu um posicionamento crítico com base teórica e prática da realidade no campo.

Em 2018, durante uma viagem em que percorri cinco países da América do Sul, entre os meses de janeiro e fevereiro, pude fazer uma vivência na Bioescuela Popular El Cantaro, localizada no município de Areguá, Paraguai, onde participei de oficinas de musicalização e pintura em peças de cerâmica voltadas ao público infantil da comunidade local. Essa experiência possibilitou-me uma visualização da cultura popular ligada aos conceitos da permacultura, tendo o foco no resgate dos saberes populares.

Optei por realizar o curso de Licenciatura em Música da UFPR em 2019, o que contribuiu para minha formação transdisciplinar, ao conhecer o ramo da etnomusicologia, área por que passei a me interessar com maior afinco, pela sua relação com comunidades de povos originários e toda a diversidade cultural de cada

território. No mesmo ano, voltei a estabelecer contato com a Geografia, por meio do Coletivo Encontra (Coletivo de Estudos sobre Conflitos pelo Território e pela Terra – UFPR), que atua na construção do projeto de extensão de Mapeamentos Comunitários em Experiências de R-existência, com a comunidade do Acampamento Padre Roque Zimmermann (Castro-PR). Nessa extensão, pude atuar como voluntário, elaborando oficinas de educação musical voltadas para as 20 crianças acampadas, realizando a confecção de instrumentos musicais com material reciclado, o ensino de cantigas de Ciranda e alguns padrões rítmicos básicos para que fosse fácil a assimilação por todas as faixas etárias, baseado no livro *Quem gosta de ler ritmo?*, de Cristiane Otutumi (2018). Conforme descrição da própria autora, é uma obra voltada para crianças, “mas também pode servir para o ensino de leitura rítmica a jovens, adultos e idosos que se interessem pela aprendizagem e pela prática coletiva” (OTUTUMI, 2018, p.9).

Em 2020, as oficinas mencionadas possibilitaram-me o ingresso no curso de Pós-Graduação em Especialização em Educação Musical para a Educação Básica, oferecido pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR), que ocorreu em formato remoto, devido ao contexto da pandemia de Covid-19. O projeto não pôde ter continuidade, devido aos fatos de a comunidade ter optado pelo isolamento social e de que outro tema foi desenvolvido durante a especialização.

Por conta da temática que vim desenvolvendo nesta dissertação, desde o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, em 2021, passei a atuar como militante do coletivo Marmitas da Terra, um projeto que visa atuar nas comunidades de Curitiba e região metropolitana que se encontram em estado de vulnerabilidade social devido à pandemia. Até o ano de 2021, o projeto contou com cerca de 200 militantes e distribuiu, aproximadamente, 84 mil marmitas, desde maio de 2020.

A possibilidade de desenvolver a pesquisa com uma abordagem maisêmica (PIKE, 1967 *apud* HEADLAND, 1990), com engajamento nas atividades do Coletivo Marmitas da Terra e do MST, facilitou a compreensão dos cinco elementos que dão base ao Movimento: o contato com terra; a ideologia política; o coletivo; a música e demais expressões artísticas e a comunicação midiática.

Esta pesquisa tem como objetivo fazer um retrato de como a música está presente em meio às ações do MST e de organizações vinculadas ao Movimento no Estado do Paraná, mais especificamente na Região Metropolitana de Curitiba. Para

além disso, pretende-se analisar a produção musical do MST-PR, suas funções e seus objetivos, assim como seu engajamento na militância e nas ações de solidariedade, por meio da participação das ações do Movimento e da coleta de informações a respeito das práticas culturais e musicais.

Com metodologia pautada na etnomusicologia dialógica (PITRE-VASQUEZ; FERREIRA-LIA, 2022), foram utilizadas abordagens de observação participante (INGOLD, 2017), aliadas a relatos de experiência, estabelecendo um olhar transdisciplinar para o contexto, os lugares e as atividades culturais vivenciadas. Dessa forma, a pesquisa visou analisar a produção musical do MST-PR, seus objetivos e funções, assim como seu engajamento na militância e nas ações de solidariedade. Apoiado nisso, foi possível realizar a coleta de informações a respeito das práticas culturais e musicais de forma participativa nas ações do Movimento¹.

No primeiro capítulo, tem-se a contextualização do MST, parte do apanhado histórico que permeia a luta pela terra no Brasil e a construção do seu legado nas mais de três décadas que se passaram desde a oficialização do Movimento, em 1984. Além desse recorte cronológico, alguns conceitos básicos que permeiam o universo rural são devidamente explanados, assim como fragmentos da legislação vigente no Brasil que embasam, legalmente, a reforma agrária, valendo-se de documentos oficiais como o Estatuto da Terra e a Constituição Federal de 1988.

O capítulo de número dois aborda como o MST tem-se utilizado da música, com base em trabalhos anteriores que compreendem o estado da arte até o presente estudo. O capítulo inicia tratando sobre a relação entre a música sertaneja, a música gaúcha e o samba na construção da identidade musical do MST, seguido pelo levantamento sobre a insurgência nas músicas de protesto, sobretudo sob o contexto latino-americano, pois constituiu-se como referência para o modelo ideológico que o Movimento passa a construir em suas produções musicais. Na sequência, algumas atividades artísticas do MST são explicadas, principalmente na questão referente à produção sonora dessas manifestações desde a conceituação e construção das místicas pelo Movimento, chegando aos ambientes de ensino informal de música nos assentamentos e acampamentos do MST.

No terceiro capítulo, os métodos utilizados na pesquisa são expostos para a construção do caminho metodológico percorrido, também evidenciado pelo mapa

1 Neste trabalho, a adoção da palavra “Movimento” com “M” maiúsculo é utilizada para se referir ao MST. Outros usos da palavra “movimento” fazem referência às demais instituições ou expressões.

mental inserido no Anexo 2. O capítulo trabalha os referenciais com uma abordagem que se assemelha a uma conversa entre os autores, trazendo características da etnomusicologia dialógica e seu caráter transdisciplinar, inicialmente com foco no materialismo histórico-dialético, corrente que o MST sugere como embasamento teórico para tratar sobre assuntos relacionados ao Movimento nas pesquisas do meio acadêmico. Em seguida, é estabelecido um diálogo com o referencial etnomusicológico, sobretudo relacionado ao contexto onde a música insere-se. A pesquisa participativa também é ressaltada, por conta das atividades de campo, formas de coletas de dados e construção da rede de relações com as pessoas que compõem a militância do MST no Paraná. Por fim, alguns métodos para a análise dos resultados obtidos em campo são descritos, de maneira sistêmica, ao estabelecer uma tabela explicitando como foram melhor utilizados em cada uma das circunstâncias expostas.

O quarto capítulo é construído por meio da narrativa que apresenta os resultados obtidos com o levantamento de dados em campo, também complementados pelas imagens do caderno de anotações presentes no Anexo 3. O texto em questão aponta algumas das experiências vivenciadas pelo autor ao longo das mais de 30 visitas de campo realizadas entre abril de 2021 e junho de 2022, sendo a grande maioria presencial e algumas através das plataformas de reuniões *on-line*. É ressaltado, neste capítulo, o fator histórico relacionado à pandemia causada pelo vírus Sars-Cov-2², o que Rivas-Tovar (2022) salientou durante o IV Seminário Internacional Sobre a Formação do Pesquisador (Sifop) como a pior crise econômica desencadeada nos últimos 70 anos, além das consequências políticas e sociais sofridas, principalmente, pelos países latino-americanos. Ao longo deste capítulo, cinco títulos foram escolhidos para observação de sua estruturação musical, organologia, análise do discurso presente na letra da canção e o contexto social que motiva o MST a utilizar determinadas obras em suas manifestações artísticas. As partituras das músicas, contendo melodia, harmonia e letra, estão inseridas no Anexo 1.

Nas considerações transitórias, apresento os apontamentos e reflexões a respeito das vivências em campo e do referencial teórico utilizado, para, enfim,

2 Segundo o Instituto Butantan, “vírus da família dos coronavírus que, ao infectar humanos, causa uma doença chamada Covid-19”. (INSTITUTO BUTANTAN, 2022, n.p.).

chegar às conclusões sobre a forma como se manifesta a expressão musical do MST no Paraná, em meio ao seu contexto político e ideológico.

1 A CONTEXTUALIZAÇÃO DO MST

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra surge, oficialmente, no ano de 1984, após a realização do primeiro congresso nacional, em Cascavel, Estado do Paraná. Mesmo sendo essa data o grande marco de início do MST, a luta pela reforma agrária já estava presente há muitas décadas, remetendo a outros exemplos de grupos que marcaram a história do Brasil em busca de igualdade e sobrevivência no campo. Para Moscal (2010, p.35), “ao contrário do que ‘impõe’, a indústria cultural traduz a identidade sem-terra, e a arte produzida entre seus militantes expressa e conta sua história” (MOSCAL, 2010).

Tainan Bogo (2020, p.41) aponta que, no ano de 2007, o Coletivo de Cultura do MST declarou que as primeiras produções musicais do Movimento continham três principais características, entre elas: “o caráter ideológico do movimento, a herança da cultura camponesa, dentre ela a música sertaneja [...] e o caráter de divertimento [...] chamado também de músicas para animação”.

Com base nessa afirmação, este capítulo trata de expor as heranças históricas que culminaram na formação do MST; a construção do seu legado; algumas conquistas expressas através de números e do reconhecimento em nível nacional e internacional e, por fim, a formação da identidade cultural do Movimento, sobretudo na região Sul do Brasil.

1.1 Sementes da luta pela terra: origens históricas

Dentre os vários fatos históricos que remetem às lutas pela terra no Brasil, desde o início da colonização, no século XVI, é de extrema relevância citar o episódio da Guerra do Contestado, conflito delimitado entre os territórios que hoje compreendem os Estados de Paraná e Santa Catarina, ocorreu, entre 1912 e 1916, a Guerra do Contestado, causando o número aproximado de 10 mil mortes, sem levantamentos oficiais (AURAS, 1984).

Também sob forte influência de um tom messiânico, como o conflito ocorrido na batalha de Canudos, o Contestado foi permeado pelas figuras místicas dos monges João Maria de Agostini, João Maria de Jesus e José Maria de Santo Agostinho. O conflito eclodiu devido à concessão das terras entre os Estados de Paraná e Santa Catarina, pela empresa Brasil Railway Company, de Percival

Farquhar. A região já era ocupada por uma série de camponeses – entre eles, colonos, caboclos e ex-escravizados – que, com o início da construção da ferrovia que deveria ligar os estados de Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, rebelaram-se contra as tropas da companhia e deram início ao confronto, que chegou a reunir mais da metade do efetivo militar brasileiro, resultando na retomada das terras pela companhia, na morte dos combatentes e na perseguição dos sobreviventes desvalidos. Esse conflito foi abordado no filme *Guerra dos Pelados*, de Sylvio Back (1970), cineasta brasileiro pioneiro e corajoso, que, a contragosto da ditadura militar, dispôs-se a gravar essa película que ilustra um dos mais importantes e sangrentos conflitos ocorridos no Brasil, novamente por disputas territoriais. Até hoje, a região do Contestado é palco de romarias e louvores à imagem dos monges, presentes na cultura popular dos moradores como santos não oficializados pela Igreja Católica.

Outro conflito posterior ao Contestado ocorreu nas décadas de 40 e 50, conhecido como Guerra de Porecatu ou Guerrilha de Porecatu, momento histórico que teve um impacto significativo em todo o país por conta da participação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e provavelmente uma das primeiras Ligas Camponesas (SILVA, 2006). No entanto, o tema não é frequentemente abordado nas aulas de história na educação básica, o que pode ser considerado uma “amnésia historiográfica”, como pontua Osvaldo Heller da Silva (2006).

É importante mencionar que o Estado do Paraná possuía o controle sobre as terras devolutas e a autoridade para reconhecer a validade das posses concedidas por meio de sesmarias ou outras concessões. Em relação a isso, no Paraná, o interventor Manoel Ribas foi inspirado pelo *Homestead Act*³ de Abraham Lincoln e convidou aqueles que estivessem interessados a ocupar até 200 hectares de mata por um preço mínimo de 18 mil-réis por hectare.

Entretanto, os indivíduos ávidos por riqueza também se encantaram com a promessa de “Eldorado”⁴. Devido à negligência política do Estado, o direito de propriedade foi usurpado por dois grupos: os posseiros, atraídos pela perspectiva de

3 *Homestead Act* foi uma lei promulgada pelo Congresso dos Estados Unidos em 1862 que oferecia terras públicas no oeste americano para colonização e ocupação. O objetivo da lei era incentivar o assentamento de terras baldias e promover o desenvolvimento agrícola da região (BILLINGTON, 2001).

4 Na época das grandes navegações, o Eldorado representava uma cidade lendária repleta de ouro e outros tesouros que os exploradores europeus acreditavam existir em algum lugar da América do Sul. Até hoje, a palavra “Eldorado” é usada para se referir a um lugar de riqueza e prosperidade (SILVA, 2006).

se tornarem legítimos proprietários daquela parcela de terra, e aqueles que revalidaram os títulos da ex-concessão e seus compradores, frequentemente grandes fazendeiros, aptos para a agricultura mecanizada e o cultivo em grande escala de cafés de alta qualidade (ZAMBOLIN; PRIORI, 2020).

Como resultado, privados de seus direitos e da esperança de possuir aquela terra, os posseiros temiam ser expulsos e, portanto, organizaram-se e reagiram, formulando argumentos de defesa por meio da Liga Camponesa para manter a conquista do Eldorado. Na verdade, a política inicialmente anunciada por Manoel Ribas refletia os desejos dos posseiros, que buscavam apenas a terra, não o poder, valorizado pelos grileiros, fazendeiros e políticos da época. Ademais, pode-se inferir que, no início, muitas companhias privadas adquiriram grandes áreas de terra durante a iniciativa de colonização dirigida, com o Estado transferindo para elas a responsabilidade de colonizar. Infelizmente, isso acabou resultando em vastos latifúndios improdutivos, levando o próprio Estado a incentivar novamente a colonização para ocupação e desenvolvimento (ZAMBOLIN; PRIORI, 2020).

Durante o período em que os posseiros estavam lutando pela legalização de suas terras, os fazendeiros usavam de meios legais para expulsá-los e se apropriar dos benefícios. A partir dessa ocupação caótica, iniciou-se um conflito que permitiu a implantação do Partido Comunista Brasileiro no campo e modelar as primeiras formas de representação coletiva do campesinato, as Ligas Camponesas (SILVA, 2006).

Com a pressão dos fazendeiros, grileiros e a polícia para desocupar as terras que consideravam suas, os posseiros foram moderados, entrando com recursos judiciais e solicitando ação do governo. Entretanto, enquanto o governo se calava, os grandes fazendeiros se apoiavam em ações de jagunços e da força policial para invadir diversas propriedades. Nesse contexto, o Partido Comunista Brasileiro colaborou com a organização da resistência, propondo a constituição de bandos armados de resistência. Os posseiros rebelados acabaram concordando e procedendo a formação de grupos armados e o treinamento de resistência física (ZAMBOLIN; PRIORI, 2020). Embora a concepção de comunismo fosse muito particular, e os próprios posseiros negassem sua interação com esse movimento, os militantes de Jaguapitã tiveram as primeiras conversas de fortalecimento dos laços com o Partido.

Em outubro de 1948, os representantes dos posseiros de Porecatu viajaram ao Rio de Janeiro para se encontrarem com o dirigente nacional do Partido Comunista Brasileiro e lá elaboraram um documento que deveria ser entregue às autoridades federais. A partir daí, o Partido decidiu atuar efetivamente em apoio aos posseiros do norte do Paraná, enviando emissários constantemente à região do conflito. O mote do conflito não era o poder, mas sim a posse legal da terra, e os camponeses posseiros foram expulsos e suas terras apropriadas por latifundiários. Esse conflito permitiu a aparição dos primeiros organismos de tipo sindical a enquadrar o campesinato, as Ligas Camponesas (SILVA, 2006).

E, talvez como um dos poucos episódios em que a classe camponesa obteve sucesso no enlace da luta pela terra no Paraná, tem-se a Revolta dos Posseiros, ocorrida no ano de 1957, na região sudoeste do Estado, envolvendo posseiros, o poder público e companhias colonizadoras, como a Colônia Agrícola Nacional General Osório (Cango) e a Clevelândia Industrial e Territorial Ltda. (Citla), conforme descrevem Vorpágel e Dias (2008):

O governo federal, através da CANGO, implantou na região projeto de colonização e incentivou gaúchos e catarinenses para povoá-la. A companhia colonizadora CITLA, formada por particulares, igualmente instalou-se na área na condição de herdeira das glebas, resultado de longo processo judicial envolvendo o poder público e empreendedores particulares. O conflito pela posse da terra estendeu-se pelos atuais municípios de Capanema, Dois Vizinhos, Francisco Beltrão, Pato Branco, Pranchita, Santo Antonio do Sudoeste, Verê e foi concluído com a vitória dos posseiros, que tiveram suas posses regularizadas e tituladas a partir de 1962. (VORPÁGEL; DIAS, 2008, p.1)

Esse é um dos poucos casos em que o trabalhador rural saiu vitorioso, com a regularização dos lotes de terra a seu favor – vitória essa que é celebrada até hoje na região sudoeste do Estado, majoritariamente composta por pequenos agricultores familiares.

Todos esses fatos históricos são peças-chave para compreender como o Brasil foi palco de conflitos territoriais nas mais diversas regiões do país, devido, principalmente, ao poderio instaurado que sempre privilegiou o latifundiário, das sesmarias, no início da colonização, à Lei de Terras, em 1850. São esses alguns dos marcos na luta pela terra que dão início ao que passa a ser chamado, a partir de 1984, de MST.

Para Loera (2009, p.79-80), “as ocupações não aconteceriam se velhos acampados e assentados não participassem acionando as redes de conhecidos, mas, sobretudo, se essa participação não fosse vista como uma troca que tem que ser feita com o movimento”, estabelecendo, assim, uma relação que permeia o vínculo e a gratidão não só com o Movimento, que possibilitou o acesso ao lote agricultável, mas também com o compadre ou familiar que convidou para integrar a ocupação. Desse modo, “a ocupação adquire forma de uma grande espiral. Um assentamento sempre está conectado com um acampamento e, por sua vez, um acampamento sempre terá um vínculo com outro, em formação ou já formado” (LOERA, 2009, p.82).

1.2 Cultivando a resistência: a trajetória de 1984 a 2022

Após a retomada de alguns dos fatores históricos da trajetória dos povos que lutaram pelo direito ao acesso à terra, eis que, em 1984, tem-se como marco inicial o surgimento de um movimento que reúne todas as pautas pela reforma agrária no Brasil, o MST. Em meio ao processo de redemocratização, com a ditadura militar chegando ao fim e a campanha intitulada Diretas Já, reconhecida como “o maior movimento cívico/popular da história brasileira” (DELGADO, 2007, p.2), o MST desponta como o representante legítimo da luta do camponês para permanecer no campo, com a distribuição de terras de forma igualitária e o fim do latifúndio.

No seio das políticas e condições adversas na luta pelo direito à terra, ora provocadas pela opressão do Estado burguês, outrora pela expansão do agronegócio sob a ótica da economia capitalista, surge o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, conforme descrito por Sylviane Guilherme (2019, p.52) ao afirmar que “como herdeiros do legado destes povos indígenas, negros, caboclos e camponeses imigrantes, em 1984, na cidade de Cascavel-PR, foi fundado o MST”. Tendo como pauta inicial a reforma agrária e a transformação da sociedade, aos poucos, o Movimento foi abrangendo outras demandas que surgiam conforme a construção da sua trajetória, delineando-se no cenário contextual político brasileiro. Dentre as necessidades que passaram a fazer parte do calendário de lutas do MST, Guilherme (2019) demonstra alguns pontos no trecho:

A democratização do acesso à educação do campo, o que inclui a existência e permanência de escolas no campo, mas também a construção permanente e a implementação da Pedagogia do Movimento; e a democratização do direito à cultura, não somente pela garantia e acesso aos bens culturais produzidos pela humanidade, mas essencialmente pelo direito às condições de produção e criação da sua própria cultura de cunho popular. (GUILHERME, 2019, p.53).

Uma vez que o MST era malvisto pela mídia hegemônica, que, na época, mostrava-se pró-ditadura (REGO, 2015), desde o início da formação do Movimento sempre houve uma rede de informações internas que circulavam entre os acampamentos e assentamentos pelo Brasil. A comunicação por essas mídias independentes era a forma como o Movimento lidava com a desinformação propagada pelos veículos de imprensa, mas também servia de divulgação e coesão do coletivo para difundir seus ideais e símbolos e criar sua identidade ideológica.

A forma como o MST concebe a reforma agrária está estabelecida conforme o Estatuto da Terra, disposto na Lei nº 4.504/64, como é possível observar no *site*⁵ oficial do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra), órgão estatal destinado à regularização fundiária no Brasil:

A Política de Reforma Agrária é o conjunto de medidas conduzidas pelo Poder Público a fim de promover a distribuição de terras entre trabalhadores rurais, atendendo aos princípios de justiça social e aumento da produtividade, conforme disposto na Lei nº 4.504/64 (Estatuto da Terra). Além de promover cidadania, proporcionar a desconcentração e democratização da estrutura fundiária e gerar renda no campo, a Reforma Agrária favorece: a produção de alimentos básicos; o combate à fome e à pobreza; promoção da cidadania e da justiça social; a interiorização dos serviços públicos básicos; a redução da migração campo-cidade; a diversificação do comércio e dos serviços no meio rural. (INCRA, 2022, n.p.).

Outra diretriz em que se pauta o MST para embasar, juridicamente, sua luta pela terra é a Lei nº 8.629, de 25 de fevereiro de 1993, prevista no Capítulo III, Título VII, da Constituição Federal de 1988. Essa lei estabelece, no artigo 2º, que “a propriedade rural que não cumprir a função social prevista no art. 9º é passível de desapropriação, nos termos desta lei, respeitados os dispositivos constitucionais” (BRASIL, 1993), complementado pelo inciso 1º, que diz: “Compete à União desapropriar por interesse social, para fins de reforma agrária, o imóvel rural que não esteja cumprindo sua função social” (BRASIL, 1993). Visto isso, entende-se

5 <https://www.gov.br/incra/pt-br>

como função social da terra o que é declarado no artigo 9º citado anteriormente, que determina:

A função social é cumprida quando a propriedade rural atende, simultaneamente, segundo graus e critérios estabelecidos nesta lei, os seguintes requisitos:

I - aproveitamento racional e adequado;

II - utilização adequada dos recursos naturais disponíveis e preservação do meio ambiente;

III - observância das disposições que regulam as relações de trabalho;

IV - exploração que favoreça o bem-estar dos proprietários e dos trabalhadores. (BRASIL, 1993).

Desse modo, a ocupação de terras por parte do MST tem sido a estratégia mais eficaz para chamar a atenção do Incra e, assim, tentar garantir a reforma agrária assegurada pelas leis anteriormente citadas. Segundo Sigaud (2005), “o Estado brasileiro tem conferido legitimidade à pretensão dos movimentos, [...] ao desapropriar as fazendas ocupadas e redistribuir as terras entre os que se encontram nos acampamentos” (SIGAUD, 2005, p.255).

Existe, ainda, uma distinção conceitual entre o que é um acampamento e a definição de um assentamento. Para explicar essa diferença, toma-se como base o *Dicionário da Educação do Campo* (2012), em que ficam estabelecidos os acampamentos como primeiro resultado das ocupações, que, dessa forma, “demarcam nos latifúndios e nos territórios do agronegócio os primeiros momentos do processo de territorialização camponesa” (CALDART *et al.*, 2012, p.23); caracteriza-se, nesses espaços, a existência de locais destinados a atender às condições básicas dos assentados, tais como educação, saúde, segurança e trabalho. Assim sendo, os acampamentos podem contar com a seguinte infraestrutura:

Os acampamentos, frequentemente, contam com escolas – ou seja, barracos de lona nos quais funcionam salas de aula, principalmente as quatro primeiras séries do ensino fundamental, além de cursos de alfabetização de adultos – e com uma “farmácia” improvisada, que funciona em um dos barracos.

Quando acampados dentro de um latifúndio, plantam em mutirão, para garantirem parte dos alimentos de que necessitam; quando acampados na estrada, plantam no espaço entre a rodovia e as cercas das propriedades; quando acampados próximos a assentamentos, trabalham nos lotes dos assentados como diaristas ou em diferentes formas de meação. (CALDART *et al.*, 2012, p.24).

Os assentamentos, por sua vez, são denominados pelo Incra como conjuntos de unidades agrícolas devidamente instaladas e regularizadas em um imóvel rural. As famílias assentadas em uma unidade ou lote são cadastradas e possuem comprovação da falta de recursos econômicos para adquirir um imóvel rural (INCRA, 2022).

Cada área destinada à reforma agrária deve possuir um Projeto de Assentamento (PDA), que geralmente é construído de forma comunitária entre as famílias e conta com a instrução técnica de pesquisadores ligados às universidades públicas, como é o caso do projeto de extensão Mapeamentos Comunitários em Experiências de R-existência, da UFPR, constituído por um grupo de professores e estudantes voluntários e/ou bolsistas de diferentes áreas do conhecimento, entre elas Geografia, Arquitetura, Engenharia Civil, Direito, Agronomia e, por vezes, voluntários da Pedagogia e da Música. Conforme descrito no *site* do Sistema Integrado de Gestão Acadêmica (SIGA UFPR) (2022):

Este encontro de saberes permite refletir sobre as relações entre a comunidade e o território no qual vivem, suas experiências de resistência e de r-existência, sobre a legislação que determina os usos do mesmo, sobre o papel do Estado e as políticas e programas públicos nesse âmbito, sobre a dinâmica econômica e social que, desde outras escalas, acaba impactando em suas formas de apropriação territorial, sobre as lógicas de construção de sociabilidades no interior das comunidades, entre outros muitos saberes que confluem no entendimento das dinâmicas cartografadas. (SIGA UFPR, 2022, n. p.)

O produto final desse trabalho comunitário vai além dos estudos cartográficos, pois é “acompanhado de depoimentos da comunidade que possam servir para denunciar conflitos, visibilizar práticas comunitárias, reconhecer o território vivido, registrar a memória de um processo histórico” (SIGA UFPR, 2022, n.p.), em que as tradições e os costumes de povos tradicionais possuem protagonismo em sua construção, caracterizando um automapeamento, associando, de maneira transdisciplinar, os saberes acadêmicos e tradicionais.

A divisão dos lotes entre as famílias assentadas em um latifúndio desapropriado é feita com base no potencial produtivo da área, onde os tamanhos devem ser proporcionais à disponibilidade de água e sua viabilidade econômica, levando em conta a geomorfologia local, a qualidade do solo e a presença de áreas de preservação, que poderão conter mananciais ou mata nativa imune ao corte.

Todo assentamento possui áreas destinadas ao uso comunitário; alguns, inclusive, podem contar com a instalação de uma agrovila, tal qual o acampamento Padre Roque Zimmermann, em Castro-PR, cujo projeto de agrovila possui certificado de produção agroecológica desde 2021 (MST, 2021). Dentre os demais espaços comunitários existentes em um assentamento, pode-se citar a presença de igrejas, majoritariamente católicas e protestantes (há casos em que ambas coexistem no mesmo espaço), agroindústrias, unidades de saúde, escolas, bibliotecas, cozinhas, refeitórios, espaços destinados à prática esportiva, salão de festas e reuniões, galpões para armazenamento de produção e/ou maquinários agrícolas.

Segundo informações do *site* do Incra (2022), “os agricultores que recebem o lote comprometem-se a morar na parcela e a explorá-la para seu sustento, utilizando mão de obra familiar” (INCRA, 2022, n.p.), devendo contar “com créditos, assistência técnica, infraestrutura e outros benefícios de apoio ao desenvolvimento das famílias assentadas” (ibidem).

Mesmo com esse posicionamento oficial do Incra, principalmente com relação à concessão de créditos aos assentamentos, o órgão mostra-se instável, conforme as oscilações políticas e mudanças na gestão parlamentar. A exemplo dessa instabilidade motivada por questões políticas tem-se o caso do corte de verbas que deveriam ser destinadas ao órgão público, conforme matéria publicada em maio de 2022 na *Revista Exame*, por Antônio Cruz (2022), em que o então presidente do Incra, Geraldo José Filho, relata que “até o momento, este instituto não teve disponibilizados recursos para esse fim, pelo fato de que todo o orçamento finalístico do Incra se encontra indisponível” (CRUZ, 2022, n.p.).

Com relação ao título de propriedade dos imóveis rurais, o Incra também estabelece regras, dentre as que o assentado “não pode vender, alugar, doar, arrendar ou emprestar sua terra a terceiros” (INCRA, 2022, n.p.), até que a posse do imóvel esteja devidamente documentada em nome do responsável pela família assentada. Lembrando que “os assentados pagam pelo lote que receberam do Incra e pelos créditos contratados” (ibidem).

A importância em manter os trabalhadores rurais sem-terra no campo visa ao aumento da inclusão social pelo direito à moradia; à ampliação da produção alimentar diversificada e majoritariamente agroecológica (e não apenas os produtos explorados pelo agronegócio, como a soja, o milho e a cana-de-açúcar); à

preservação de recursos naturais como a água, o solo e a vegetação nativa; à diminuição do êxodo rural e do processo de favelização das grandes cidades metropolitanas e à manutenção de modos de vida tradicionais, suas práticas de cultura popular e suas manifestações religiosas.

Por meio dos levantamentos realizados por Seyferth (1985) junto ao Museu Nacional, é importante salientar como a migração europeia realizada no Sul do Brasil e seu formato de divisão em pequenas propriedades rurais tornaram o campo um grande “dispersor de pessoas”, destinadas à busca de novas áreas agricultáveis, pois o tamanho dos lotes proporcionados, assim como as áreas com relevo dobrado, acidentado ou com terras não tão produtivas, fez com que as gerações posteriores ao processo de colonização tivessem de migrar assim que formavam novos núcleos familiares.

Mesmo antes da consolidação e oficialização do MST, em 1984, como um movimento que se pauta na reivindicação de lotes improdutivos para que sejam destinados à reforma agrária, o formato de ocupações já estava sendo utilizado como a principal atividade possibilitadora de uma efetivação dos programas que poderiam garantir o acesso à terra por vias legais. Sobre esse fato, Sigaud (2009) afirma que:

As ocupações de terras com montagem de acampamentos constituem uma linguagem simbólica, um modo de fazer afirmações por meio de atos, e um ato fundador de pretensões à legitimidade. Ao promover uma ocupação e um acampamento, o movimento diz ao Incra que deseja a desapropriação das terras, ao proprietário que quer suas terras e aos outros movimentos que aquela ocupação tem um dono. Essa linguagem é bem compreendida por todos: o Incra entende que há um pedido de desapropriação e desencadeia o processo, o proprietário percebe a possibilidade de ficar sem suas terras e age na defesa de seus interesses, solicitando a reintegração de posse, e os outros movimentos respeitam a bandeira do concorrente e não ocupam aquela terra. (SIGAUD, 2009. p.66).

Não só pela forma como o Incra encara as ocupações e as possibilidades de reintegração de posse ou efetivação de um assentamento, mas, sobretudo, como os próprios acampados e acampadas observam o ato de estar sob a barraca de lona preta “legitima a pretensão a pegar terra; é a prova material do interesse em ser contemplado no momento da redistribuição das terras” (SIGAUD, 2009, p.66), um sofrimento necessário e reconhecido entre aqueles que buscam melhorar sua vida por meio da obtenção de um lote agricultável.

Sobre essa forma de legitimação através de uma inicial ocupação, Rosa (2009) faz o seguinte apontamento:

O que, de início (pensando no caso dos primeiros acampamentos do sul do país), era um conjunto de signos articulados de forma pouco refletida, na medida que incorporava elementos presentes nas diversas tradições de seus fundadores, tornou-se nos últimos anos uma espécie de modelo, cultivado nos mais distintos pontos de contato entre sujeitos do Estado e grupos organizados: uma espécie de forma movimento, que sustenta os movimentos e reestrutura o Estado (ROSA, 2009, p.110).

Porém, as relações que levam as famílias até o MST, na maioria das vezes, permeiam os laços de parentesco e compadrio, conforme afirma Loera (2009): “as redes de conhecidos constituem um fator decisivo para quem resolve participar de um acampamento” (LOERA, 2009, p.76). O trabalho de base desempenhado pelos militantes e pessoas já assentadas mostra-se fundamental para o advento de novos indivíduos com o objetivo de formar outros núcleos de ocupação, sendo estabelecido um vínculo importante entre quem já conseguiu a efetivação dos seus lotes e o Movimento.

Mesmo atuando para caucionar os direitos sustentados via Constituição da República Federativa do Brasil (CRFB), o Movimento teve de estabelecer formas de se comunicar e interagir com a sociedade civil, a fim de divulgar suas conquistas e ampliar a luta para os demais rincões do país. Eis que houve a necessidade de criar mídias alternativas e independentes das grandes emissoras de televisão – estas que, assim como as grandes editoras de ampla circulação nacional, inegavelmente publicaram matérias que construíram uma imagem negativa do Movimento.

Sobre a “demonização do MST” estabelecida pela grande mídia hegemônica no Brasil, Perli (2017) apresenta os seguintes fatos:

Nas redes de televisão, nas revistas semanais e nos jornais impressos diários, muitas eram as semelhanças de expressões e discursos utilizados para atacar as mobilizações populares e, mais especificamente, o MST. Dentre tantos embates, o que chamou atenção foi o travado entre a direção nacional do MST e a revista *Veja*. As críticas feitas pelo MST tomaram como referência a capa da revista de junho de 1998, que expôs a imagem de João Pedro Stédile e a manchete “A esquerda com raiva”. As observações da *Revista Sem Terra* sobre as publicações do semanário pautaram-se no princípio da “demonização do MST”, caracterizado por reportagens que explicitaram as ações do movimento social por uma “face violenta”. (PERLI, 2017, p.203).

Os ataques realizados pelos veículos da imprensa brasileira serviram de motivação para a constituição das redes de comunicação do MST, principalmente com a ampliação do acesso à internet, a partir dos anos 2000, quando o Movimento passou a lidar ativamente com o jornalismo independente e os canais próprios de comunicação, como as redes sociais e o YouTube. Todo esse engajamento nas redes gerou uma maior aproximação da sociedade civil, o que facilitou o diálogo e modificou, parcialmente, aquela visão estereotipada que a grande mídia ajudou a construir, geralmente alinhada a interesses de políticas neoliberais (PERLI, 2017).

A respeito desse posicionamento midiático do MST, afirma Perli (2017):

Ao definir os meios de comunicação de massa como um conjunto de impressos, empresas de televisão e rádio com finalidades econômicas e comerciais que se distanciavam dos anseios políticos do movimento social, as experiências comunicativas do MST possibilitaram sua inserção nas complexas relações que permeiam o campo midiático, seja se alinhando a projetos alternativos de comunicação, seja se opondo aos interesses dos conglomerados de mídia, numa tensão em que se definiam interesses sociais, públicos e privados nas comunicações. (PERLI, 2017, p.206).

A partir do momento em que a comunicação do MST se amplia e passa a chegar até os mais diversos setores que formam a opinião pública, o Movimento passa também a dar acesso a informações relacionadas ao seu cotidiano, assim como as músicas que estão ligadas à ideologia do Movimento, além da produção de filmes e documentários relatando fragmentos do trabalho nos assentamentos e acampamentos espalhados pelo Brasil, que até 2021 totalizaram 160 cooperativas, 120 agroindústrias, 1900 associações e mais de 450 mil famílias assentadas, com produção destinada a sete produtos principais, entre eles o feijão, arroz, leite, café, sucos, sementes e mel (MST, 2021). Produtos estes que estão disponíveis nas 17 feiras estaduais destinadas à venda de produtos da reforma agrária em diversos estados brasileiros.

1.3 Colhendo frutos: o MST em números

Para atender a essas demandas culturais do Movimento é que se estabelece o Coletivo Nacional de Cultura do MST, oficializado em 2000, de que a autora Guilherme integra o quadro de colaboradores. O Coletivo passa a ter uma agenda de desafios voltados para as produções culturais do Movimento e a formação de

militantes para atender às mais diversas linguagens artísticas (GUILHERME, 2019, p. 54). Desde então, foram criadas brigadas para atender a cada uma das vertentes artísticas dentro do Movimento, como a Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, a Brigada Nacional de Audiovisual Eduardo Coutinho e a Brigada Nacional de Artes Plásticas Cândido Portinari; a Frente de Literatura Palavras Rebeldes e a Frente de Música do MST – esta última, relacionada à linguagem musical e que, segundo Guilherme (2019), “apesar da sua presença desde a origem do Movimento, ainda não concluiu seu processo de organização enquanto brigada”. (GUILHERME, 2019, p.56).

Guilherme (2019) aponta que a música sempre mostrou-se presente ao longo da história do MST, nas Noites Culturais, nas Místicas, nas Jornadas Socialistas, na Jornada de Agroecologia (evento que completou sua 18ª edição em 2019) e nos bailes e festas promovidos por cada comunidade, por todo o país, sendo que, no Paraná, predominam os elementos musicais da cultura gaúcha, também associados aos ritmos mais explorados pela juventude do Movimento, como “o reggae, o rock, o rap, o samba, o funk, o forró e demais ritmos constituintes da cultura musical e dançante nacional e internacional” (GUILHERME, 2019, p.56-57).

Entre outros marcos da sua trajetória, o MST tornou-se o maior produtor de arroz orgânico da América Latina, totalizando, na safra de 2017, 27 mil toneladas de arroz orgânico, com 30% dessa produção destinada à exportação para países como Estados Unidos, Alemanha, Espanha, Nova Zelândia, Noruega, Chile e México (MST, 2019); ganhou uma série de reconhecimentos nos âmbitos nacional e internacional, como o Prêmio Itaú-Unicef Educação e Participação (1995); o Whitley Gold Award (2002); o Prêmio Guernica para a Paz e Reconciliação (2013); entre outros (MST, 2021).

Como resultados obtidos ao longo dos seus 38 anos, o MST foi conquistando espaços e configurando-se como um dos maiores e mais conhecidos movimentos sociais do mundo, comparado a outros grupos militantes também mundialmente conhecidos, como o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) e a Via Campesina. Nesse processo, iniciado em 1984, o Movimento passou por diversas mudanças em sua pauta, como o advento da agroecologia como modelo agropecuário ideal; levantou bandeiras de outros movimentos sociais que também atuam em conflitos territoriais, como o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), o Movimento Popular por Moradia (MPM), o Movimento dos Trabalhadores

Sem-Teto (MTST), o Movimento pela Soberania Popular na Mineração (MAM); coletivos que lutam pela igualdade nas questões raciais, quilombolas e indígenas e coletivos que militam pela causa LGBTQIAPN+⁶. Toda essa construção da resistência foi reproduzida através das manifestações artísticas, sendo ressaltada, neste trabalho, a expressão sonora do Movimento.

2 O MST E A GÊNESE MUSICAL

Assim como foi necessária a construção de uma rede midiática própria do Movimento para difundir suas informações e criar uma imagem menos “demonizada” para a opinião pública, o mesmo ocorreu para a utilização da música dentro do contexto de lutas para a formação da identidade do MST, em que houve a apropriação de canções de protesto não só brasileiras, mas da América Hispânica em geral, assim como a orientação para a composição de músicas que narram a história e o legado do Movimento; contam aspectos da vida no campo; abordam temas gerais, como de(s)colonialidade⁷, reforma agrária, agroecologia e preservação ambiental, ou reverenciam alguma figura importante ligada à ideologia política do MST, como Che Guevara e Paulo Freire.

Os subtópicos a seguir tratarão de esmiuçar o cerne da produção sonora do MST, principalmente as referências que ajudarão a conceber a gênese musical do Movimento no Sul do Brasil. Da mesma maneira que as músicas de protesto e a música sertaneja, no Brasil, já tiveram um caráter contestador, posicionando-se contra o *status quo*, o MST também construiu seu posicionamento por meio da arte, como afirma Tainan Bogo (2020):

O MST procura ir além, abrangendo as especificidades da luta, dando uma atenção especial à questão da Reforma Agrária, do cotidiano de ocupações, da vida de acampados embaixo de lonas, produzindo um material infantil abordando questões educacionais, de saúde e direitos sociais; e, sobretudo, buscando resgatar a face interessada das músicas caipiras, onde as canções não são vistas apenas como um produto a ser distribuído, mas

6 A sigla abrange pessoas Lésbicas, Gays, Bi, Trans, *Queer*/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

7 Haesbaert (2021) aponta que o termo de(s)colonialidade “tem origens que remontam ao pensamento pós-colonial europeu e/ou “diaspórico”” (HAESBAERT, 2021, p. 90) e que o fato relevante “é o consenso em torno do conteúdo sócio-político, econômico e cultural a ser combatido, a colonialidade, muito mais abrangente que o colonialismo e ainda hoje enfática” (HAESBAERT, 2021, p. 95), sobretudo em países que já passaram pelo processo de independência de seus antigos colonizadores ainda no século XIX.

como um elemento pertencente ao cotidiano que resgata a humanidade de cada ser. (BOGO, 2020, p.38).

O fragmento acima pode ser complementado por Ademar Bogo (2009), poeta, militante e agricultor do Movimento, que, em sua obra intitulada *O MST e a cultura*, discorre sobre o potencial criativo que permeia a base do sem-terra, assim como a ideologia que está presente na sua produção, pois “a beleza em nossos assentamentos não é para ser comercializada” (BOGO, 2009, p.48). Mesmo não possuindo o viés mercantil voltado para a acumulação de capital, é possível perceber que “dormem dentro de nós, poetas, escritores, contadores de fábulas, músicos e humoristas: somente nossa autoestima pode acordá-los” (BOGO, 2009, p.56).

A cultura popular no campo vem, ao longo dos anos, passando por um processo de esquecimento de suas tradições. Devido à situação de marginalização e à consequente migração de muitos assentados, suas culturas apoiam-se nas conversas de diferentes tradições socioculturais e suas diversidades, mas também agregam-se na função de formar uma nova sociabilidade no assentamento. Conforme relata Santana (2017), em sua pesquisa sobre os cantos de trabalho em Quixabeira-BA, ao falar sobre as práticas da bata do milho e cantigas de roda, ressalta que “uma das mais importantes manifestações culturais da região tornou-se um elemento espectral, não só pela perda da sua funcionalidade, mas também pelos signos de atraso e pobreza que a ela estão associados” (SANTANA, 2017, p.194). Essa situação pode ser explicada, em parte, pela massificação da cultura, que surge como produto, como mercadoria, aparecendo uma lógica urbana e/ou até mesmo global, muitas vezes transformando o rural em algo carregado de estereótipos.

Encontra-se no *Dicionário da educação do campo* (2012) uma explicação sistemática sobre o verbete “cultura camponesa”, definição que está diretamente ligada às diversidades culturais que o sem-terra possui neste país de dimensões continentais e pluriétnicas que o caracterizam, decorrências do intenso fluxo migratório e das miscigenações ocorridas, sobretudo no meio rural, que deram origem a povos distintos entre si e que carregam, em comum, a herança do colonialismo:

O sertanejo, no Agreste nordestino; os quilombolas, dispersos em várias regiões; o ribeirinho, às margens de rios; o caipira, em partes do Sudeste; o caboclo, em partes do Nordeste e da Amazônia; o gaúcho, nos pampas

sulinos; o colono imigrante europeu, no Sul e em partes do Sudeste, entre outros. Na condição predominante de trabalhadores sem-terra, estão o peão de boiadeiro, o pantaneiro, o agregado, o meeiro, o parceiro e, nas vilas e cidades predominantemente, o bóia-fria. (CALDART *et al.*, 2012, p.182).

Por meio dessas informações, os itens a seguir buscam explicar, com mais detalhes, as heranças que se mostram presentes na formação da identidade cultural sem-terra do Sul do Brasil, características da cultura caipira e da tradição gaúcha, fatores que vão desencadear também a estética das produções musicais do Movimento. Foi esse ir e vir, esse fluxo de pessoas que deixou marcas culturais aqui e acolá, conforme as palavras do próprio Toninho Macedo (2021): foi-se “fixando a cultura como erva daninha que não reconhece limites, vaza pelas frestas da cerca e invade o quintal do vizinho” (MACEDO, 2021, n.p.).

2.1 A Paulistânia: o caipira e o sertanejo

Quando se buscam os conceitos dos termos “caipira” e “sertanejo” no dicionário *Houaiss* (2022)⁸, eis que surgem como sinônimos. O primeiro, por definição, é caracterizado como:

Indivíduo natural ou habitante de parte das regiões Sudeste e Centro-Oeste brasileiras [...] de origem rural, cujo grupo, no passado, caracterizava-se por atividades na agricultura de subsistência, por sua cultura itinerante e por não ter a posse de terras. (HOUAISS, 2022, n.p.).

O segundo termo, sertanejo, é descrito como “relativo ao, originário ou próprio do sertão ou da gente do sertão, da zona rural”; aquele “que se situa no interior, que está longe da costa” ou é denominado como “sem maiores acabamentos ou processos de industrialização; grosseiro, rústico” (HOUAISS, 2022, n.p.).

Apesar das semelhanças nas definições apresentadas, o caipira, além de ser caracterizado como povo que não tem posse de terras (o que se associa, diretamente, à principal característica do MST), apresenta também territorialidade própria intitulada Paulistânia, região interiorana do Brasil que, atualmente, compreende os Estados de “São Paulo, Sul de Minas e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte do Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná” (VILELA, 2011, p.34). Mesmo com essa territorialidade definida, suas fronteiras

⁸ Na versão eletrônica, de 2022.

apresentam-se de maneira fluida, pois várias referências aos hábitos da cultura caipira podem ser observadas em outras regiões próximas, como o Paraguai, país que, por sua vez, também exerce determinada influência cultural nas suas zonas limítrofes.

Para compreender mais a fundo o universo do que vem a ser a Paulistânia, foi realizada, em setembro de 2021, uma entrevista com Toninho Macedo (Antonio Teixeira de Macedo Neto), doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (2004) e diretor cultural da Abaçaí Cultura e Arte.

Toninho iniciou a conversa citando referências bibliográficas sobre a cultura caipira, como o livro *Os parceiros do Rio Bonito*, de Antonio Candido (1954), e *O dialeto caipira*, de Amadeu Amaral (1920), ao reforçar a ideia da Paulistânia como área de preservação do português arcaico, anterior à reforma ortográfica portuguesa de 1911.

Para Toninho, assim como durante a Revolução Constitucionalista de 1932, conceitos como Paulistânia foram símbolo de segregação dos paulistas. O Marquês de Pombal⁹ chegou a impor um decreto proibindo o português com mesclas caipiras, indígenas e negras; porém, mesmo com o decreto, os elementos do português arcaico ficaram presentes no dialeto caipira. Paulo Duarte¹⁰ chega a dizer que o dialeto caipira estaria fadado a sumir, o que é um equívoco, pois, atualmente, o “R” retroflexo ainda se encontra presente na Paulistânia.

A Serra do Mar presente no Estado de São Paulo é vista por Toninho como “a serra que empurra o homem contra o mar” (MACEDO, 2021, n.p.), expressão que se explica por conta da sua localização geográfica, que limita a planície litorânea, com aproximadamente 40 km de extensão leste-oeste entre o Oceano Atlântico e a Serra.

Essa limitação geográfica das planícies litorâneas fez com que o colonizador e os demais povos tivessem de avançar para o interior do continente, organizando movimentos que ficaram conhecidos como Bandeiras e Tropeirismo. Os bandeirantes saíam do Vale do Ribeira, região de cultura piraquara (habitante da beira do rio) e os tropeiros, vindos do Rio Grande do Sul pelo planalto de Ponta

9 O Marquês de Pombal, batizado como Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), foi ministro do Reino e responsável por uma série de reformas na América Portuguesa (GARCIA, 2007).

10 Segundo Ceschin (1999), Paulo Duarte foi “um dos mentores da criação do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, cujo primeiro diretor foi Mário de Andrade, e diretor do Instituto de Pré-história da USP” (CESCHIN, 1999, p. 58).

Grossa (Campos Gerais), traziam mercadorias de todo tipo para Sorocaba e depois para o Sul de Minas (região do Triângulo Mineiro). Nessa região, também já existiam os Caminhos do Peabiru, descritos por Rocha (2015) como uma rede de caminhos construídos antes da chegada de Colombo às Américas, em 1492, estradas que “integrava[m] o Brasil, o Paraguai, a Bolívia e o Peru, percorrendo mais de três mil quilômetros, indo do Oceano Atlântico ao Pacífico” (ROCHA, 2015, p.1434), contando com alguns trechos ainda preservados, como a Estrada do Guapiara. Outro caminho importante para o desenvolvimento dos fluxos na Paulistânia foi o Rio Tietê, considerado um grande facilitador para as incursões ao interior do país, utilizado, principalmente, por bandeirantes.

A região está repleta de manifestações de cultura popular das mais variadas formas e com suas adaptações regionais, como o exemplo do Cururu, que vai de Sorocaba até o Estado do Mato Grosso (sendo modificado aos poucos), manifestação artística levada por bandeirantes paulistas. Por definição do Iphan (2009), “O cururu é realizado apenas por homens, podendo se apresentar como cantoria em forma de desafio, ou como uma celebração marcada por trovas de louvação, toques de violas-de-cocho e dança em roda” (IPHAN, 2009, p.51).

Dentre essas variações do Cururu, tem-se o uso da viola caipira (chamada de viola temperada), em São Paulo, e da viola de cocho (um instrumento mais rústico em sua fabricação, menos temperado), em Mato Grosso. O fazer da viola-de-cocho foi reconhecido pelo Iphan como patrimônio imaterial brasileiro em 2004. O instrumento difere da viola caipira em diversos aspectos, ressaltados no dossiê intitulado *Modo de fazer viola-de-cocho*, do Iphan:

A chamada viola caipira de 5 ou 6 cordas duplas, largamente conhecida em praticamente todo o Brasil, também é utilizada em Mato Grosso, na música das catiras, das bandeiras de folia, e nas modas de viola. Os mato-grossenses chamam-na viola de pinho. Ninguém cogita usá-la no cururu, em substituição à viola-de-cocho, já que esta última não é meramente uma viola que se toca quando não há outro instrumento de cordas disponível. Viola-de-cocho e viola de pinho são dois instrumentos distintos por sua estrutura, afinação e timbre. (IPHAN, 2009, p.25).

Por sua vez, a viola caipira é conhecida por violeiros tradicionais como viola temperada, antes confeccionada não com cordas de aço ou *nylon*, mas feita, inicialmente, com tripas de macaco; uma viola branca, um pouco menos rústica que

a de cocho. Ivan Vilela (2011) apresenta detalhes da construção da viola caipira como geralmente é concebida:

A viola é composta por cordas duplas agrupadas em cinco ordens. É possível encontrá-la também com doze cordas sendo três pares e duas cordas triplas, mantendo assim a idéia das cinco ordens, bem como com cordas simples, cinco cordas. Como o violão, possui um bojo, um braço e uma mão, onde se afinam as cordas. O braço é dividido em espaços chamados casas ou pontos. Fracionam a escala em semitons. O bojo ou corpo é construído, normalmente, com dois tipos de madeiras. Uma mais macia no tampo (frente) e outra mais dura nos lados e fundo do instrumento. Hoje em dia encontramos madeiras diversas utilizadas na confecção das violas, embora o modelo mais usual seja o de pinho, no tampo, e jacarandá nos lados e fundo. Usam-se, normalmente, cordas de metal. (VILELA, 2011, p.135).

Expostas as diferenças do principal instrumento da organologia caipira, eis a necessidade de discorrer sobre as diferenças que traduzem os dois gêneros musicais de maior circulação da Paulistânia: a música caipira e a música sertaneja.

A música caipira é tida por Bogo (2020) como uma miríade de elementos que perpassam o caráter de divertimento ou lazer, pois tem como característica as composições onde “a dinâmica de vida do campo, o cotidiano vivido nas zonas rurais, são composições coletivas, criadas a partir de acontecimentos e festividades, repassadas de geração em geração e utilizadas nas mais diversas ocasiões” (BOGO, 2020, p.9), desde festas de cunho religioso, canções sobre o trabalho no campo, a colheita e demais comemorações. Além de um gênero musical, a música caipira “é um elemento presente em todo um universo comunitário, de solidariedade, que traz elementos históricos da cultura de um povo, mantém vivas tradições e identifica comunidades” (ibidem).

O primeiro registro fonográfico identificado sob o gênero “música caipira” é datado do fim da década de 1920, gravado por Cornélio Pires, com recursos próprios, nos estúdios da multinacional Columbia Records (VILELA, 2011). Até então, a indústria fonográfica brasileira não se interessava por músicas de caráter folclórico ou de traços ligados à tradição do campo, tidas com uma visão pejorativa de povos atrasados ou não civilizados. Desafiando todo o mercado de discos da época, Cornélio Pires conseguiu alcançar um expressivo número de vendas e deu sequência a outros discos da Turma do Caipira, desencadeando um nicho de mercado antes inexplorado e abrindo espaço para mais artistas do gênero.

É com a ascensão da música caipira no mercado fonográfico brasileiro, com suas diferentes fases descritas na tese de Ivan Vilela (2011), a partir da década de 1950, que o gênero nomeado até então como caipira passa a ser substituído pelo termo “sertanejo”. Conforme expõe Vilela (2011):

Em um dado momento, que nos parece se situar entre os anos de 1950 e 1960, esses músicos passam a se intitular sertanejos, não gostando então de serem tratados por caipiras. Tonico e Tinoco, dupla mais antiga que Tião Carreiro e Pardinho, sempre se autointitularam caipiras, mesmo convivendo com Tião Carreiro e Pardinho, que se intitulavam sertanejos. O fato é que a partir dos anos de 1960 temos a predominância de uso do nome sertanejo, não cabendo assim a nós corrigir ou criticar a utilização de um ou outro nome. (VILELA, 2011, p.48-49).

Pelo que fica evidenciado por Vilela (2011), a mudança de termo está mais ligada a uma necessidade da indústria cultural, “imposta por uma visão de economia política e marketing musical das gravadoras ou das teorias da arte e do belo artístico” (VILELA, 2011, p.47) que, curiosamente, é contemporânea à Marcha para Oeste ocorrida no Brasil, movimento que buscou a ampliação das fronteiras agrícolas e a ocupação territorial e culminou no desmantelamento de comunidades indígenas, na grilagem de terras e na abertura de caminhos que levaram à adoção do pacote tecnológico agrícola intitulado Revolução Verde¹¹ (VAZ; BALTAZAR, 2019).

2.2 “Ilexandia”: a influência da cultura gaúcha

O termo “Ilexandia” utilizado no título foi pensado pelos músicos uruguaios Jorge e Daniel Drexler, simpatizantes da *Estética do frio* de Vitor Ramil (ESTIVALET, 2017). Essa “Ilexandia”, segundo Schiro-Diaz (2021), compreende o território originário da erva-mate para além do território gaúcho (ou *gaucho*).

Em meio às comunidades indígenas Guaranis, Kaingangs, Minuanos e Charruas (SAINT-HILAIRE, 2019), eis que se faz presente a erva-mate, planta utilizada por povos originários que passou a ser mercantilizada e produzida em larga escala, atendendo a uma grande parcela do mercado nacional e internacional nas

11 Para Vaz e Baltazar (2019), a Revolução Verde “consiste em um modelo de agricultura baseado no uso intensivo de agrotóxicos, fertilizantes, maquinários e sementes transgênicas”. (VAZ, BALTAZAR, 2019, p. 121).

mais diversas versões, para chimarrão, tererê (ou tereré), como chá gelado adocicado, mate tostado e demais derivados (GERHARDT, 2013).

Batizada por Saint-Hilaire como *Ilex paraguayensis*, durante expedição realizada no início do século XIX (GERHARDT, 2013), o naturalista francês alega ter tomado gosto ao hábito do chimarrão e descreve a bebida tradicional entre os povos do Sul do Brasil da seguinte forma:

O uso dessa bebida é geral aqui: toma-se mate no instante em que se acorda e, depois, várias vezes durante o dia. A chaleira cheia de água quente está sempre ao fogo e, logo que um estrangeiro entre na casa, oferecem-lhe mate imediatamente. [...] Muito se tem elogiado esta bebida; dizem que é diurética, combate dores de cabeça, descansa o viajor de suas fadigas; e, na realidade, é provável que seu sabor amargo a torne estomacal e, por isso, seja talvez necessária numa região onde se come enorme quantidade de carne, sem mastigá-la convenientemente. Aqueles que estão acostumados ao mate não podem privar-se dele, sem sofrerem incômodos. (SAINT-HILAIRE, 2019, p.135).

Essa área de ocorrência da erva-mate coincide com a região onde estão localizados os rios que formam a Bacia Hidrográfica do Prata (ou Platina). Entre esses rios, destacam-se três principais: Paraná, Paraguai e Uruguai, que, juntos, formam o estuário do Rio da Prata, posicionado entre a Argentina e o Uruguai. Sobre esse caráter fluido e não devidamente demarcado da Ilexândia (assim como a Paulistânia), o território da erva-mate é vinculado ao caráter fitogeográfico e hidrográfico, conforme estabelecido por Gerhardt (2013):

A busca por respostas exige conhecer e discutir a presença e o uso desta planta em uma ampla área que corresponde a parte dos atuais territórios dos estados brasileiros do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina, do Paraná e do Mato Grosso do Sul e ainda do Norte da Argentina e do Sudeste do Paraguai. É um recorte espacial amplo, exagerado talvez, se comparado com a maioria das pesquisas históricas contemporâneas, mas é uma opção metodológica que se desvincula parcialmente da divisão administrativa dos territórios e considera também os critérios fitogeográfico e hidrográfico. (GERHARDT, 2013, p. 17)

Com base na afirmação de Gerhardt (2013), poderia, então, uma planta exercer sua territorialidade? A erva-mate exerce poder em seu território?

Partindo dos conceitos de território e territorialidade estabelecidos por Milton Santos (2000), em sua obra *Por uma outra globalização*, ao tratar da formação de sociedades anteriores ao processo de colonização, nestas que eram subjugadas como “primitivas” pelo europeu colonizador, “a política do território tinha as mesmas bases que a política da economia, da cultura, da linguagem, formando um conjunto

indissociável (comunidade)” (SANTOS, 2003, p.31). Ou seja, a identidade de um povo estava ligada aos hábitos que afirmavam sua existência, assim como o espaço geográfico onde exerciam essa territorialidade estava atrelado ao pertencimento àquele solo. “Para manter a identidade e os limites, era preciso ter clara essa ideia de domínio, de poder. [...] Criava-se, paralelamente, a ideia de comunidade, um contexto limitado no espaço” (SANTOS, 2003, p.31).

É inegável que o consumo da erva-mate está diretamente ligado a uma identidade indígena que, nos últimos séculos, foi apropriada e/ou atribuída a povos mestiços da região Sul do Brasil: os gaúchos.

As origens do gaúcho são amplamente discutidas, porém, ao que se atém nesta contextualização sobre este povo é que são oriundos da região dos pampas ou campos sulinos, uma área de fronteiras malmente estabelecidas entre o que hoje são Brasil, Argentina e Uruguai (alguns consideram a extensão até as proximidades com o Paraguai).

Nesse território citado, havia um povo mestiço entre as comunidades indígenas pampeanas – sobretudo Guaraní – e colonos espanhóis e portugueses. Essa área foi, inicialmente, colonizada por meio das missões jesuíticas com sacerdotes da Companhia de Jesus, advindos da Península Ibérica. Durante o século XVII, após o abandono dessas missões por parte da Monarquia espanhola, ocorreram as guerras guaraníticas, devido à intenção das tropas luso-espanholas de dominar e escravizar os habitantes do aldeamento indígena da região. Toda essa zona conflituosa instaurada gerou instabilidade e rebeldia entre os povos que ali viviam; a figura do gaúcho era, então, associada a um ser errante, não civilizado e com costumes nômades.

Darcy Ribeiro (1987) afirma que houve, com o passar dos anos, um processo civilizatório que integrou o gaúcho à civilização como um povo considerado brasileiro:

O gaúcho tem nestes últimos rodeios e na erradicação dos cães selvagens a derradeira tarefa econômica que ainda o vincula ao sistema produtivo e o integra à sociedade global por lhe assegurar um papel e um lugar nela. Juntando o *gado cimarrón* que se tornará propriedade dos que se apropriaram das antigas terras devolutas, separadas as vacas que serviam para cria, podia carrear as outras. (RIBEIRO, 1987, p.3) [grifo do original].

O gaúcho que, até então, era visto como nômade e rebelde (VIEIRA; HENNIG, 2017), passa a ter uma figura de camponês ligado às atividades econômicas da pecuária e do pastoreio; porém, ainda visto pela sociedade brasileira como um desvalido ou peão – este último termo que tem por definição “pessoa que anda a pé”, “homem da plebe” ou, ainda, “condutor da tropa de animais” (HOUAISS, 2020, n.p.).

O processo de “domesticação” do gaúcho é discutido por Kosby, Lima e Rieth (2017), que realizaram uma investigação literária a respeito das normas estatais que proporcionaram o estabelecimento de estâncias no Rio Grande do Sul e nos países platinos, configurando a racionalização burocrática e a consolidação de empresas que seguem moldes de propriedade particular da terra, “bem como do recrutamento de trabalhadores/exércitos atuantes nas chamadas guerras de fronteira, além da valorização da constituição de famílias de trabalhadores” (KOSBY; LIMA; RIETH, 2017, p.200). Prosseguem os autores afirmando a existência de

Garantia transgeracional de mão de obra especializada no serviço campeiro, criação e laços de compadrio e paternalismo, alocados na expressão “de confiança”. Além disso, os aspectos relacionados ao que trazemos como racionalização do trabalho se referem às tentativas de empreendimento de técnicas de doma e de pastoreio “racionais”, que não necessariamente são aquelas passadas de pai para filho – um outro exemplo disso é a implementação de escolas agrícolas ou agropecuárias, com o intuito inicial de “socializar” indivíduos marginalizados a partir da sua qualificação como mão de obra para o trabalho rural. (KOSBY; LIMA; RIETH, 2017, p.200).

Além dessa domesticação do gaúcho, ressalta-se o perfil heroico dessa figura, antes marginalizada e, posteriormente, reconstruída com a Guerra dos Farrapos. Durante a Guerra, as tropas republicanas recrutavam para o combate trabalhadores das estâncias, libertos e escravizados, além de jovens e adultos oriundos de aldeamentos indígenas (NEUMANN, 2014, p.91).

Sobre a construção da identidade do “ser gaúcho”, Vieira e Hennig afirmam que “as grandes revoluções em que o povo habitante do Rio Grande do Sul lutou e a relação que o mesmo tem com a natureza na sua lida diária são importantes condições de possibilidade para a constituição desse sujeito guerreiro, herói” (VIEIRA; HENNIG, 2017, p.316).

Muito desse imaginário gaúcho faz-se presente na grande maioria das canções tradicionalistas que permeiam a música do Rio Grande do Sul, assim como

nos demais Estados da região Sul do Brasil. Elementos ligados à paisagem pampeana, à lida campeira e aos combates durante a Revolução Farroupilha remetem a essa construção fundamental o sentimento identitário da porção Sul do país, sobretudo no Rio Grande do Sul. Esse sentimento presente na música tradicionalista foi evidenciado por Vieira e Hennig no trecho a seguir:

No que tange à música tradicionalista esta tem uma importância significativa para a cultura pampeana. Por meio dela, muitas disputas se travaram e ainda se travam em torno da construção e fabricação dos sujeitos que habitam essas terras. Os modos de ser e viver (tantas vezes pautados no homem da campanha, tendo como cenário o campo) vão constituindo um modo de olhar e se relacionar com a natureza. (VIEIRA; HENNING, 2017, p.320).

Apesar de possuírem vários aspectos em comum, existe uma diferenciação importante para ser destacada entre a música tradicionalista e a música nativista. Marcon (2010) expõe essa comparação, afirmando a tentativa em se produzir uma música gauchesca menos comercial, evidenciando menos as anedotas, a figura exagerada do gaúcho como homem viril, e sim mais “voltada para uma intenção de romper com uma musicalidade tida como não-comprometida com os ‘verdadeiros’ temas gaúchos” (MARCON, 2010, p.78).

Ao longo da década de 1980, enquanto a música tradicionalista mantinha-se cristalizada e apropriava-se de todo o mito e simbolismo presentes na sociedade sul-rio-grandense, houve uma busca por um modelo distinto do que já havia sendo produzido no Estado, sobretudo a cargo de opinar politicamente sobre os temas abordados nas canções, tomando como exemplo as outras vertentes musicais da MPB, como a bossa nova, o tropicalismo e a canção de protesto (MARCON, 2010).

De um lado, o tradicionalismo dos CTGs e sua cartilha bastante consolidada – com regras de composição, figurino e execução – de outro, um movimento pautado em grandes festivais de música, interessado em inserir o seu formato de cultura gaúcha em canções de qualidade – com boas letras (incluindo temas mais “politizados” que falassem do êxodo rural, das questões latino-americanas, etc.), bons arranjos, bons instrumentistas e intérpretes. Também estava aí uma intenção de projetar elementos reconhecidos como folclóricos no RS e dar a eles uma feição universal (MARCON, 2010, p.77).

Esse até então novo posicionamento crítico da música gaúcha passa a questionar os conflitos de terra ocorridos na região pampeana e também uma aproximação do modo de vida simples, pautado na lida campeira, ressaltando as

belezas naturais da paisagem campestre, atualizando o mito do gaúcho bucólico e aguerrido, como afirma Agostinho (2005):

A música tradicionalista atualiza o mito, à medida que os festivais e outras manifestações musicais se sucedem, ano após ano. Através da apropriação de imagens simbólicas já cristalizadas no imaginário social, percebe-se que a música tradicionalista ajuda a ordenar a sociedade sul-rio-grandense, imprimindo regras e valores essenciais à identidade que o gaúcho ostenta e da qual parece não querer se desfazer. (AGOSTINHO, 2005, p.67).

Essa roupagem da música gaúcha é a que mais se aproxima, ideologicamente, dos ideais e das bandeiras levantadas pelo MST, como o contato com a terra, a agricultura familiar, a luta pela terra e o respeito pela natureza, mesmo que a versão tradicionalista ainda esteja muito presente nos momentos de comemoração, como em bailes, festas de aniversário, casamentos e demais reuniões com intuito recreativo.

2.3 Unidos da Lona Preta: o samba no MST

O samba produzido atualmente no Estado de São Paulo pouco se difere do carioca, principalmente com relação às escolas de samba, que seguem um padrão rítmico e instrumental baseado em surdos, caixas, tamborins e chocalhos, acompanhado do repique e do apito. Mas, durante o início do século XX, Mário de Andrade relatou a presença de um outro tipo de samba no Estado, cujo sotaque destoava dos já consagrados samba de roda do Recôncavo Baiano ou samba do Rio de Janeiro, sendo intitulado samba rural paulista.

Em uma roda de conversa *on-line* do Grupetno UFPR, ocorrida em outubro de 2021, houve a presença de Marcelo Tupinambá, músico, professor, pesquisador e doutorando em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista.

A participação de Marcelo ocorreu com uma apresentação sobre o samba rural paulista e os métodos de coleta de informações empregados por Mário de Andrade. Tupinambá contou que a origem das escolas de samba da Grande São Paulo remetem mais à chegada dos povos ex-escravizados do interior de São Paulo do que da relação estabelecida com o Rio de Janeiro ou a Bahia.

O samba rural paulista, também chamado de samba de bumbo ou samba de pirapora, é relatado por Mário de Andrade ainda nos anos 1930, já reconhecido

como uma manifestação cultural que estava se perdendo. Desse samba rural, Andrade coletou informações escritas e também em material visual, ainda sem muitas outras formas de registro fonográfico. Tupinambá (2021) relata a importância dessa forma de registro nos tempos atuais, pois do modo tradicional, seguindo a escrita musical ocidental, ficaria muito difícil de transmitir a essência e a forma com que a sonoridade, de fato, é expressada.

Após a coleta de dados, Mário passa a se interessar, cada vez mais, pela questão da identidade nacional, muito inspirado pelas ambições do regime de Getúlio Vargas e também pela organização da Semana de Arte Moderna, em 1922. Tupinambá (2021) tratou de relacionar a importância dos dados recolhidos por Mário e como isso iria revolucionar a forma como a cultura brasileira passaria a ser encarada pela Academia e pelo Governo. Na sequência desses fatos, é iniciada a disciplina de estudos folclóricos por Dina Dreyfus, recém-chegada ao Brasil, acompanhada do marido Claude Lévi-Strauss, na Universidade de São Paulo (USP). Andrade foi um dos grandes incentivadores para a realização desse curso, tendo como base muitos materiais advindos do leste europeu, autores como Brailoiu, Bartók e Kodály.

Em seu artigo intitulado *Mário de Andrade e a leitura de Constantin Brailoiu*, Prado (2015) abordou a relação entre os dois autores, principalmente pela influência dos escritos de Brailoiu na obra de Mário de Andrade, de forma direta ou indireta. Segundo Prado (2015), Brailoiu e Andrade possuem uma trajetória de vida semelhante, foram contemporâneos e ambos dedicaram-se aos estudos do folclore e da cultura popular de seus respectivos países. A influência da obra de Brailoiu pode ser notada com mais ênfase durante o período em que Andrade esteve à frente do Departamento de Cultura e Recreação do Município de São Paulo. Além destas contribuições, os conceitos sobre o que era considerado “popular” para esses folcloristas era remetido, diretamente, ao termo “camponês”, que, segundo Brailoiu, descreve que “poderíamos também designar pelo vocábulo ‘música popular’ [...] a totalidade das melodias existentes em um determinado momento de uma determinada sociedade rural” (BRAILOIU, 1931 *apud* PRADO, 2015, p.179).

Como o presente estudo está relacionado ao contexto rural, confesso ter, em um dado momento, compartilhado com Mário de Andrade a preocupação sobre a influência do contexto urbano nas comunidades rurais e na modificação das práticas culturais de cunho popular, mas, após análise sobre o ponto de vista de Brailoiu, fica

mais claro que essa modernização provocada pela relação entre campo e cidade pode ser um tanto mais otimista:

Uma nova geração camponesa [...] apareceu e, longe de simplificar nossa tarefa, seu advento agrava suas dificuldades. Isso porque ela não marca, como poderíamos crer, o fim de toda criação popular, ao menos musical. Como na Hungria e talvez em outros países muito pouco explorados do Oriente Europeu, um estilo popular moderno nasceu na Romênia. [...] No ponto de união entre o velho mundo iletrado e o novo mundo da impressão e da máquina, vemos, com efeito, se produzir em nossa sociedade rural um processo cuja espontaneidade surpreende: um duplo esforço de integração e de adaptação que tende de um lado a deixar fluir os atributos da civilização no molde da tradição, de outro a impor a esta tradição o aspecto do mundo contemporâneo. (BRAILOIU, 1931 *apud* PRADO, 2015, p.183-184).

É nesse contexto paulista, entre o urbano e o rural, que surge, em 2005, a Unidos da Lona Preta, escola de samba do MST. Mesmo distanciada do samba rural paulista no tocante à sua estrutura musical, o foco da Unidos sempre foi o resgate da cultura popular como ferramenta ideológica, auxiliando na construção de atos, passeatas, manifestações e demais atividades do Movimento por meio da música, com sua capacidade de agregar pessoas e causar entusiasmo, que, somado ao engajamento, faz da percussão uma forte aliada da militância sem-terra.

Araújo (2012) obteve contato com alguns dos membros fundadores da Unidos durante o ano de 2012. Em uma das entrevistas publicadas em seu artigo, ele apresenta alguns dos propósitos que engendram a escola de samba “pioneira no movimento do carnaval contra-hegemônico” (ARAÚJO, 2012, p.4):

Contribuir para o processo de aprendizado e formação dos militantes, por meio da unificação da ação cultural carnavalesca com as lutas sociais, reintegrando o que o capitalismo cindiu. A Unidos da Lona Preta surgiu em 2005, formada por militantes do MST, entre eles, pessoas que também atuavam no carnaval das grandes escolas de samba da cidade de São Paulo, além de aliados do movimento, como alguns integrantes do Coletivo Dolores. Parte dos militantes que atuavam também nas grandes escolas de samba já não se reconheciam mais na forma como o carnaval tradicional vinha se estruturando e enxergaram na Unidos da Lona Preta uma forma de conjugar a expressão artística e a pauta de reivindicações dos movimentos sociais. (ARAÚJO, 2012, p.4).

Mesmo reconhecendo o carnaval hegemônico como uma apropriação capitalista sobre o samba, foram tomados como exemplo três aprendizados que contribuíram para a formação da escola, presentes na página oficial do MST. Dentre esses aprendizados, há o desenvolvimento das redes de comunicação social por

meio da arte, “em um mundo cada vez mais individualista e competitivo. Uma escola de samba militante, com seus elementos estético-musicais, alimenta as místicas para as lutas cotidianas e reforça o pertencimento a um coletivo e a identidade de classe” (MST, 2014, n.p.). O segundo elemento é referente às temáticas apresentadas pelas escolas de samba; entretanto, “na Unidos da Lona Preta, os temas são escolhidos coletivamente e se referem às lutas históricas da classe trabalhadora, temas esses infelizmente cada vez mais raros nas escolas de samba tradicionais” (ibidem). Fazendo referência à percussividade das escolas de samba, o terceiro aprendizado estabelece relação com a importância em praticar música com o coletivo, uma experiência enriquecedora sob a ótica do trabalho em equipe. “Uma orquestra percussiva é uma metáfora da vida em coletivo e da organização de um movimento social” (ibidem), reconhecendo toda a potência da coletividade percussiva em um movimento social.

Surgido como afluente sonoro na produção musical do MST, a Unidos da Lona Preta tem seu legado ampliado para o Estado do Paraná. Apadrinhada pelos fundadores da escola em São Paulo, a vertente paranaense da Unidos acaba por carregar o nome desse coletivo musical militante, com integrantes espalhados por vários acampamentos e assentamentos do Estado, incluindo também a capital paranaense. Igor de Nadai, que é assentado em Porecatu-PR, afirma que as escolas de samba “são reconhecidas pela sociedade por seu legado acumulado de música, estética e organização popular. Não à toa, elas conseguem levar tanta beleza e com milhares de pessoas envolvidas, todos os anos” (MST, 2021, n.p.).

A ramificação paranaense da Unidos da Lona Preta contou com o apoio da escola de samba curitibana Leões da Mocidade, que acolheu e apoiou os sem-terra, fortalecendo o Movimento com oficinas de percussão. Em contrapartida, boa parte dos militantes que compõem a Unidos no Paraná pôde participar do último desfile do Carnaval de Curitiba, em 2019. A Leões da Mocidade estava no grupo de acesso e sua bateria, a Bafo dos Leões, necessitava de um número maior de ritmistas para compor o desfile.

Atualmente, a Unidos da Lona Preta atua junto ao MST na construção de uma sociedade mais justa e igualitária, promovendo o entretenimento nas atividades do Movimento e somando-se às lutas pelo Estado do Paraná. Suas composições apresentam temáticas relacionadas ao legado do MST e da resistência daqueles que atuaram por uma alternativa ao modelo econômico vigente, como em 2021,

quando o tema escolhido foi uma homenagem a Paulo Freire, educador brasileiro de renome internacional responsável por divulgar a pedagogia dos povos oprimidos (MST, 2021).

2.4 Músicas de protesto na América Latina

As músicas de protesto fizeram-se muito presentes nos diversos contextos conflituosos por todo o mundo, principalmente entre os séculos XIX e XX, desde o emprego da canção popular italiana *Bella ciao* como símbolo de resistência após a Segunda Guerra Mundial, assim como as *worksongs*¹² cantadas em meio às numerosas *plantations*¹³ de algodão pelo sul dos EUA e diversas regiões da América Latina, durante o período de escravidão.

Pegando um recorte latino-americano, as canções de protesto ganharam presença massiva durante os regimes ditatoriais que marcaram a segunda metade do século XX, dando origem ao fenômeno musical intitulado *Nueva Canción Latinoamericana*, com compositores, intérpretes, poetas, folcloristas e demais artistas que representaram o cenário musical de resistência e apresentaram-se como uma alternativa ao modelo de música anglo-saxã, sobretudo britânico e estadunidense.

A maioria dos países latino-americanos apresentaram expressividade em sua atividade musical durante o período Pós-Guerra, entre eles o Chile, com sua *Nueva Canción Chilena*, evidenciada no trecho a seguir, extraído do *site* da Biblioteca Nacional de Chile (2021):

Basada en la recuperación de la música folclórica, sus cultores agregaron factores propios de la música continental, incorporando instrumentos y ritmos de toda el área hispanoamericana. Sin embargo, sus principales antecedentes lo constituyeron importantes folcloristas, compositores e investigadores nacionales, entre los que destacaron: Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro y Héctor Pavez. Se puede mencionar también la influencia de poetas como Pablo Neruda y Nicanor Parra, además de la fuerte injerencia de compositores latinoamericanos como el argentino Atahualpa Yupanqui y el cubano Carlos Puebla. (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2021, n.p.).

12 Canções de trabalho coletivas utilizadas por povos escravizados para cadenciar o ritmo de trabalho, amenizar as dificuldades e, por vezes, possuir um viés crítico de maneira velada sobre a escravidão.

13 Grandes latifúndios destinados ao plantio de monoculturas para exportação, sob regime de mão de obra escrava, modelo comumente aplicado em colônias de exploração por toda a América Latina.

Na Argentina, houve, na década de 1950, um movimento intitulado *Nuevo Cancionero Argentino*, muito influenciado pelo populismo peronista. Dentre os principais artistas, estiveram figurando Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa, importantes nomes para a construção da identidade latino-americana do século XX.

No Uruguai, despontaram, nessa mesma proposta, cantores como Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti, trazendo um viés mais voltado para a identidade latino-americana do que para o discurso nacionalista, além do grupo Los Olimareños.

O México é marcado por uma forte tendência revolucionária e de reivindicação social desde a Revolução Mexicana, ocorrida entre 1910 e 1920, período em que se consolidaram gêneros musicais como a *ranchera* e o *corrido*, o primeiro popular na região norte do México.

Em Cuba, além do já citado Carlos Puebla, expoente da *Nueva Trova Cubana*, outros nomes desse movimento também aparecem como referências pela Biblioteca Nacional de Chile (2021):

Sus cantantes, entre ellos, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú, Leo Brauer y Noel Nicola, desarrollaron una labor musical que se transformaría en una de las más importantes de Latinoamérica. En este contexto, adquiere singular importancia la realización del Primer Encuentro de la Canción de Protesta, de carácter continental, que se desarrolló en La Habana el año 1967. (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2021, n.p.).

Além dos exemplos anteriormente citados, a Biblioteca Nacional de Chile (2021) ainda complementa, ao citar artistas de outros países como Venezuela, com o cantor Alí Primera e o grupo Madera; Carlos y Enrique Mejía Godoy, da Nicarágua, e o grupo Los Jairas, representando a Bolívia. Nomes que “configuraron una verdadera comunidad donde el espíritu creativo de la música produjo una obra que aportaría notablemente en la identidad de los pueblos latinoamericanos” (CHILE, 2021, n.p.).

Sobre o Primer Encuentro de la Canción de Protesta, Gomes (2018) escreveu a respeito de sua importância para o engajamento musical de artistas das diversas delegações presentes, além do reflexo de integração transnacional na produção musical latino-americana nas décadas posteriores ao evento:

Este encontro foi extremamente importante, em primeiro lugar por se tratar de um reconhecimento da projeção que os movimentos de *nueva canción*

havia obtido neste momento na América Latina, mas também por ser uma das primeiras tentativas concretas de criar um espaço de troca de experiências de artistas engajados de várias partes do continente, servindo como plataforma de divulgação da produção musical latino-americana comprometida politicamente e também como espaço político de afirmação da canção como instrumento de intervenção política. (GOMES, 2013, p.150).

Observando como reflexo desse encontro, que teve como objetivo a integração entre os artistas da América, e utilizando-se da estética musical latino-americana de protesto, é possível estabelecer um vínculo com a canção intitulada *Latinoamerica*, de autoria do porto-riquenho conhecido como Residente, que assina suas obras sob o nome de Calle 13.

Latinoamerica apresenta a de(s)colonialidade em sua versão mais acessível, através do *rap* e com ritmo de *chacarera*, típico da cultura popular presente no noroeste argentino. A canção traz participações de vozes femininas importantes para o sentimento latino-americano, mulheres como a peruana Susana Baca, a colombiana Toto La Momposina e a brasileira Maria Rita, que mostra sua contribuição também na soma da língua portuguesa em meio ao predominante castelhano cantado por Residente.

O clipe, em si, já expressa de maneira ímpar as diversidades presentes nesse território conhecido pelo nome América Latina, ilustrado com as mais exuberantes paisagens naturais em contraste com a realidade sofrida do povo que habita estes trópicos, de maneira tão fantástica, que procura retomar o espírito de pertencimento a esta América explorada, mas sem utilizar-se das conhecidas e estereotipadas identidades nacionais, geralmente construídas por uma elite que buscou, por meio da cultura, criar seu espírito nacionalista e desmembrador.

Calle 13 mostra-se como uma alternativa à indústria fonográfica comercial, posicionando-se de maneira crítica e de(s)colonial, mas sem deixar de lado suas raízes populares, “disseminando-se como um tipo de discurso sobre pertencimento e coletividade em âmbito continental que é herdeiro do que tem sido produzido musicalmente desde meados do século XX nessa parte do mundo” (SANTOS; RAMALHO, 2018, p.67), abrindo diálogo com os diferentes povos que aqui habitam e trazendo à tona as mazelas sociais e econômicas enfrentadas no dia a dia de todo indivíduo latino-americano “sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindo do interior” (BELCHIOR, 1976).

No tocante às canções de protesto criadas no Brasil, é importante frisar o contexto a partir dos idos de 1960, década em que foram acirrados a Guerra Fria e todo o embate político ideológico entre EUA e URSS, trazendo reflexos sobretudo nos países latino-americanos, onde imperava uma influência estadunidense.

O Brasil da década de 1960 é marcado pelo AI-5, o início da ditadura militar, a repressão policial e a censura a toda obra que se dispunha contra o Governo ou a favor de ideologias comunistas e/ou socialistas.

Pouco tempo antes do Golpe Militar, em 1962, tem-se como marco para a produção cultural engajada no Brasil o lançamento do manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), descrito por Napolitano como um compilado de regras que tinham como objetivo politizar a produção cultural dos jovens artistas militantes:

Como tarefas básicas, na medida em que o governo João Goulart assumia as Reformas de Base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver uma consciência popular, como base da libertação nacional. Mas antes do povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que, para isso, sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal. Entretanto, estas propostas não foram muito bem assimiladas na música popular. (NAPOLITANO, 2010, p.28).

A baixa aceitação desse manifesto por parte da classe artística brasileira deu-se por alguns motivos relativos à estética que as obras deveriam apresentar, alegando-se que as canções deveriam ser voltadas para as camadas mais populares, distanciando-se, assim, da cultura mais erudita das elites, que até então estavam interessadas na produção da bossa nova, sob influência do Jazz, em que essa “submissão da ‘forma’ ao ‘conteúdo’ e da ‘expressão’ à ‘comunicação’ significava uma ruptura total com as bases convencionais da bossa nova, formadora e inspiradora dos principais criadores musicais” (NAPOLITANO, 2010, p.29-30). Sob esse aspecto, Napolitano (2010, p.30) também afirma que “o manifesto indicava um caminho contrário, muito mais próximo à posição dos ‘folcloristas’, inimigos da Bossa Nova”. Entre esses folcloristas, pode-se citar José Ramos Tinhorão¹⁴, escritor nacionalista e crítico ferrenho dos padrões e características da Bossa Nova.

Apesar da tentativa de estabelecer um padrão musical mais próximo das massas, o gênero bossa nova foi o que seguiu tendo mais destaque; porém, a MPB

¹⁴ Escritor e crítico ferrenho da assimilação das referências estrangeiras à música brasileira, Tinhorão teceu críticas sobre a bossa nova, tropicalismo e MPB quanto à Jovem Guarda.

renovou-se com o cerco político instaurado em 1964 e passou a aderir, aos poucos, ao estilo de protesto. A exemplo de obras com esse caráter, podem-se citar: *Canção do subdesenvolvido* (1962), de Carlos Lyra; *Disparada*¹⁵ (1966), de Geraldo Vandré e Théo de Barros; *Pra não dizer que não falei das flores* (1979), de Geraldo Vandré, e *Opinião* (1964), de Zé Keti, imortalizada na voz de Nara Leão.

Quanto ao instrumental, os arranjos percussivos de matriz africana tornaram-se cada vez mais presentes na música popular brasileira, além da massiva presença de instrumentos típicos do samba, como o pandeiro, o tamborim, o agogô e a cuíca, aliados ao som de madeiras, metais e cordas já no timbre da bossa nova, formando um modelo que “será determinante para a configuração da sonoridade básica da MPB, até o advento do Tropicalismo, quando houve uma mudança significativa no padrão instrumental do conjunto das canções” (NAPOLITANO, 2010, p.37).

Segundo informações disponibilizadas no *site* do projeto governamental Memórias Reveladas (BRASIL, 2009), as décadas que sucederam o golpe militar foram de enorme repressão, em seu início, com uma censura de maneira mais branda, que, a partir de 1968, passou a perseguir e cercear a classe artística com maior truculência: “apareceram grupos paramilitares de direita ameaçando e, às vezes, atacando manifestações” (BRASIL, 2009, n.p.). A música de protesto encontrou inúmeros problemas para continuar existindo, apesar do florescimento da Tropicália e da mobilização artística engajada.

Em meio a esse turbilhão de acontecimentos, em 1968, surge o movimento de nome Tropicália, insurgência artística que Napolitano (2010) definiu da seguinte forma:

O Tropicalismo (ao menos o Tropicalismo musical) foi mais do que o reflexo de uma crise específica do intelectual engajado ou de uma vontade de modernização cultural por si mesma. O movimento foi também o polo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil, alcançado na segunda metade dos anos 60. Este lado ativo do Tropicalismo não só agredia, mas procurava reordenar os materiais e as técnicas de criação cultural disponíveis, dentro das estruturas de mercado. (NAPOLITANO, 2010, p.187)

15 Escrita em parceria com Théo de Barros, foi interpretada pela primeira vez por Jair Rodrigues, no Festival de Música Popular Brasileira.

Mesmo com as quebras de paradigmas provocadas pela Tropicália, tanto na estrutura musical como na poesia, o movimento atraiu diversas críticas, por conta da sua “antropofagia cultural”, inspirada no manifesto de Oswald de Andrade, que promovia o “canibalismo” da cultura estrangeira. Tinhorão (2010) foi um destes críticos que, por conta da adoção de recursos das vertentes como o *rock* britânico e estadunidense, a exemplo do uso de guitarras elétricas, fez menosprezar a autenticidade do movimento tropicalista. A crítica de Tinhorão é também debatida por Santos e Ramalho (2018):

Dizer que houve recusa por parte dos tropicalistas no que concerne ao engajamento é um tanto descabido, pois, apesar de não fazerem canções de protesto propriamente ditas, suas posturas e algumas composições musicais expressavam, sim, insatisfação com a nossa realidade, além de que, no campo artístico, o que se propunha era a assimilação de tudo o que – nacional ou estrangeiro, erudito ou popular – colaborasse para criar um som tipicamente nosso, daí a ideia de geleia geral brasileira (SANTOS, RAMALHO, 2018, p.68).

A Tropicália foi vista pelos censores da ditadura de forma muito diferente se comparada a outros gêneros recém-criados na época, como o *rock* e a Jovem Guarda, que apresentavam “ritmos e temáticas que pareciam longe da dimensão política” (BRASIL, 2009, n.p.), vertentes musicais que não tiveram grandes problemas com a censura. O mesmo ocorreu com a música sertaneja, “que preservou e aumentou sua audiência e que também frequentava pouco as ásperas trilhas dos embates contra a ditadura” (ibidem).

Mesmo com os sombrios anos sob o regime militar instaurado no Brasil, as canções de protesto não deixaram de existir; foram tomando forma perante as margens da indústria cultural e permeando-se nas brechas encontradas na censura, com figuras de linguagem e metáforas sensíveis aos olhos da ditadura, pois passavam despercebidas. É a partir da redemocratização, oficializada em 1988, e do início da década de 1990 que novos gêneros musicais surgem, seguindo essa linha da crítica social. Dentre eles, julga-se importante ressaltar a ascensão do *rap* nacional, com os grupos Racionais MC's e Facção Central tratando sobre temas do meio urbano, como o encarceramento em massa, o racismo e a violência policial nas favelas brasileiras.

2.5 As místicas: da religiosidade à formação política

Tendo, inicialmente, como pauta a reforma agrária e a transformação da sociedade, aos poucos, o Movimento foi abrangendo outras demandas que surgiam, conforme a construção da sua trajetória, delineando-se no cenário contextual político brasileiro. Chaves (2021) demonstra que dentre as atividades que foram somando-se às pautas do MST estão:

Pautas de política agrícola e de fortalecimento da agricultura familiar, [e o Movimento] renovou suas práticas organizativas, modelos de produção e desenvolvimento para assentamentos, criou métodos e instituições nas áreas de educação, comunicação, cultura e formação política, estabeleceu parcerias de educação no campo com diversas universidades públicas, consertou redes de cooperação nacionais e internacionais e, atualmente, trabalha na elaboração de formas de financiamento popular. (CHAVES, 2021, p.4).

Muito dessa organização inicial do MST deu-se em virtude do apoio que recebeu das entidades religiosas orientadas pela teologia da libertação, como as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e a Comissão Pastoral da Terra (CPT), que, “através da atuação capilarizada de agentes religiosos e leigos, [...] foram decisivas para os movimentos sociais na redemocratização” (CHAVES, 2021, p.7).

Um desses frutos da relação entre o MST e as comunidades religiosas foi o advento e a incorporação das místicas, também descritas por Chaves como “uma experiência social criativa, fértil para o pensamento, reveladora de aspectos pouco conhecidos e inexplorados da emergência política da religião na história brasileira recente” (CHAVES, 2021, p.2), uma prática que tem heranças que remontam às festividades religiosas carregadas de simbologias e intencionalidades.

Muito dessas festas religiosas oriundas do catolicismo popular perderam força dentro dos grandes centros urbanos e acabaram concentrando-se nas áreas rurais (CHAVES, 2021). Portanto, eis que a mística do Movimento passa a ter como referência esse formato de manifestação simbólica, descrita por Chaves (2021) como “festas coloridas, cheias de alarido e suor, movidas ao ritmo de diferentes instrumentos musicais, com danças, cantos, trovas, representações dramáticas, frequentemente combinadas com partilha de alimento” (CHAVES, 2021. p. 12).

Entre os exemplos trazidos pela autora, Chaves (2021) demonstra as diferentes formas que a mística pode ter dentro do Movimento, como no trecho a seguir:

Na concentração de atividades que constituem as “jornadas” do MST, ações semelhantes espalharam-se pelo país. Senão uma mística, a sequência mostra algumas de suas feições, além das dramatizações que normalmente nomeia: atos simbólicos como a distribuição e o plantio de mudas; passeatas com adornos de tambores e jogral; atividades como o preparo de hortas e viveiros comunitários e a distribuição de alimentos e máscaras em situação de pandemia do Covid-19. Nessas intervenções como nas místicas, vemos ações expressivas concebidas para evocar determinados sentidos, emoções e valores, sublinhados por elementos dramáticos e cenográficos envolventes a partir de um repertório simbólico partilhado pelos sem-terra, como canções, bandeiras, enxadas, foices, alimentos. (CHAVES, 2021, p.16).

Muitas dessas práticas foram observadas em campo pelo autor, em diferentes eventos, como a visita ocorrida em março de 2022, quando o presidente Luiz Inácio Lula da Silva foi ao assentamento Eli Vive, localizado no município de Londrina-PR. Nesta ocasião, o palco do evento estava todo adornado com alimentos produzidos no próprio assentamento, algumas ferramentas, como enxadas, pás e peneiras, além das bandeiras do Brasil, do Partido dos Trabalhadores (PT), do MST e de outros movimentos sociais presentes que formavam os Comitês Populares. Ainda sobre a importância e o simbolismo presente nas místicas, Chaves (2021) complementa:

Contudo, para os sem-terra, a mística extravasa os limites de espaço e tempo das cerimônias que nomeia. Compreendida como o que une, move e dá vida, para eles a mística preserva algo de inefável, sendo a força invisível que anima a luta, tanto no plano do coletivo sem-terra quanto no da subjetividade militante. Vista como insondável, misteriosa e ao mesmo tempo necessária à luta, ela é tida como sementeira de esperança, arauto do sonho, alimento da utopia. Crença, convicção, paixão, otimismo, garra, animação, motivação são palavras por eles empregadas na tentativa de descrever o seu esperado efeito. (CHAVES, 2021, p. 17).

Outro aspecto da mística levantado por Chaves (2021) é sua atenção para com o caráter estético das superproduções destinadas à mística, principalmente ao levar em conta outras referências de fora do âmbito rural, trazer artistas consagrados em nível nacional, o uso das mídias sociais. Muitos desses aspectos também foram possíveis de ser observados durante a 19ª Jornada de Agroecologia, que ocorreu em Curitiba no ano de 2022, evento que contou com uma grande diversidade de

apresentações culturais, como teatro, música, dança, artes plásticas, cinema, fotografia e poesia, além das já tradicionais feiras de produtos da reforma agrária e comercialização de livros, roupas, bandeiras e demais símbolos do MST.

O Movimento, desde sua origem, contou com o apoio de entidades religiosas, como as CEBs, a CPT e a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), órgãos ligados à Igreja Católica da linha voltada para a teologia da libertação (COELHO, 2008), pois o catolicismo era, até então, a religião predominante entre os militantes.

A teologia da libertação é vista como uma reinterpretação dos ensinamentos bíblicos e da trajetória de Jesus Cristo para uma tentativa de territorializar as práticas da fé católica por parte dos seus eclesiásticos. Uma possível explicação para a mudança provocada por essa corrente católica é posta por Mitidiero Junior (2008):

A mudança da prática significa colocar-se como ator que age e como sujeito que incentiva as ações que objetivam a realização de um mundo mais fraterno, solidário e igualitário, palavras provindas de uma raiz bíblica, e não da revolução democrático-burguesa. Na busca por sujeitos históricos que realizassem tal empreitada, os teólogos da libertação, inspirados pela história e missão de Jesus Cristo na terra, elegeram o pobre e o oprimido como portadores incondicionais do gesto e da palavra libertadora. (MITIDIERO JUNIOR, 2008, p.76).

Dessa forma, Mitidiero Junior (2008) salienta que essa interpretação de uma Igreja libertadora passa a ser “uma das raízes – senão a principal delas – a influenciar (e amparar) o surgimento de sindicatos, partidos e movimentos sociais” (MITIDIERO JUNIOR, 2008, p.76), como a exemplo da Central Única dos Trabalhadores (CUT), do PT e do próprio MST.

Dáí, surgem as místicas, celebrações que contavam com caráter religioso e, por muitas vezes, serviram como abertura para manifestações políticas, passeatas, cavalgadas, discursos, palestras, conferências e demais práticas políticas voltadas para a luta pela reforma agrária, a princípio realizadas com músicas de teor espiritual cristão. Coelho (2014) abordou essas práticas culturais em sua dissertação, descrevendo-as como manifestações artísticas inicialmente desenvolvidas por “agentes religiosos que prestavam assessoria ao Movimento e tinham grande aceitação entre os sujeitos. Deste modo, o MST se apropriou de tal prática e a ressignificou para as suas lutas, investindo em uma mística própria” (COELHO, 2010, p.10).

Essa mudança da mística de caráter religioso para o viés cada vez mais político ocorreu de forma gradual, conforme o MST foi criando sua identidade e se apropriando de símbolos e demais ferramentas que julgou importantes para impulsionar a luta, agregar pessoas e motivar a militância, causando mais engajamento dos camponeses nas pautas levantadas pelo Movimento.

Inicialmente, a mística praticada pelas entidades religiosas possuía esse caráter simbólico do mistério, do sagrado, típico de um rito católico, conforme descrito por Coelho (2014); portanto, a ressignificação dessa mística por parte dos sem-terra ocorre, primeiramente, com uma teorização de como ela deveria ocorrer dentro das práticas do Movimento, a partir do lançamento de uma publicação intitulada *Coleção Saber e Fazer nº 2 – A questão da mística no MST*, documento que norteou a militância durante as duas primeiras décadas de existência do MST, conforme exposto por Coelho (2014).

No ano de 1993, Leonardo Boff publicou uma matéria no *Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*. Intitulada como *A mística*, o documento também visava orientar os participantes do Movimento sobre do que tratava tal prática, como deveria ocorrer e qual seu propósito. Nas palavras de Coelho (2014):

A mística, em seu sentido sócio-político, deveria ser encarada como uma prática que alimenta-se da indignação diante do *status quo*, orientando as ações dos sujeitos para a construção de um futuro melhor. Destarte, a mística era visualizada como “o motor de todo o compromisso, aquele entusiasmo que anima permanentemente o militante, aquele fogo interior que alenta as pessoas dentro da monotonia das tarefas quotidianas, e por fim, permite manter a soberania e a serenidade nos equívocos e fracassos”⁷⁹. A mística precisava provocar os efeitos de “ânimo”, “entusiasmo” e “fogo interior” nos sujeitos. (COELHO, 2014, p.119)

Conforme evidenciado por Coelho (2014), fica estabelecida, desde então, a conectividade entre a prática da mística como manifestação cultural que “motiva” e “engaja” o militante na luta do coletivo, mas que também está diretamente voltada para a realidade, com o objetivo de transformação social.

Por se tratar de uma expressão artística, a mística “é praticada em forma de teatro, contendo músicas, poesias e diversos elementos simbólicos em seu interior” (COELHO, 2014, p.19). Como o objetivo deste estudo foi esmiuçar a inserção da música nas diversas atividades do MST, utilizou-se das palavras de Coelho (2014) para teorizar algumas formas como a música está presente nas místicas, principalmente por meio do gênero canção:

Os compositores utilizados podem ser os integrantes do Movimento ou não, desde que os conteúdos expressos nas produções artísticas sejam referentes à luta social e tenham sentidos relevantes para o contexto que os sujeitos vivenciam. Sobre as letras das canções e poesias, não conseguiria enunciar a quantidade e diversidade das mesmas. Porém, devido ao próprio investimento do MST em sistematizar suas canções e poesias, existem algumas produções que são quase que obrigatórias na mística. Sendo assim, também são escolhidas com cuidado. Suas letras e significados devem contemplar a temática que está sendo desenvolvida na mística. Para isso, as equipes de mística necessitam estar atentas e previamente preparadas. (COELHO, 2014, p.144-145).

Portanto, é notável que a presença da música nas místicas realizadas pelo Movimento acaba por ser mais uma ferramenta artística para transmitir a ideia central do tema abordado, assim como a expressão corporal, a poesia e toda a construção visual que compõem o ambiente.

Quanto à organologia, as místicas não contam com nenhum instrumento musical específico. A escolha dos instrumentos pode variar conforme as canções escolhidas, bem como algumas ferramentas do uso cotidiano rural podem ser utilizadas como instrumentos musicais para criar uma ambiência, como o exemplo do uso de enxadas e do saraquí¹⁶ como percussão. Dentre os instrumentos mais utilizados estão presentes alguns de uso comum na música popular brasileira, como o violão, o pandeiro e o chocalho.

A prática da mística está relacionada à ritualização da temporalidade, espacialidade e intencionalidade dos membros no MST, produzindo uma energia do interior para o exterior de união, respeito e consciência coletiva (PITRE-VÁSQUEZ, 2023).

2.6 A produção fonográfica do MST

Para enriquecer e embasar este tópico sobre a produção musical do MST, utilizou-se a dissertação de Tainan Bogo (2020), que investigou os gêneros musicais que serviram como influência para a criação da identidade do Movimento, construindo uma cronologia histórica dos registros fonográficos¹⁷ do MST de forma

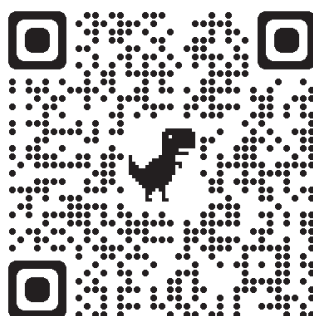
16 Ferramenta agrícola antiga utilizada para o plantio de milho e outros grãos, geralmente confeccionada em madeira.

17 A grande maioria dos registros citados neste item estão disponíveis na musicoteca da página oficial do MST: <https://mst.org.br/2015/05/04/agroecologia-em-movimento>.

catalográfica, com recorte temporal de 1985 a 2014. Logo de início, Bogo (2020) comenta a influência da música caipira na formação identitária do MST, principalmente ao contrapor-la com a música sertaneja, gênero este que, mesmo alegando possuir raízes no campo, como a música caipira, assume uma postura distinta com relação à indústria fonográfica e sua aproximação com a ideologia desenvolvimentista do agronegócio.

“Dor e esperança” (QR Code 1) são os termos que dão título àquela que é tida como o marco inicial da produção sonora do MST. Lançada em 1985, a fita cassete gravada por Ademar Bogo e Edgar Koling contém músicas de composições autorais que narravam, além do contexto político brasileiro da época, “as dificuldades de se viver em um país ainda governado de maneira autoritária, os anseios dos jovens camponeses, a necessidade de se fazer a reforma agrária e as esperanças depositadas no recém-nascido Movimento” (BOGO, 2020, p.16).

QR Code 1 - Dor e esperança



Fonte: Youtube (2022).

Sob o gênero majoritariamente caipira, a fita foi gravada de maneira simples, apenas com um aparelho gravador em cima de uma mesa e os dois músicos ao redor desse aparelho. Sua organologia resume-se à viola de acompanhamento ao canto em duas vozes, a primeira como tônica e a segunda voz realizando um intervalo de terça ou de sexta, característica típica tanto da música sertaneja (VILELA, 2011) como do estilo duetado, adotado pelo chamamé sul-matogrossense (BORBA, 2018).

Apesar do relativo sucesso alcançado entre os sem-terra com a fita *Dor e esperança*, a produção fonográfica do MST manteve-se estática até 1994. Alguns dos motivos apontados por Bogo (2020) foram a falta de discussões e encaminhamentos do Movimento sobre como deveria ser a arte sem-terra, quais

seriam as bandeiras levantadas, além da falta de um coletivo destinado a esta área cultural, pois, até o início dos anos 1990, era um assunto diluído em outras frentes, como a Educação (BOGO, 2020).

A fita gravada em 1994, sob o título *Plantando cirandas*, foi destinada ao público infantil do Movimento, conhecido como os sem-terrinhas. Segundo Bogo (2020), houve uma ampliação não só nos gêneros musicais, mas também na organologia, remetendo à diversidade cultural que estava se formando na época com a expansão do MST para os demais Estados brasileiros. Para Bogo (2020), é importante ressaltar as duas primeiras produções, pois, mesmo com quase uma década de diferença, ambas tinham como objetivo a divulgação interna do Movimento, já que a grande maioria das músicas eram compostas e gravadas por pessoas que estavam agregadas a outras frentes dentro do Movimento, sem condições de se dedicar integralmente à atividade cultural.

O primeiro encontro destinado à discussão da arte data de 1998, quando foi realizada a I Oficina Nacional de Músicos do MST. O resultado desse encontro foi a gravação de uma fita com o nome do evento, com predominância do gênero sertanejo, mas com uma gravação oriunda do meio urbano, intitulada *Rock da Reforma*. Apesar da descrição elaborada por Bogo (2020), definindo a obra como “uma balada rock também gravada somente com voz e violão e que fala acerca dos objetivos do movimento, das dificuldades e ainda cita personalidades brasileiras muito importantes na luta pela terra, como Chico Mendes” (BOGO, 2020, p.58), não foi possível realizar a apreciação e a análise desta canção, pela ausência no acervo da Musicoteca do MST.

Ao final da década de 1990, eis que surge um grande marco na história da produção musical do MST: a produção e gravação do primeiro CD do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. Intitulada *Arte em Movimento*, a obra foi apresentada com encartes que continham imagens do fotógrafo Sebastião Salgado, sendo agora “uma produção independente que contou com o apoio de diversos artistas da grande mídia como Leci Brandão, Chico César, Zé Geraldo, Dante Ramon Ledesma e Beth Carvalho” (BOGO, 2020, p.63), além dos artistas do próprio MST, como Zé Pinto, Ademar Bogo e Marcos Monteiro, entre outros.

Outro evento ocorrido em 1999, no Rio Grande do Sul, foi responsável pela ampliação de estilos musicais. O I Festival Nacional da Reforma Agrária – Canções que abraçam os sonhos teve como objetivo a troca de saberes entre artistas de todo

o país, entre o próprio MST e entre a sociedade civil, pois se tratou de um evento aberto ao grande público. Para Bogo (2020), a grande importância dada a este registro faz-se presente no fragmento a seguir:

Uma das grandes surpresas trazidas neste disco é a diversidade dos gêneros musicais. Se os discos anteriores, apesar de serem predominantemente sertanejos, trouxeram inovações em algumas canções, introduzindo o forró e o rock; este disco por sua vez também traz diversas músicas sertanejas, porém por ser uma mescla de canções do Festival apresenta gêneros como o Hip-hop (*Tributo ao trabalhador*), Reggae (*Vamos pra luta*), Forró (*Só a luta faz valer*), Milonga (*Semeando a razão*), Bolero (*Semente palavra* e *Um naco de chão*) e Tango (*Alerta de campo* e *Por honra e por amor*). (BOGO, 2020, p.68).

A diversidade de gêneros, de fato, é o que mais chama atenção nessa obra, um padrão que passa a ser presente nos lançamentos posteriores, ao adentrar os anos 2000.

A primeira obra que se faz presente em 2001 é realizada pelo MST do Estado do Pará, com o CD *Um canto pela paz*, coletânea de artistas que tem como símbolo a aproximação do MST com os demais movimentos sociais, principalmente urbanos. A autora Tainan Bogo (2020) descreve o disco como sendo “uma produção que mescla elementos da luta urbana e rural, que traz novos elementos rítmicos e também uma exposição e concentração maior de temas relacionados ao Estado do Pará e à Amazônia” (BOGO, 2020, p.76).

Com as obras citadas, o MST passa a ter mais acesso aos meios de gravação independentes, a partir dos anos 2000, principalmente com a ampliação de programas sociais e políticas públicas que facilitam o acesso a recursos tecnológicos muito escassos nas décadas anteriores, principalmente de gravação e masterização.

Sobretudo, o Movimento teve como foco, na primeira década de 2000, a produção de materiais novamente para os sem-terrinhas, com fins educacionais. Foi lançado o CD *Cantares da educação no campo* (2006); o CD da Banda de Lata Criança Feliz, que reuniu composições de autoria do grupo, do MST e também canções folclóricas de domínio público. Houve, ainda, o lançamento da continuação dos CDs *Plantando Cirandas II* e *III* (sendo o último CD lançado para este público, em 2014). Sob o viés educacional, foi lançado o CD *Cantares da educação no campo* (2006).

3 MÉTODOS DE PESQUISA E ORIENTAÇÕES PRAGMÁTICAS

Para iniciar uma pesquisa que envolva algum movimento social, antes mesmo de entrar nos aspectos relacionados à estrutura musical, é necessário analisar brevemente o contexto em que determinado movimento está inserido, tratando de analisar seus aspectos históricos, econômicos, sociais e geográficos, que podem determinar os direcionamentos que o trabalho pode tomar, assim como os cuidados que se deve ter perante a análise do grupo e suas atividades.

3.1 Arcabouço etnomusicológico

Na obra *Sociología de las culturas subalternas*, González (1990) trata de estabelecer diferenças entre o que se entende por culturas populares e culturas dominantes, trazendo como exemplo o caso que estudou, ao longo dos anos 1980, de uma comunidade tradicional localizada na região montanhosa de Vera Cruz, México.

Em sua obra, González (1990) traça uma crítica sobre o conceito de cultura desenvolvido pela Antropologia Cultural. O autor afirma que:

O conceito de cultura e, portanto, de sociedade, é elaborado no plano das interações simbólicas e intersubjetivas e deixa de lado as relações sociais objetivas; com o qual, por exemplo, o capitalismo se caracterizaria pela soma de: espírito empresarial + interesse pelo lucro + ética protestante, e não, fundamentalmente, por um conjunto de relações sociais de produção em inter-relação com um certo grau de desenvolvimento das forças produtivas. (GONZÁLEZ, 1990, p.17, tradução nossa)¹⁸.

Dessa forma, a relação entre a cultura subalterna e a cultura dominante mostra que elas são dependentes e, como ressalta González (1990), “não há discurso que não seja um contra-discurso, o popular deve ser estudado em oposição à cultura oficial e mesmo a outros tipos de ‘popular’ coexistindo no mesmo espaço social” (GONZÁLEZ, 1990, p.41, tradução nossa)¹⁹. Complementando esse

18 “El concepto de cultura, y por lo mismo, el de sociedad, está elaborado sobre el plano de las interacciones simbólicas e intersubjetivas y deja de lado las relaciones sociales objetivas; con lo cual, por ejemplo, el capitalismo estaría caracterizado por la sumatoria de: un espíritu de empresa + interés de lucro + ética protestante, y no, fundamentalmente, por un conjunto de relaciones sociales de producción en interrelación con un cierto grado de desarrollo de las fuerzas productivas”.

19 “No hay discurso que no sea un contradiscurso, lo popular debe estudiarse en contraposición a la cultura oficial e incluso a otros tipos de ‘popular’ coexistentes en el mismo espacio social”.

pensamento a respeito da coexistência de duas formas de cultura, uma dominante (oficial) e outra popular (subalterna), González (1990) apoia-se no filósofo Antonio Gramsci para inferir o que se define como popular, sendo esta cultura não exatamente sua origem popular nem seu modo estético artístico, mas referente à forma como é utilizada. É o uso dessa cultura que a define como popular, quando pessoas de classes denominadas subalternas acabam por relacionar seu modo de vida e sua concepção de mundo por meio dessas canções ou demais práticas culturais, a partir de uma identificação que pode ser através da ressignificação. Para o autor, “o popular é definido não por sua origem, mas por seu uso; ou seja, porque é adotada pelas classes subalternas dentro de sua forma desigual de conceber o mundo em oposição às concepções ‘oficiais’ de mundo” (GONZÁLEZ, 1990, p.42, tradução nossa)²⁰.

Para além das contribuições a respeito do conceito e da delimitação do que vem a ser cultura popular, González (1990) também discorre sobre a definição do que é o ser camponês, longe de estereótipos ou padrões ideais que foram construídos a respeito da figura camponesa, mas sim ligado à sua posição dentro de uma estrutura social hierarquizada com base no capital: “isto implica a necessidade de concebê-la como uma classe social específica, com suas respectivas e múltiplas estratificações” (GONZÁLEZ, 1990, p.57, tradução nossa)²¹.

Inspirado pelas ideias de caracterização do povo campesino de Warman, González (1990) complementa sua caracterização sobre a estrutura social do camponês com os seguintes pontos:

O campesinato é uma classe social explorada que cria um excedente econômico que não pode reter e é transferido para a classe burguesa. Como efeito dessa exploração, toda a sua atividade produtiva é determinada pela obtenção ou busca da subsistência social e cultural. Isso permite a reprodução e permanência da unidade produtiva familiar e comunitária. O projeto elementar de subsistência do camponês mexicano se desenvolve principalmente em torno da produção agrícola, produtos de autoconsumo (milho, feijão, pimenta, etc.). (GONZÁLEZ, 1990, p.58, tradução nossa)²².

20 “[...] lo popular se define no por su origen, sino por su uso; es decir, porque es adoptado por clases subalternas dentro de su modo desnivelado de concebir el mundo en oposición a las concepciones ‘oficiales’ del mundo”.

21 “[...] esto implica la necesidad de concebirlo como clase social específica, con sus respectivas y múltiples estratificaciones”.

22 “El campesinado es una clase social explotada que crea un excedente económico que no puede retener y que se transfiere a la clase burguesa. Como efecto de dicha explotación, el conjunto de su actividad productiva se determina por la obtención o búsqueda de la subsistencia social y cultural. Ello

Muito próximo às reflexões de González (1990) a respeito do povo camponês e da cultura popular está Brandão (1984), até mesmo no fato de ambos inspirarem-se em Gramsci para tratar de folclore como uma cultura das classes subalternas, sendo uma contraposição aos modos impostos por uma cultura dominante. Nas palavras de Brandão (1984): “O folclore é parte do que alguns chamam “o poder dos fracos”: seus modos de expressar a vida, as lutas das classes populares, a defesa de formas próprias”. (BRANDÃO, 1984, p. 102).

Para Brandão (1984), existe a possibilidade de descrever manifestações artísticas de um povo sem associá-las à sua realidade social, método de pesquisa que já foi muito utilizado, no passado, para descrever comunidades apenas pelo seu produto final; porém, destaca o autor que “é muito difícil compreender o sentido humano do folclore sem explicá-lo através do homem que o produz e de sua condição de vida” (BRANDÃO, 1984, p.104-105).

Complementando, Brandão (1984) ainda trata de explicar os reais motivos da necessidade de se inteirar do contexto social em que a comunidade abordada está inserida, para que, dessa forma, seja possível compreender os processos por que aquela cultura pode estar se modificando, ou até mesmo desaparecendo.

Isto porque, por si só, o folclore não existe. Ele é a parte popular em um mundo onde “povo” é sujeito subalterno. É, por exemplo, o caipira paulista e o camponês mineiro ameaçados há muitos anos da perda de suas terras para empresas de capitalização do setor rural; é o posseiro do Norte, também folião de Santos Reis, para quem a “crença” e a “reza” são apelos ao sagrado, esperanças de que algum poder que ele não vê resolva uma situação de opressão que ele não compreende. (BRANDÃO, 1984, p.105).

O reflexo dessa opressão que o povo camponês sofre por ser uma classe subalterna está diretamente ligado à sua prática cultural. A falta de uma política efetiva de reforma agrária, o êxodo rural, as heranças da escravidão, a adoção dos transgênicos e a revolução verde são alguns dos impactos sofridos no campo com que os campesinos tiveram de lidar ao longo dos dois últimos séculos. Para Brandão (1984), não é possível compreender as manifestações culturais desse povo sem que

permite la reproducción y permanencia de la unidad productiva familiar y comunitaria. El proyecto de subsistencia elemental del campesino mexicano se desarrolla principalmente en torno a la producción agrícola, de productos de autoconsumo (maíz, frijol, chile, etc.).”

haja uma análise profunda do modo de vida dessas pessoas e de seu contexto social, nas escalas micro e macro.

Assim, quem quiser compreender porque alguns fatos folclóricos desaparecem, migram ou se transformam no país, ao invés de buscar explicações entre os mistérios da cultura, procure encontrá-las nos sinais vivos da vida social dos sujeitos que fazem o folclore. Processos como os que expulsam o lavrador camponês de sua comunidade e suas terras e o empurram para a periferia de uma cidade, onde a família se divide em unidades de volantes “bóias-frias”. (BRANDÃO, 1984, p.105).

Retomo aqui o posicionamento etnomusicológico de cunho marxista nesta pesquisa, como ferramenta fundamental para compreender as manifestações artísticas e, principalmente, musicais do MST-PR, pois o objetivo deste trabalho não é, meramente, fazer uma descrição sobre as práticas musicais, como reforça a crítica de Brandão a respeito do perfil de pesquisadores que buscam apenas “descrever e classificar, de armazenar em museus, como fósseis testemunhas da beleza que ainda sabem fazer os miseráveis da terra” (BRANDÃO, 1984, p.103).

A respeito da forma como realizar a análise dos elementos musicais e extramusicais presentes nas canções do Movimento, tomei como base o artigo *La cumbia panameña: relatos sonoros*, de Pitre-Vásquez (2018), baseado na sua tese de doutorado *Veredas sonoras da cúmbia panamenha: estilos e mudanças de paradigma*, em que elaborou a definição e o perfil da cúmbia no Panamá, um dos ritmos latino-americanos mais difundidos pelo continente.

Para orientar sua análise a respeito da cumbia, o autor guiou-se pela classificação dos elementos musicais e extramusicais, dentre eles:

[...] ritmo, melodia, harmonia, instrumentação, canto, letra e caminhada. A aproximação de elementos fortalece as relações de parentesco, território, língua, comportamento na música das comunidades a que pertence, estabelecendo vínculos identitários e de abrangência. (PITRE-VÁSQUEZ, 2019, p.291, tradução nossa)²³.

Essa forma de análise que se debruça por elementos musicais e extramusicais adotada por Pitre-Vásquez foi a que utilizei ao longo da pesquisa, levando em conta o contexto social em que a música está inserida, dialogando

23 “Clasifico sus elementos musicales y extramusicales como el ritmo, la melodía, la armonía, la instrumentación, el canto, la letra y el andamiento. La aproximación de elementos fortalece las relaciones de parentesco, territorio, lenguaje, comportamiento en las músicas de las comunidades a las cuales pertenece, estableciendo vínculos identitarios y su alcance”.

diretamente com Molino (2011), autor que reforça a ideia de que “não podemos, a priori, separar o musical do acústico: a música é o som captado e aceito por uma cultura” (MOLINO, 2011, p.147, tradução nossa)²⁴, visto que o “*hecho musical*” não é um objeto em si, mas sim um “*hecho social*”.

De origem afro-americana, com raízes indígenas e de povos oriundos da África, Pitre-Vásquez (2018) chama a atenção para o padrão rítmico característico desse estilo musical, “*la clave*” (PITRE-VÁSQUEZ, 2003) ou “*time-line-pattern*”. Esse padrão básico foi encontrado por Pitre-Vásquez em quase toda a cumbia produzida no continente. Essas frases rítmicas de referência presentes na cumbia assemelham-se a padrões rítmicos que outros gêneros musicais latino-americanos também possuem. Pitre-Vásquez (2019) chega a citar como exemplo os padrões rítmicos do samba e do *son* cubano:

Cito como exemplo um “padrão rítmico de samba” para dezesseis (16) tempos, usando a semicolcheia como unidade de tempo. E em outro exemplo, o padrão rítmico chamado “cinquillo” do son cubano para oito (8) pulsos, a colcheia como unidade de tempo. (PITRE-VÁSQUEZ, 2019, p.292, tradução nossa)²⁵.

Essa comparação entre padrões rítmicos latino-americanos segue uma perspectiva que também dialoga com os escritos de Molino (2011), que critica a busca que muitos autores antigos tinham por uma música pura, que seguia os padrões eurocêntricos da estrutura e escrita musical, mantinha uma visão elitista a respeito música de comunidades primitivas e utilizava-se da transmissão oral para ensinar seus descendentes, sendo necessário, segundo o autor, que se “inverta a perspectiva: a música pura ou restrita não é um dado primeiro e essencial; é um artefato, resultado de um processo arbitrário de subdivisão no interior do fato social total, que isola um domínio a partir do qual é impossível – e vão – reconstruir o todo” (MOLINO, 2011, p.120, tradução nossa)²⁶. Essa nova perspectiva pode ser adotada tanto para a música como para a linguagem, fazendo, assim, parte de uma análise de caráter “emic”. Para absorver a dimensão “emic”, é necessária uma aproximação

24 “No podemos, a priori, separar lo musical de lo acústico: la música es el sonido reunido y aceptado por una cultura”.

25 “Cito como ejemplos un ‘patrón rítmico del samba’ para dieciséis (16) pulsos, utilizando la semicorchea como unidad de tiempo. Y en otro ejemplo el patrón rítmico llamado ‘cinquillo’ del son cubano para ocho (8) pulsos la corchea como unidad de tiempo”.

26 “Invertir la perspectiva: la música pura o restringida no es un primer y esencial dato; es un artefacto, resultado de un proceso arbitrario de subdivisión al seno del hecho social total, que aísla un dominio a partir del cual es imposible – y vano – reconstruir el conjunto”.

do interior da linguagem, uma observação a partir do contexto. Nesse ponto, Molino (2011) compara: “a escrita e a notação musical são as duas formas paralelas dessa transcrição dissociada que transformou profundamente as condições das trocas lingüísticas e musicais” (MOLINO, 2011, p.122, tradução nossa)²⁷, motivo este por que a adoção do método de notação musical foi utilizado nesta pesquisa. Mesmo por se tratar de uma cultura subalterna, a música do MST ainda segue padrões ocidentais de tonalidade, sendo possível a transcrição de obras como forma de assegurar que este trabalho siga possuindo exemplos documentados em anexo, sem o risco de serem retirados de circulação, como pode ocorrer com vídeos e arquivos de áudio na internet.

Em *Las músicas de hoy*, Molino (2011) desenvolve um pouco mais seus conceitos a respeito de um preconceito construído em torno de músicas intituladas “fácil de ouvir”, “entre a música ‘séria’ e a música ‘leve’, a música nobre e a música vulgar, pergunta-se que fantasias obcecaram aqueles que a proclamam como uma realidade definitiva, trágica” (MOLINO, 2011, p.125, tradução nossa)²⁸. Esse ponto mostrou-se importante, por conta do objeto de estudo desta dissertação ser carregado de preconceitos, tanto do ponto de vista acadêmico musical como da própria sociedade civil. Por se tratar de um movimento social do campo, o MST é muito mal visto pela sociedade em geral, assim como a música campesina é mal vista por parte da estrutura acadêmica em música.

Ainda levando em consideração os elementos extramusicais a serem analisados, em *Música como forma simbólica*, Molino (2011) aponta, inicialmente, que “para definir a música e entender sua evolução é necessário concebê-la como forma simbólica” (MOLINO, 2011, p.127, tradução nossa)²⁹. Utilizando Cassirer e também Peirce, ele explica melhor a relação entre a música e o simbólico no seguinte trecho:

Qualquer que seja a classificação dos signos ou as definições escolhidas como quadro de referência, a música ocupa inquestionavelmente um lugar no mundo do simbólico. Adotando a tripartição de Peirce, os fenômenos

27 “La escritura y notación musical son las dos formas paralelas de esta transcripción disociada que transformó profundamente las condiciones de intercambios lingüísticos y musicales”.

28 “ ‘fácil de escuchar’”, “entre una música “ ‘seria’” y una música “ ‘ligera’”, una música noble y una música vulgar, cabe preguntarse qué fantasías obsesionan a aquellos que la proclaman como una realidad definitiva, trágica”.

29 Em *La música como una forma simbólica*, Molino (2011), de início, aponta que “para definir la música y entender su evolución es necesario concebirla como una forma simbólica”.

acústicos produzidos pela música são de fato ícones ao mesmo tempo: podem aparecer e evocar os sons do mundo, podem ser imagens de nossos sentimentos – uma longa tradição, que dificilmente poderia ser considerada nula e sem efeito. Ele os considerou como tal. São índices, pois dependendo do caso individual, podem ser a causa, a consequência ou apenas os concomitantes de outros fenômenos que servem para evocar. (MOLINO, 2011, p.129, tradução nossa)³⁰.

Dessa forma, Molino (2011) torna explícito que uma abordagem tripartite da música é ferramenta essencial para entender o contexto em que se está inserido, dentro do âmbito social, religioso e linguístico, relacionando o objetivo e o subjetivo para a compreensão dos eventos sociais que permeiam a comunidade delimitada, observando a música como “un hecho antropológico total” (MOLINO, 2011, p.139), fundamentando todo o aparato relacionado aos fenômenos extramusicaís, pois “a música é alternadamente sinal, índice, sintoma, imagem, símbolo e signo” (MOLINO, 2011, p.129, tradução nossa)³¹.

3.2 O materialismo histórico-dialético como ferramenta

Levando em conta toda a importância em estruturar o contexto em que a música a ser analisada está, principalmente por se tratar de um movimento social expressivo e reconhecido mundialmente, esta pesquisa procurou tomar como base o materialismo histórico-dialético, segundo recomendações do próprio Movimento. De acordo com a afirmação presente no documento-síntese do II Seminário Nacional O MST e a Pesquisa (2008):

Compreendemos o Materialismo Histórico-Dialético como uma visão de mundo (concepção filosófica que rompe com o idealismo); como explicação do movimento do real e da organização do pensamento, a partir da prática e em vista da qualificação da prática; como método, que o II Seminário Nacional O MST e a Pesquisa propõe as categorias básicas da lógica do movimento do real, tais como: contradição, totalidade, mediação, concreto-abstrato, particularidade, práxis [...]. (II SEMINÁRIO NACIONAL, 2008, p.113-114)

30 “Cualquiera que sea la clasificación de signos o las definiciones seleccionadas como marco de referencia, la música incuestionablemente ocupa un lugar en el mundo de lo simbólico. Al adoptar la tripartición de Peirce, los fenómenos acústicos producidos por la música ciertamente son al mismo tiempo íconos: pueden parecer y evocar los sonidos del mundo, pueden ser imágenes de nuestros sentimientos – una larga tradición, que difícilmente podría considerarse como nula y vacía, los ha considerado como tales. Son índices, pues dependiendo del caso individual, pueden ser la causa, la consecuencia o meramente los concomitantes de otros fenómenos que sirven para evocar”.

31 “La música es, de manera alternada, señal, índice, sintoma, imagen, símbolo y signo”.

A partir desse posicionamento apontado pelo conjunto de pesquisadores vinculados ao MST, no mesmo evento citado, Christoffoli (2008, p.104) expõe a ideia de que “a pesquisa se converte em ferramenta de conhecimento fundamental, como práxis social vital para qualquer força política que pretenda disputar a hegemonia”, levando em consideração a existência de classes sociais e que o Movimento organiza-se dinamicamente para combater as desigualdades presentes no território brasileiro, heranças de um processo de colonização voltado à exploração e ao acúmulo de capital para a sustentação de um sistema mercantilista.

3.3 A etnomusicologia e o marxismo

A relação entre a música e o materialismo histórico-dialético não é novidade dentro do campo da etnomusicologia. Anthony Seeger (2004), em sua obra intitulada *Etnografia da música*, apresenta formas como a pesquisa em etnomusicologia pode ocorrer em diferentes contextos, conforme o objetivo que o observador pode ter e a linha de pesquisa etnomusicológica em que atua.

Dentre os possíveis caminhos propostos por Seeger (2004), o capítulo “Contexto: a relação da música com a vida social” estipula como uma abordagem marxista pode ocorrer dentro da etnomusicologia – estudos já relacionados, segundo o autor, por Merriam e Nettl. Trata-se de uma busca pela sociologia da música, em que os meios de produção podem incidir diretamente na forma como a música é produzida por determinada sociedade, tratando-a como objeto material fruto da sociedade que a produz e com funções próprias para aqueles que participam da mesma comunidade abordada. Os caminhos a que essa perspectiva marxista pode levar dividem-se em dois problemas que devem ser considerados, segundo Seeger (2004):

As afirmações mais gerais sobre as funções têm sido muito amplas e têm ignorado quase completamente a estrutura e a performance dos sons. A cisão entre linhas de pesquisas antropológicas e musicológicas pode ser atribuída parcialmente à separação entre a busca por funções, que requer muito pouca atenção à música, e a busca pelas estruturas sonoras. (SEEGER, 2004, p.250)

Considerando os apontamentos de Seeger (2004), por meio desta pesquisa, as metodologias citadas apresentaram-se como fundamentais para o direcionamento

e as cautelas com relação ao aprofundamento das análises, sejam elas sobre a estrutura musical ou sobre o contexto da música inserida.

Orientações teóricas também são expostas por Angrosino (2009), das que o marxismo destaca-se por fazer conexões com uma etnografia destinada a estudar um movimento social, com definições políticas e econômicas.

A orientação da pesquisa etnográfica marxista guia-se pelo conceito da sociedade em conflito, a luta de classes – o que, em teoria, pode desencadear a possibilidade de uma mudança social, por meio de um processo dialético da competição entre as classes e as contradições existentes.

Segundo Angrosino (2009), a orientação marxista também carrega consigo o debate sobre o colonialismo, como uma das inspirações para o que, posteriormente, pode ser chamado de(s)colonialidade:

Os estudiosos contemporâneos do marxismo interessam-se especialmente pela questão do colonialismo e de como aquela instituição político-econômica distorceu as relações entre os estados centrais (os que mantêm um controle hegemônico da produção e distribuição dos bens e serviços do mundo, e portanto praticamente monopolizam o poder político e militar) e os periféricos (os que produzem basicamente matérias-primas e ficam perpetuamente dependentes dos primeiros). (ANGROSINO, 2009, p.24).

A partir desse ponto, é possível entender o que determinada sociedade produz com base em seu contexto, relacionado aos aspectos da economia e da política, conforme Angrosino (2009) enfatiza:

Para compreender o que está acontecendo em qualquer lugar, é necessário inserir aquela sociedade/comunidade/cultura no contexto de áreas políticas e econômicas de larga escala nas quais elas são influenciadas por outras sociedades e culturas. A ênfase aqui é de natureza mais transcultural do que particularizante. (ANGROSINO, 2009, p.24)

Conclui-se, então, ancorando-se nas afirmações de Angrosino (2009), a possibilidade de uma abordagem de cunho marxista na pesquisa etnográfica de observação participante, contanto que os dados do contexto sejam direcionados em larga escala, de forma transcultural, e as contradições sejam evidenciadas, priorizando a discussão de(s)colonial e a luta de classes na produção das manifestações culturais de uma comunidade ou sociedade, como é o caso do MST, mesmo que em um recorte espacial reduzido a uma região metropolitana.

3.4 A pesquisa participativa na etnomusicologia

As coletas de dados em campo em pesquisas voltadas à música ocorrem desde os antigos folcloristas, no final do século XIX e início do século XX. Cada vez mais, essa modalidade de coleta vem ganhando recursos tecnológicos que possibilitam levar o leitor mais próximo da realidade encontrada pelo pesquisador.

Entretanto, alguns métodos mais antigos ainda se mostram muito usuais na pesquisa contemporânea, como o caso da abordagem de Malinowski (1978) em *Argonautas do Pacífico Ocidental*, obra que relata a experiência de Malinowski ao entrar em contato com povos originários de forma mais participativa, passando a conviver diariamente na comunidade e vivendo da mesma forma como estes povos viviam.

Para Angrosino (2009), “a observação participante não é, por si mesma, um método de pesquisa – ela é um contexto comportamental a partir do qual um etnógrafo usa técnicas específicas para coletar dados”. Esse contexto comportamental pode ser definido como formas de agir e se relacionar com a comunidade a ser estudada, para que haja uma aceitação do grupo e possibilite uma maior aproximação do pesquisador, facilitando, assim, a coleta de dados. Angrosino (2009) ainda expõe que:

O observador participante não pode esperar ter controle de todos os elementos da pesquisa; ela ou ele depende da boa vontade da comunidade (às vezes em um sentido bem literal, se é uma comunidade onde os recursos básicos de sobrevivência são escassos) e deve fazer um acordo tácito de “ir com a maré”, mesmo que isso não funcione dentro de um roteiro de pesquisa cuidadosamente preparado. (ANGROSINO, 2009, p.33)

Anthony Seeger (2004), no capítulo denominado “Música enquanto valor: recentes etnografias da música”, salienta que “a compreensão de um sistema musical requer um conhecimento intensivo do mesmo, a etnografia da música requer o conhecimento em primeira mão e em profundidade da tradição musical e da sociedade da qual tal tradição é uma parte” (SEEGGER, 2004, p.249), apresentando uma linha relacionada às propostas antropológicas de Malinowski para a real imersão do pesquisador em meio ao fenômeno que pretende estudar. Isso pode acarretar em fatos mais relevantes para a etnomusicologia.

Dado esse fato, buscou-se, através desta pesquisa, uma maior imersão no Movimento, em seus coletivos de militância e a participação das atividades culturais relacionadas ao MST, como forma de pesquisa participativa.

Angrosino (2009) descreve o perfil de um pesquisador que se propõe a realizar uma etnografia e suas diferentes abordagens possíveis, lembrando-se dos objetivos da pesquisa de cunho qualitativo, em que, costumeiramente, são deixadas de lado as hipóteses, enquanto o interesse passa a permear o campo da adaptação dos métodos e conceitos para o ambiente estudado. Tendo isso, para Angrosino, as preocupações centrais da pesquisa qualitativa devem ser as coletas em campo e a análise de resultados.

3.5 Coleta de dados em campo

A forma como se coleta o material observado em campo deve ser sistematizada e organizada; desse modo, é possível obter um melhor aproveitamento no momento de análise destes dados, sem os riscos de perder informações valiosas que só ocorreram em determinado momento ou de ter a necessidade de realizar novas visitas de campo.

Para esta coleta de dados, foram utilizados os métodos de Brăiloiu e Andrade, ambos comparados e citados pelo autor Yuri Prado (2015), principalmente sobre a forma como os registros de campo deveriam ser feitos, com as fichas de catalogação de melodias, sugerindo separação por gênero musical e localização geográfica, assim como a importância dos registros audiovisuais das manifestações culturais em campo, suprimindo “as deficiências da documentação em partitura, já que neste tipo de registro não é possível apreender ‘o timbre da voz ou aquela coloração particular da melodia em virtude da emissão vocal camponesa, sem falar dos timbres instrumentais’” (BRĂILOIU, 1931 *apud* PRADO, 2015, p.175).

Ainda sobre Brăiloiu, Reynoso (2019), em *Antropología de la musica*, levanta outros pontos muito relevantes sobre sua obra, como a tendência a encarar a música de criação coletiva de uma forma “janguiana”, ao comparar a criação através de um “inconsciente coletivo”. Reynoso também compara a obra de Anthony Seeger a alguns pontos já anteriormente levantados por Brăiloiu, que Seeger não cita, como nas sete perguntas para o trabalho de campo base:

Anthony Seeger articulou seu programa de trabalho de campo com base em sete perguntas: O quê? Onde? Como? Quando? Quem? A quem? e Por Que? (Seeger, 1987:138). Cinquenta e seis anos antes, Brãiloiu havia formulado quase o mesmo programa: Com base na experiência adquirida na área, estabelecemos seis divisões, que é o número de problemas considerados mais importantes: Repertório; Ritual, Ocasões; Técnica e terminologia; Estético; Circulação; Criação. Em outras palavras, tenta-se responder às seguintes perguntas: O que se canta? Quando e onde se canta? Como se canta? Por que alguém canta como ele canta? De onde vêm as músicas? Como surgem as músicas?. (REYNOSO, 2019, p.92, tradução nossa)³².

Estes questionamentos citados são peças fundamentais para guiar as observações em campo, fazendo com que atividades praticadas *in loco* não passem despercebidas e que os objetivos da visita sejam contemplados durante a análise dos fenômenos culturais ali praticados.

Ao elaborar um relato de experiência, o autor deve estar ciente das subjetividades e das singularidades que essa modalidade de pesquisa apresenta, pois, mesmo com o embasamento teórico explicitado na obra, assim como a descrição minuciosa de todos os recursos e etapas presentes, o que poderá aflorar no trabalho permeia o âmbito teórico-prático, sempre sob o olhar do pesquisador e carregado de saberes intrínsecos a ele. Daltro e Faria (2019) apresentam essa ideia ligada às multiplicidades do relato de experiência como um estudo de natureza qualitativa, que costuma ir além de uma mera descrição.

Com isso, há inúmeras possibilidades narrato/descritivas advindas dos encontros irredutíveis apresentados nos RE. Algo resta e é passível de ser recontado e visto de outra maneira, pois o relato de experiência é o resultado de um acontecimento que passou pelo corpo de seu relator em um determinado momento. O tempo do relato marca sua dicção, está trançado às condições afetivas, ideologias, e a aspectos intersubjetivos com as suas significações histórico- sociais. Dessa forma, rompe e não coaduna com um ponto de vista de verdades imutáveis, únicas ou “descorporificadas”. (DALTRO; FARIA, 2019, p.227).

Dessa forma, o que se procura evidenciar por meio desta pesquisa é a explicitação do que ocorreu dentro de um contexto específico, em um recorte

32 “Anthony Seeger articulaba su programa de trabajo de campo en base a siete preguntas: ¿Qué? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Quién? ¿A quién? y ¿Por qué? (Seeger, 1987:138). Cincuenta y seis años antes Brãiloiu había formulado casi el mismo programa: Basándonos en la experiencia ganada en el campo, establecimos seis divisiones, que es el número de problemas considerados más importantes: Repertorio; Ritual, Ocasiones; Técnica y terminología; Estética; Circulación; Creación. En otras palabras, uno trata de contestar las siguientes preguntas: ¿Qué canta uno? ¿Cuándo y dónde canta uno? ¿Cómo canta uno? ¿Por qué canta uno como lo hace? ¿De dónde vienen las canciones? ¿Cómo es que las canciones llegan a ser?”.

temporal e territorial (que será posteriormente descrito), sob o olhar do autor, que optou por manter considerações transitórias, visto que os dados aqui coletados não fazem parte de um grupo amostral fechado e inerente ao campo quantitativo.

3.6 Métodos para análise de resultados

A forma de analisar os dados obtidos em campo pode variar conforme os objetivos do pesquisador e como foi conduzida a coleta em campo. Para esta pesquisa, foram utilizados alguns norteadores indicados por Carlos Reynoso (2019), também presentes na obra *Antropología de la musica*.

Sobre as perguntas destacadas no tópico “Influencia de la música”, presente na obra de Reynoso (2019), a primeira envolve a dança, algo muito utilizado no contexto dos Assentamentos e Acampamentos para os momentos de socialização da comunidade, assim como durante a performance teatral das místicas. A seguinte envolve o caráter espiritual, outro aspecto importante de ser analisado musicalmente dentro do coletivo, por conta do papel fundamental da Igreja Católica dentro da história do MST.

No tópico “Música, cerebro y cuerpo”, a indagação de Reynoso (2019) gira em torno da questão de gênero dentro do coletivo: será que homens e mulheres apreciam e praticam a música da mesma forma dentro de um Assentamento?

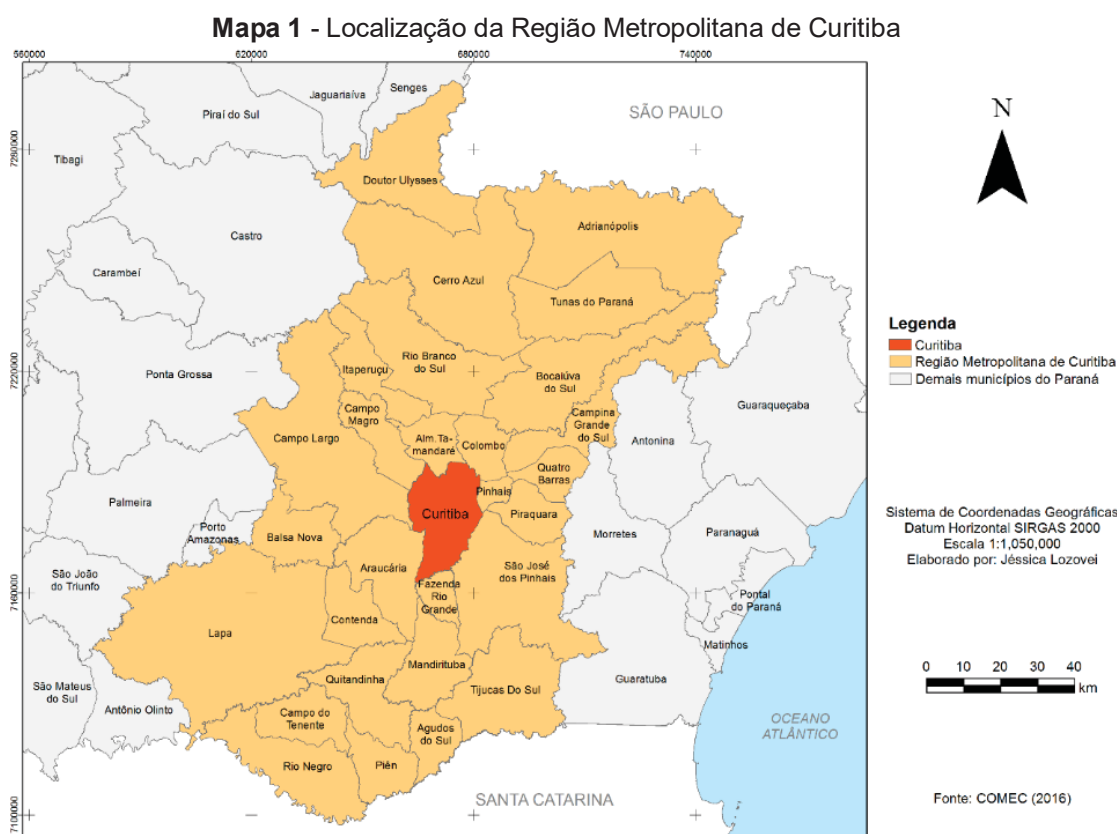
Por fim, a maior parte das questões que foram relacionadas ao tema da pesquisa estão no tópico “Música, entorno y cultura”. Nesse ponto, temos perguntas que envolvem a faixa etária dos assentados e militantes, se a música cantada e/ou ouvida diz algo sobre as comunidades, qual o papel que a música possui dentro do coletivo e de que maneira as músicas de fora do contexto rural influenciam, interagem e interferem nas culturas musicais das comunidades estudadas.

4 COM AS MÃOS NA TERRA: RELATOS DE CAMPO

É importante salientar que minha inserção no MST deu-se por meio do Coletivo Marmitas da Terra, sendo a forma encontrada para realizar visitas de campo na comunidade da Lapa durante a pandemia, visto que as ações da militância em tempos de crise tornaram-se cada vez mais necessárias, dado o contexto atual, o que permitiu ter acesso ao assentamento Contestado e aos demais

ambientes da militância, seguindo todos os protocolos de segurança, como o uso de máscaras, álcool 70% e distanciamento social.

Os campos foram realizados nos municípios da chamada Região Metropolitana de Curitiba (RMC). Entre eles estão Almirante Tamandaré, Campo Magro e Lapa, além dos municípios situados em outras regiões do Estado do Paraná, como Castro e Londrina. A RMC (Mapa 1) e o assentamento Contestado, na Lapa, foram devidamente cartografados por Jéssica Lozovei, com mapas disponíveis na tese escrita por Marlene de Araújo (2019) para obtenção do título de doutora em Educação pela Universidade Tuiuti do Paraná.



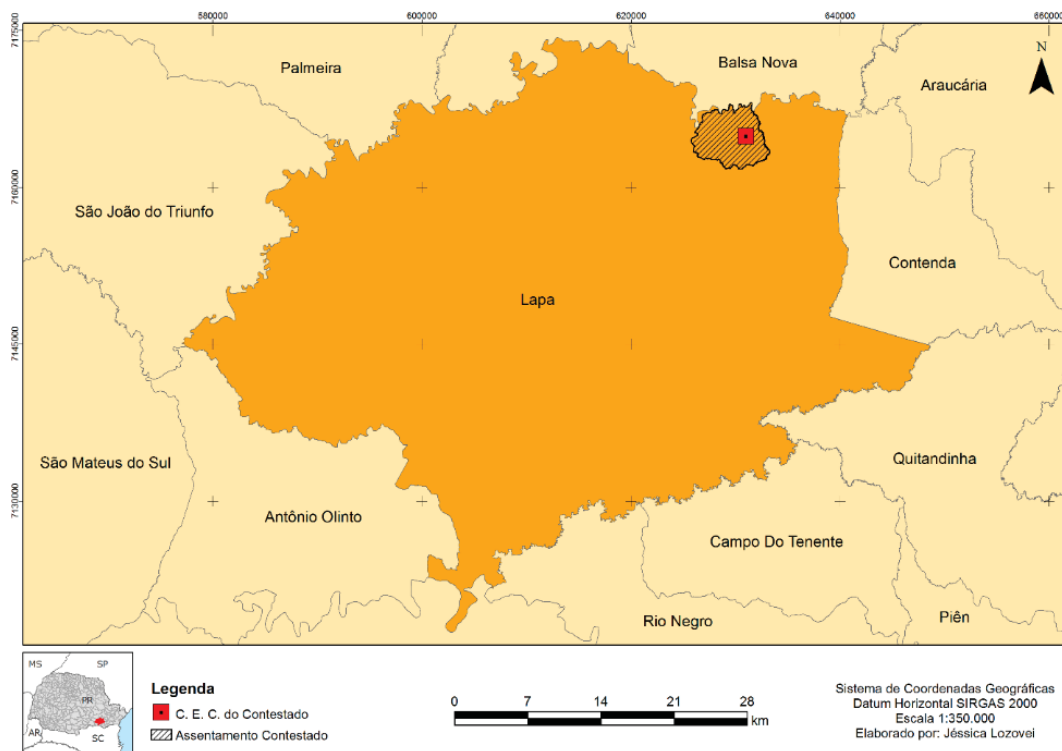
Fonte: Lozovei (2019).

Levando em conta o assentamento Contestado (Mapas 2 e 3), território que será um dos focos da realização desta pesquisa-ação, a realidade educacional encontrada dentro da comunidade, composta por cerca de 150 famílias, é descrita por Santos (2015):

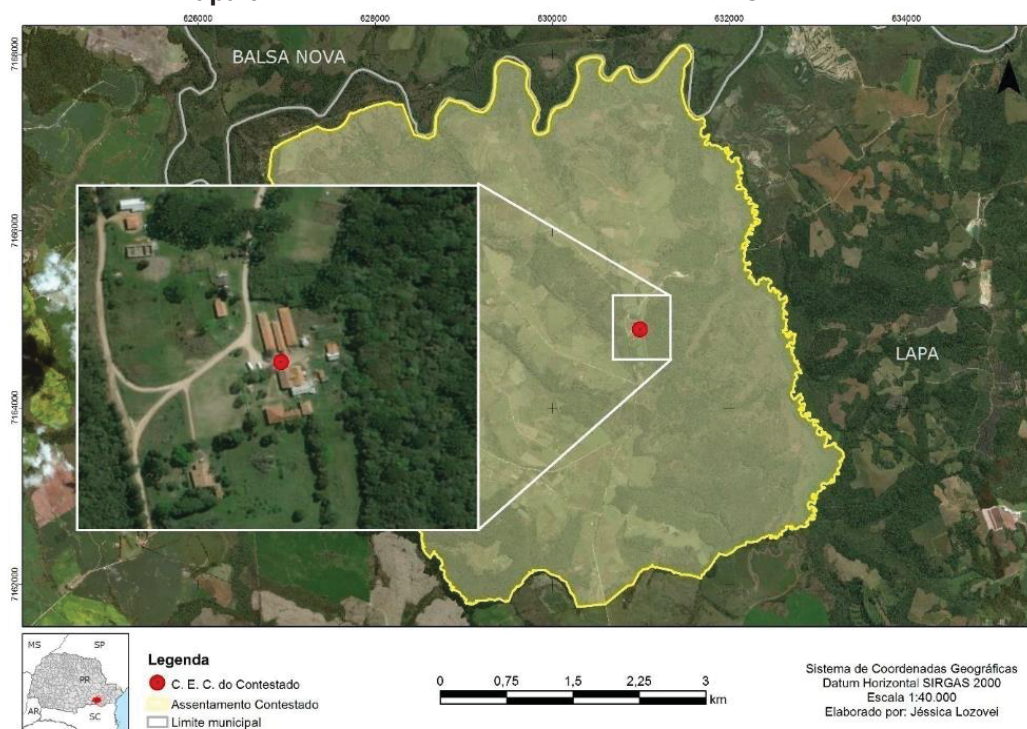
No assentamento Contestado estão presentes todos os níveis de escolarização, da Ciranda Infantil, ainda sob responsabilidade da ELAA, passando pelo ensino fundamental, os anos iniciais realizado na Escola Municipal do Campo Contestado e os anos finais, o ensino médio e a

Educação de Jovens e Adultos acontecem no Colégio Estadual do Campo Contestado. Por questões estruturais a Escola e o Colégio ainda dividem o mesmo espaço, com perspectivas de novas construções do Colégio Estadual. (SANTOS, 2015, p.89).

Mapa 2 - Localização do município da Lapa e do assentamento Contestado



Fonte: Lozovei (2019).

Mapa 3 - Vista aérea da sede do assentamento Contestado

Fonte: Lozovei (2019).

A respeito da Sede Comunitária do Assentamento, é nessa área que estão localizados o Casarão, o Refeitório, a Escola Latino-Americana de Agroecologia (Elaa), a Ciranda Infantil, a Escola Municipal e Estadual, espaços que são considerados fundamentais para a integração e a dinâmica de vida dos assentados e pessoas externas ligadas ao Contestado.

Sobre o Coletivo Marmitas da Terra, conforme descrito na própria página virtual do MST, trata-se de uma ação solidária vinculada ao Movimento dos Trabalhadores Rurais do Paraná (MST-PR) que “traz para a cozinha da cidade o debate sobre a reforma agrária popular além de alimentar com comida, sem veneno, a população em situação de rua de Curitiba, famílias e trabalhadores de bairros periféricos e região metropolitana” (MST, 2020). Entre os dias 02 de maio de 2020 e 22 de dezembro de 2021, foram entregues 100 mil marmitas em Curitiba e região metropolitana (REDAÇÃO PARANÁ BDF, 2021). Atualmente, o Coletivo conta com cerca de 150 militantes vinculados ao MST e voluntários, dentre educadores, universitários e demais atuantes nas redes de coletividade, educação popular e economia solidária.

As primeiras visitas de campo ocorreram em 2021, nos meses de abril, maio e junho; porém, as fichas de campo só foram iniciadas a partir do dia 03 de julho. O

motivo da demora para a coleta dessas informações foi a necessidade de criar, inicialmente, um vínculo com os agentes do Coletivo e do Assentamento, seguindo um pouco do método de Malinowski (1978) de vivência e imersão na comunidade, conhecendo cada um dos militantes que estavam ali dispostos todas as manhãs de sábado para o mutirão de plantio.

Foi necessário demonstrar apoio à causa e disposição em ajudar nas tarefas e demandas do Coletivo, dentre elas o plantio, o preparo dos canteiros, a adubação, palhada e as demais funções que poderiam surgir, conforme os diferentes tipos de cultivo, além do auxílio na cozinha e na limpeza após as refeições dos mutirões.

4.1 Construindo laços com o Movimento

Nesta etapa inicial do campo, realizada entre abril e julho de 2021, foi possível observar algumas manifestações musicais, como uma mística dedicada à memória de um militante do MST, Joaquín Piñero (Kima), quando foi plantada uma árvore na agrofloresta, local destinado ao plantio de alimentos para o Marmitas da Terra. Poemas foram recitados em sua lembrança e um grupo de jovens assentados do Contestado tocou uma música em sua homenagem, que teve instrumentação composta apenas por violão e vozes em coro. Em outro momento, em meados de abril, a frente de comunicação do MST-PR pediu para que os militantes participassem de um vídeo, disponível através do QR Code 2, de que também participei, fazendo a coreografia de uma música com caráter educativo sobre o uso de máscaras e álcool gel. O ritmo dessa música era próximo de um bregafunk³³, um misto entre o *funk* carioca, música brega nordestina e elementos da música eletrônica (SANTOS; CURSINO; SANTOS, 2014), enquanto a coreografia mostrava-se algo destinado a uma mídia social, como o Instagram ou Tik Tok, ferramentas bastante utilizadas pelo setor de comunicação como forma de divulgação das ações do MST-PR.

³³ Baseado no conceito de hibridismo cultural de Canclini, o bregafunk resulta de uma ramificação do gênero brega, mesclado com elementos que caracterizam o *funk* carioca. (SANTOS; CURSINO; SANTOS, 2014).

QR Code 2 - Máscaras pela vida



Fonte: Youtube (2022).

Após esse período de contato inicial, foi possível expor os objetivos da pesquisa e sentir mais liberdade entre a comunidade para poder realizar a coleta de informações e as gravações audiovisuais. No dia 03 de julho, um dos militantes procurou-me para mostrar uma poesia que encontrou na rua, em 1986, cujo caráter era de protesto, intitulada *Isso que você tem aí*. Sabendo da minha formação musical, ele comentou sobre uma possível musicalização do texto e seu uso em alguma manifestação ou ato político. No mesmo dia, fui convidado por Marcos Antônio (Marquinhos), uma das pessoas que está à frente do setor de comunicação do MST-PR – e colega da graduação de Geografia –, para integrar uma reunião de formação do que foi, inicialmente, chamado “núcleo duro” do Marmitas da Terra, composto por militantes que vêm atuando há mais tempo no Coletivo e nas demais ações urbanas do Movimento.

Houve uma visita de campo, novamente à Lapa, um dia antes da reunião para que fui convidado. Neste dia, 10/07, foram realizadas a manutenção dos canteiros e o plantio de mudas de brócolis, repolho, escarola e beterraba. Em uma conversa informal com uma das militantes, acabei por me informar sobre um encontro especial entre as mulheres do Coletivo e do Movimento, juntamente com a Rede Mulheres Negras-PR, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha, que seria realizado no dia 24/07.

A reunião do então chamado “núcleo duro” do Coletivo e do Movimento ocorreu no domingo, dia 11/07, na sede do Sindicato dos Trabalhadores em Educação Pública do Paraná (Curitiba-PR). A abertura da reunião ocorreu com uma mística de que fui cooptado a participar, por ter chegado cedo e estar ajudando na

preparação do espaço. Uma das militantes que participaria da mística informou que não poderia ir ao encontro e acabaram me explicando como a atividade deveria ocorrer. Com as cadeiras organizadas em formato circular (cerca de 50 pessoas no espaço, seguindo protocolos de distanciamento de 1,5 metro e com o uso de máscaras).

O cenário estava composto por um quadro de Paulo Freire ao fundo; no centro, havia alguns símbolos do Movimento, como espigas de milho (simbolizando as sementes crioulas e o plantio), mudas de araucária (símbolo de resistência regional), chapéu e peneira de palha (simbolizando o homem e a mulher do campo), pratos e talheres (simbolizando o acesso ao alimento) e a bandeira do Brasil (símbolo nacional). A mística iniciou com um dos militantes tocando um trecho da melodia *A internacional*, de Pierre de Geyter, no violino, que pode ser observado através do QR Code 3:

QR Code 3 - Mística MST-PR – *A internacional* (Pierre de Geyter)



Fonte: Youtube (2022).

Na sequência, o poema *O Estatuto do Homem*, de Thiago Melo, foi recitado, com cada um dos militantes que estavam atuando na mística declamando um verso. Logo após, eles deveriam direcionar-se para o centro da roda e, com tubos de papel, formar uma das letras da palavra “SOLIDARIEDADE”, uma das palavras-chave das práticas do Coletivo Marmitas da Terra. A mística de encerramento ocorreu com o violino tocando novamente *A internacional*; em seguida, foi recitado o poema que já havia mencionado anteriormente, *Isso que você tem aí*, e, por fim, todos foram convidados a seguir para o centro do espaço e pegar uma das partes da bandeira nacional do Brasil, entoando os dizeres: “Lutar, construir reforma agrária popular!”.

No dia 24 de julho, foi celebrado o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha. Apenas mulheres poderiam participar do encontro e cinco homens puderam ajudar no suporte, o que me permitiu acompanhar as atividades ocorridas no Assentamento. Presentes nesse dia estavam as mulheres da Rede Mulheres Negras-PR, mulheres do Marmitas da Terra e mulheres da Comunidade Remanescente de Quilombos Restinga.

A primeira mística dessa data foi feita com uma poesia de autoria de uma das militantes presentes, dedicada à partilha do alimento, soberania alimentar. A música mostrou-se presente durante a oficina de plantas medicinais, ministrada por uma das mulheres assentadas. Ao início da oficina, uma das mulheres da Rede Mulheres Negras cantou a música *Menino Deus* (de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte), acompanhada pelas palmas das demais mulheres ali presentes. Ao final, marcharam rumo ao refeitório do Assentamento, cantando em coro o *Canto das três raças* (também de autoria de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, imortalizado na voz de Clara Nunes).

4.2 Das observações em campo à pesquisa participativa

A etapa realizada entre os meses de agosto e novembro de 2021 foi marcada pela participação deste autor nas atividades culturais do Movimento.

No dia 10 de agosto, houve uma formação de base no alojamento do MST-PR, local que também é conhecido como Centro de Formação Urbano Rural Irmã Araújo (Cefuria), em Curitiba (PR). Essa formação ocorreu sob a forma de uma reunião presencial entre os militantes da RMC, em conjunto com pessoas de outros Estados do Brasil que estavam *on-line*, via plataforma de reuniões Zoom. Durante a espera para o início da reunião, foram reproduzidas músicas do rapper Emicida³⁴, do álbum intitulado *AmarElo*, de 2019, compartilhadas através do YouTube.

Ao iniciar a reunião, houve uma acolhida com poesia e apresentação das cinco regiões representadas na transmissão ao vivo, momento em que cada uma das regiões presentes teve uma pessoa como representante, responsável por

34 Leandro Roque de Oliveira (ou Emicida) é um cantor e compositor considerado uma das maiores revelações do hip hop do Brasil da década de 2000, sobretudo pelas críticas sociais presentes em sua obra.

ilustrar sua região. Destaque para Luana, da região Nordeste, que tocou sanfona antes de recitar sua poesia, com um cenário todo composto à luz de velas ao fundo.

O conteúdo programático da reunião foi voltado para as ações de solidariedade ocorridas em cada uma das regiões presentes, com o compartilhamento das experiências e dos resultados de cada ação e os rumos para estabelecimento dos novos atos destinados a combater as desigualdades causadas pela pandemia e pela falta de políticas públicas dos Governos vigentes. A pergunta norteadora do encontro foi: “Como nós, coletivamente, estamos pisando em um território para estabelecer uma ação?”. Visto que cada ação tem a capacidade de alterar uma realidade, as formas como estavam sendo feitas as relações entre o MST e as comunidades fragilizadas eram de grande importância para o fortalecimento e o planejamento das atividades futuras.

No domingo do dia 29 de agosto, houve a formação dos militantes do “núcleo duro” do Marmitas da Terra. O local escolhido foi a Sede Campestre da Sindujus, em Almirante Tamandaré-PR. Neste dia, fui convidado para integrar a mística de abertura, iniciando com a música *Kilariô*, do cantor Di Melo (1975), originalmente uma música no estilo *soul* brasileiro, com bastante *swing*, tocada nessa ocasião apenas com voz acompanhada de violão. A música foi de escolha minha, levando em conta o contexto da letra voltada para o cultivo, elogiada por alguns militantes justamente por se diferenciar das místicas tradicionais, que continham músicas sertanejas ou nativistas:

Kilariô,
raiou o dia,
eu vi chover em minha horta
Ai, ai, meu Deus do céu,
quanto eu sofri ao ver a natureza morta
Ai, ai, meu Deus do céu,
quanto eu sofri ao ver a natureza morta
Dei a mandioca pra farinha
E o milho pra galinha
E o capim para a vaquinha
E o feijão, quem compra, gosta. (DI MELO, 1975).

Foi dada sequência à mística, com uma poesia declamada pelos militantes Gisele e Guto. Gisele complementou ao cantar uma música do Movimento, intitulada *Só a luta faz valer*, de autoria de Zé Pinto. A canção também contou apenas com violão e voz, acompanhada das palmas do público presente. Apesar de a música original fazer referência à vanera gaúcha, levada em compasso binário 2/4 com

presença de acordeon e violão no estilo rasqueado, na ocasião relatada, foi tocada de uma maneira mais semelhante a uma batida pop, sem a “técnica de mão direita, que consiste no ato de rasquear (riscar) as cordas do violão com o polegar ou com os demais dedos, tanto no sentido ascendente quanto descendente” (SANTOS, 2016, p.8).

A canção analisada neste tópico, intitulada *Só a luta faz valer* (QR Code 4), é de autoria do cantor Zé Pinto, que se tornou um dos compositores mais conhecidos dentro do Movimento Sem Terra (MOSCAL, 2017). Seu legado musical foi construído com base em temáticas “como ocupações de terra, socialismo e antagonismo ao latifúndio agrícola através de gêneros musicais como a moda de viola, sertanejo de raiz, baião, xote, entre outros” (BENZI, 2014, p.17), além de contribuir nos lançamentos voltados para o público infantil.

QR Code 4 - *Só a luta faz valer* – Zé Pinto – 1999



Fonte: Youtube (2022).

Nascido em Minas Gerais e vinculado ao MST de Rondônia, Zé Pinto é um dos expoentes musicais que surge em meio à luta pela reforma agrária e pelo modelo agroecológico. Sobre sua relação com o Movimento e sua construção política e ideológica, Zé Pinto afirma, em uma entrevista para o *site* oficial do MST (2018):

A participação nos movimentos sociais, nesses debates, nessas instâncias que nos ajudam a ir se construindo enquanto poeta, cantador, apaixonado por essa ideia de que todo mundo pode ter seu direito de ter um pedacinho de terra, de ter os seus direitos respeitados, de se orientar pra poder dentro dessa conquista por terra, trabalhar a terra com respeito, com paixão, sem qualquer tipo de agrotóxico ou algo que possa prejudicar esse

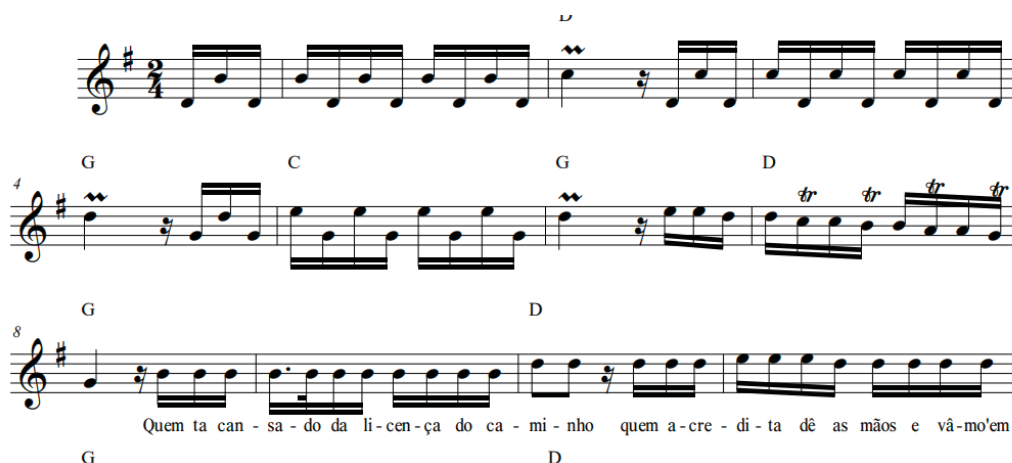
relacionamento com a Mãe Terra. [...] Meu pai sempre dizia que: “uma árvore a gente poda, a gente não corta. Tem que pensar muito pra poder derrubar uma árvore”. Então a gente foi criado nesse ambiente e isso ajudou muito e além disso eles eram artistas. Meu pai tocava violão e minha mãe gostava de fazer teatro com a molecada no catecismo e nas quermesses. (MST, 2018, n.p.).

Mesmo o compositor tendo origem no Sudeste, a canção em questão apresenta uma estética coerente com o gênero ligado às músicas gauchescas, principalmente pela associação entre a voz marcada pelo registro de peito³⁵ somado ao som do acordeon. A música enquadra-se no gênero xote, estilo musical definido por Rugero (2009) da seguinte forma:

Outro gênero europeu que foi muito influente em todo o Brasil foi a Schottisch. A princípio, é uma dança dos salões aristocráticos do segundo reinado, sendo aos poucos difundida através do povo, gerando no Brasil três variantes distintas. O chote gaúcho, o xóti carioca e o xote nordestino, cada qual com características diferentes, mas derivados do original scottish. (RUGERO, 2009, p.20).

Quanto às características referentes à estrutura rítmica do xote, Wolffenbüttel (2020) aponta que esse gênero possui semelhanças com a polca, seu compasso pode ser tanto binário quanto quaternário, geralmente com andamento rápido e com uma sonoridade animada, o que pode ser observado no fragmento dos compassos a seguir, expostos pela Figura 1:

Figura 1 - Só a luta faz valer – Introdução



Fonte: O autor (2022).

³⁵ O registro de peito é onde ressoam os graves, uma voz mais encorpada e densa, semelhante à voz falada. Trata-se de uma impostação vocal comum na música gaúcha.

Além do acordeon, os demais instrumentos que se fazem presentes são o baixo elétrico, o violão e a bateria, associados a uma voz feminina como *backing vocal*, que aparece apenas na repetição do refrão.

A armadura de clave determina que o campo harmônico está em sol maior (G), com uma progressão de acordes que variam entre o I grau (G), IV grau (C) e V grau (D). A extensão da melodia vocal também apresenta intervalos muito próximos, com poucos saltos entre notas distantes, sendo o mais significativo durante o refrão que apresenta um arpejo ascendente, partindo da nota ré (D) seguida de sol (G) e si (B). O movimento citado aparece no compasso 23 da Figura 2:

Figura 2 - Só a luta faz valer – Refrão



Fonte: O autor (2022).

A letra da canção é estruturada em quatro estrofes e um refrão que se repete por quatro vezes. A primeira estrofe instiga os ouvintes a seguirem firmes na luta, sem pestanejar, lembrando que a força é fundamental para o alcance dos objetivos pela reforma agrária, sendo seguida pelo refrão, que denota uma visão discordante do sistema capitalista como opção viável para a reforma social levada em pauta.

Quem tá cansado dê licença do caminho
Quem acredita dê as mãos e vamos embora
Pois quem tropeça no primeiro desatino
E pouca força na construção dessa história.

Não adianta inventar outros caminhos
Porque jamais vão conseguir nos convencer
Capitalismo nunca foi de quem trabalha
Nossos direitos só a luta faz valer.

Na segunda estrofe, o compositor faz referência a importantes fragmentos da história do MST, lembrando as ocupações de Macali, Brilhante e a Encruzilhada Natalino, ambas ocorridas no município de Ronda Alta-RS. Essas ocupações foram realizadas antes mesmo da oficialização do Movimento, em 1984, e por esse motivo

são tidas como embriões da manifestação sem-terra que inspiraram a criação deste movimento social (MST, 2019, n.p.).

Esse evento traz presente um passado
De uma semente que deu vida ao Movimento
No broto novo de Macalli e Brilhante
A Encruzilhada Natalino pôs fermento.

A terceira estrofe presta homenagem aos companheiros de luta que vieram a sucumbir ao longo da trajetória do MST, marcada por diversos conflitos que levaram à morte de militantes e camponeses de várias regiões do Brasil.

E os companheiros que tombaram no caminho
Serão lembrados sempre pela estrada afora
Nossa vingança é ocupar os latifúndios
Já preparando o dia da grande vitória.

Como última estrofe, este trecho reforça a importância da relação na criação de laços entre o campo e a cidade, deixando evidente que, para alcançar as melhorias propostas pela massa trabalhadora, será necessária a aliança entre a classe camponesa e operária.

Reforma agrária é uma luta de todos
Aqui de novo viemos reafirmar
Numa aliança entre o campo e a cidade
Pois a verdade amanhã triunfará.

Ao final, o refrão é entoado novamente e encerrado com um curto fraseado no acordeon. Por ser um artista reconhecido por todos os assentamentos e acampamentos brasileiros, Zé Pinto apresenta uma vasta contribuição para a produção musical do MST. Assim como Ademar Bogo, o compositor carrega os traços da diversidade cultural sem-terra e a expressa de maneira contundente, fazendo com que sua arte seja acolhida por cada um que se sente representado por ela.

Várias pessoas agitavam suas bandeiras e símbolos do MST, como a enxada, a foice, a peneira e alguns outros itens do trabalho no campo. Ao final da mística, foi entoado entre todos os presentes o grito de guerra “Pátria Livre! Venceremos!”, por três vezes, com os militantes levando os punhos esquerdos ao

alto, simbologia que, segundo o jornal *Nexo* (2021), é utilizada pela esquerda desde o século XIX como enfrentamento e resistência.

Houve, então, o início da formação, com uma roda de conversa, apresentação dos militantes e a fala de Roberto Baggio, dirigente nacional do MST no Paraná. Baggio fez uma contextualização das ações do Marmitas junto à fala do Marquinhos, que expôs números e mapas sobre a atuação do MST ao longo da pandemia, com foco na RMC, área de atuação do Marmitas da Terra. A militante Mirelle também discursou sobre as ações do coletivo para o ano de 2021, dentre elas a atividade intitulada Grito dos Excluídos, nome em alusão ao grito de independência do Brasil realizado por Dom Pedro em 7 de setembro de 1822. Essa atividade do dia 7 foi realizada na Comunidade Nova Esperança, uma ocupação pertencente ao município de Campo Magro-PR e organizada pelo MPM.

A coordenadora do Marmitas, Adriana, realizou também uma fala e organizou os militantes em núcleos de atuação, com base nas potencialidades de cada um referentes ao currículo ou atividade já desempenhadas dentro da militância. Como exemplo, por ser educador, fui encaminhado para a frente de educação popular, responsável por organizar práticas que minimizem as mazelas deixadas pela pandemia em regiões de vulnerabilidade social. Além do núcleo de educação, foram criados grupos dedicados à saúde, comunicação, infraestrutura e advocacia.

Após a reunião dos núcleos, houve uma pausa para o almoço, retomando as atividades aproximadamente às 14h, novamente com música. Dessa vez, cantei *Herdeiro da pampa pobre* (1985) e *Roda morta* (2007), executadas com voz e violão. A primeira canção foi escrita por Vaine Darde e musicada pelo Gaúcho da Fronteira, uma música de raízes nativistas com ritmo de bugio – este, um subgênero de origem controversa, caracterizado pelo compasso binário semelhante à vanera, porém com acento no 1º tempo. Outra característica importante dá-se quando há a presença do acordeão, que é executado com um “requebro”, através de uma “sacudida” do fole do instrumento na segunda metade do 1º tempo do compasso.

A segunda é uma canção póstuma, escrita por Sérgio Sampaio em parceria com Sérgio Natureza, cuja estrutura musical é típica da grande MPB, com nuances entre o samba e a bossa nova, marcada pela presença do polegar da mão direita realizando os baixos no violão de maneira independente à execução dos acordes. Após as músicas, a formação foi finalizada com declamação de poesias pelos militantes Giordano e Elza.

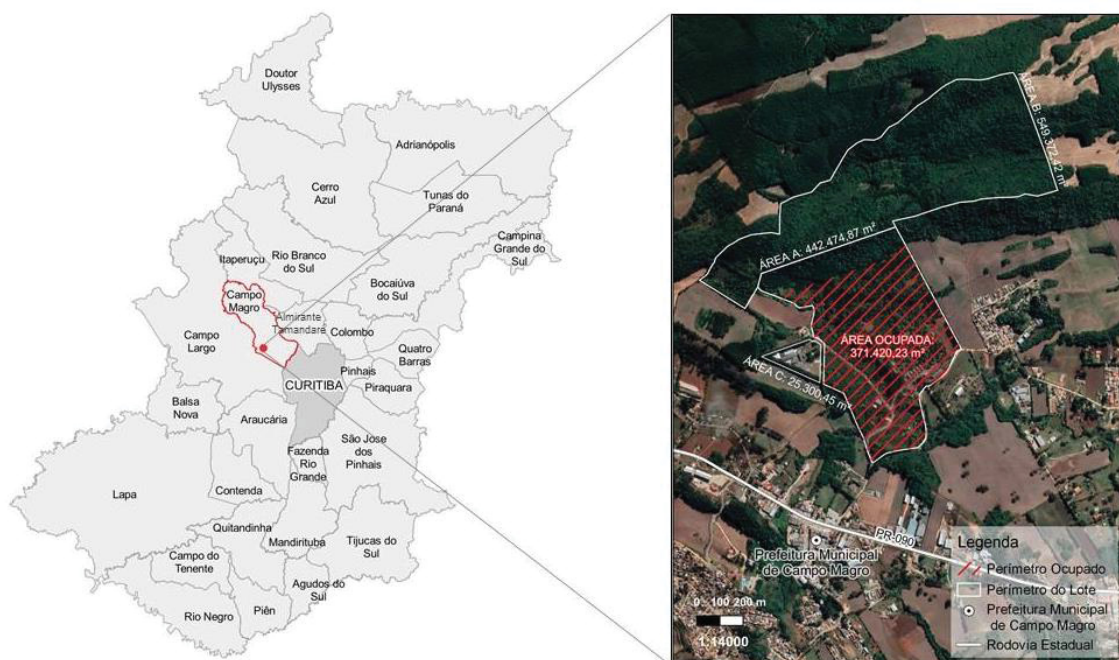
4.3 Comunidade Nova Esperança

Conforme relatado na reunião anterior, houve, então, no dia 7 de setembro, o 27º Grito dos Excluídos (Figura 3), na Comunidade Nova Esperança, em Campo Magro, cartografada pelos grupos Terra Batida e Plantear da UFPR (2021), vide Mapa 4, disponível em artigo escrito por Ragnini, Pontes e Oliveira (2021):

Figura 3 - Cartaz do 27º Grito dos Excluídos



Fonte: Marmitas da terra (2021).

Mapa 4 - Comunidade Nova Esperança

Fonte: Terra batida; Plantear UFPR (2021).

Sobre a Comunidade, Ragnini, Pontes e Oliveira (2021) fazem a seguinte descrição:

A Comunidade Nova Esperança foi criada no ano de 2020 em um espaço público na periferia da cidade de Curitiba, capital do estado do Paraná, a partir das ações do Movimento Popular pela Moradia (MPM). A área ocupada de 371.420,23 m² pertence à Fundação de Ação Social, entidade pública vinculada à Prefeitura Municipal de Curitiba. Por se tratar de uma ocupação, a área atualmente é objeto de ação judicial de reintegração de posse. Diante da necessidade de esclarecer as características da área, a procuradoria do estado do Paraná solicitou à Universidade Federal do Paraná (UFPR) um estudo técnico sobre as possibilidades de uso, ocupação e parcelamento da área, levando em conta as condicionantes ambientais já que está localizada em um município com fragilidade ambiental. (RAGNINI; PONTES; OLIVEIRA, 2021, p.1)

O MPM (2015) autodefine-se como “uma organização de trabalhadores sem-teto que luta pela Reforma Urbana e busca uma solução para o grave problema da moradia em Curitiba e Região Metropolitana” (MPM, 2015, n.p.). Esse movimento tem como objetivo a intervenção política organizada, por meio de ocupações nas áreas periféricas que chamem a atenção das autoridades públicas, rompendo com o paradigma da especulação imobiliária e garantindo, assim, o direito constitucional à moradia (MPM, 2015).

Nesse ato citado, foram distribuídas 1.500 marmitas; houve também a entrega de jornais do Movimento, o plantio de mudas e uma marcha pela Comunidade, com apresentação da Batucada do MPM, um grupo alinhado à Unidos da Lona Preta e que, no dia, contou com integrantes do MST e da Bafo dos Leões, bateria da escola de samba Leões da Mocidade.

A marcha foi iniciada ainda pela manhã, após a fala de algumas lideranças da Comunidade e o plantio de mudas em frente à biblioteca comunitária. Portando em mãos o repique, o mestre Sesostres, da bateria da escola de samba Leões da Mocidade (Curitiba), puxou a marcha para o interior da ocupação, com ritmo de samba-enredo, em compasso binário (2/4), acompanhado por dois tamborins, duas caixas e dois surdos. Em alguns momentos, eram intercalados ritmos de samba-reggae, característicos dos blocos de afoxé na Bahia. Na Figura 2, estão as células rítmicas que eram adotadas na maior parte do tempo, salvo alguns momentos em que houve variação com o repique solo ou acompanhado pelos tamborins.

Figura 4 - Células rítmicas do samba-enredo: batucada do MPM



Fonte: O autor (2022).

Figura 4 (cont.) - Células rítmicas do samba-reggae: batucada do MPM



Fonte: O autor (2022).

Ao longo da marcha pela ocupação, alguns momentos foram destinados à fala de moradores, sobretudo das comunidades cubanas, haitianas e venezuelanas presentes na Nova Esperança. As paradas também tinham o marco simbólico do plantio de mudas, espalhando-se entre as habitações e as áreas comunitárias.

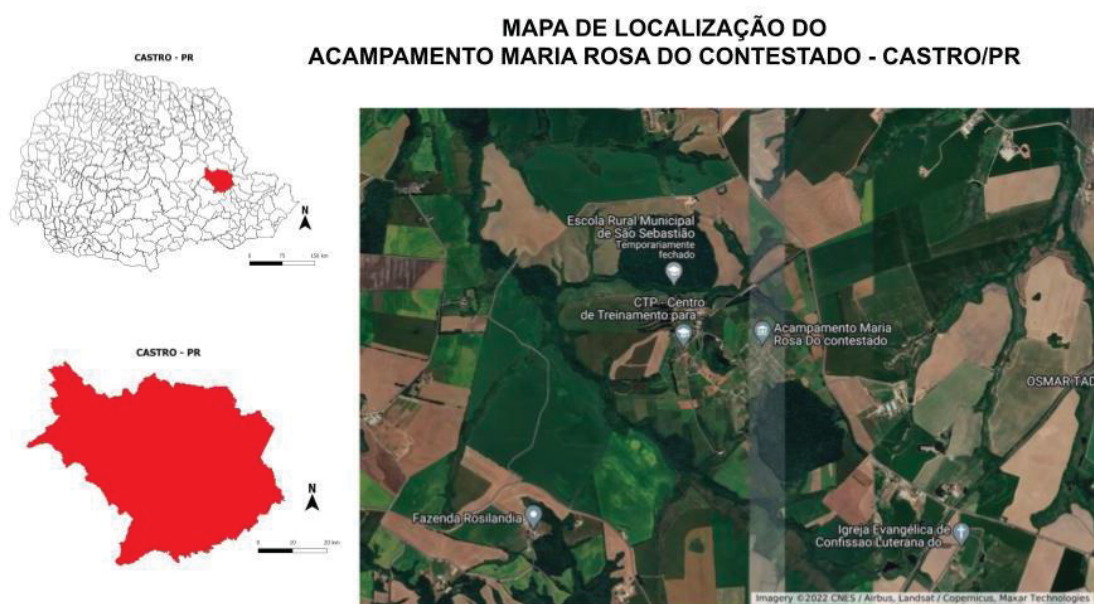
Ao final do evento, grande parte dos manifestantes deslocou-se rumo ao Espaço Cultural Nova Esperança, local onde estavam realizando apresentações de adolescentes e crianças da comunidade que praticam o *muay thai* e a roda de capoeira, além de uma apresentação de dança de carimbó entre os adultos. Todas as apresentações contaram apenas com música produzida por aparelhos de som, sem instrumentos tocados ao vivo.

Nesse evento do dia 7 de setembro, pude reencontrar o professor Dr. Jorge Montenegro, discente do departamento de geografia da UFPR e coordenador do coletivo Encontra. Jorge contou-me sobre a atuação do projeto de extensão Mapeamentos Comunitários em Experiências de R-existência, na região de Castro, agindo no desenvolvimento territorial e planejamento de assentamento no acampamento Maria Rosa do Contestado. Após a conversa com o professor, fui convidado para auxiliar o grupo com equipamentos de áudio durante a visita de campo rumo a Castro, que estava agendada para o sábado, dia 11 de setembro. Eles necessitavam de alguém que tivesse domínio dos equipamentos que seriam utilizados para realizar as falas para toda a comunidade do acampamento.

4.4 Acampamento Maria Rosa do Contestado

Segundo o *site* oficial do MST (2021), o acampamento Maria Rosa do Contestado conta com cerca de 100 famílias e possui selo de produção agroecológica desde 2021. A cozinha comunitária produz massas caseiras em sua pequena agroindústria e também comercializa sementes crioulas, tudo por meio da Cooperativa dos Trabalhadores Rurais da Reforma Agrária Maria Rosa do Contestado (Confran), que também tem como associados pequenos agricultores da região. Situada no perímetro rural do município de Castro, a propriedade era, inicialmente, chamada sob o nome de “Fazenda Capão do Cipó”, apresentando uma área de 440.9524 hectares (VANZO, 2022, p.73), conforme pode ser identificado no Mapa 5:

Mapa 5 - Localização do acampamento Maria Rosa do Contestado – CASTRO-PR



Fonte: O autor (2022).

Saímos de Curitiba no dia 11 de setembro, aproximadamente às 7h da manhã, chegando ao acampamento por volta das 10h. Ao sermos recepcionados com uma mesa posta com café e pães de geleias caseiras, houve uma mística de abertura realizada pelo pessoal do projeto Mapeamentos Comunitários.

A mística trabalhou com a percepção dos acampados, aguçando os cinco sentidos e evocando memórias sobre o cheiro favorito, a comida favorita, a paisagem favorita, o som favorito e alguma lembrança significativa de tato. Após

essa etapa, os participantes deveriam respirar fundo e colocar os pensamentos no dia a dia, trazê-los o espaço do acampamento e mentalizar: “quais os espaços mais importantes para você? Quais são as pessoas mais importantes para você?”.

Essa sensibilização foi importante para a oficina que veio a seguir, para a elaboração do planejamento pessoal do que cada família pretendia construir em seu lote. Durante a oficina de mapeamentos, deu-se o momento em que foram expostos para a comunidade alguns modelos de organização dos lotes e áreas comunitárias, vias de acesso e residências, a construção coletiva das áreas de ocupação, a definição do aproveitamento do terreno junto aos moradores com marcação coletiva no mapa. Então, cada família recebeu um papel e pôde fazer o desenho de como imaginava seu lote em um futuro próspero. Alguns desenhos estão evidenciados na Figura 5:

Figura 5 - Construção coletiva do PDA: Maria Rosa do Contestado – CASTRO-PR



Fonte: O autor (2022).

Houve uma pausa para o almoço e, durante esse tempo, fui convidado para integrar a mística de encerramento da oficina pelo professor Jorge Montenegro. Escolhi tocar as músicas *Kilariô* e *Herdeiro da pampa pobre*, já bem recepcionadas

em outro momento aqui relatado, com voz e violão. Como não havia levado meu instrumento, foi necessário tomar emprestado o violão de um dos moradores.

Durante a visita de campo, conversei informalmente sobre minha pesquisa com alguns dos membros do Mapeamentos Comunitários, dentre eles o professor Dr. Marcelo Andreoli, do departamento de Arquitetura da UFPR. Ele se mostrou receptivo e se disse entusiasmado com o tema ligado a uma estética burguesa e à estética proletária. Andreoli comentou sobre a arquitetura da casa do Seu Vanderlei (um dos acampados que, infelizmente, não estava presente no dia), devido ao fato de ter sido construída em função da música, com sacada destinada a ser um espaço para a prática das modas de viola.

Após o almoço, os moradores foram divididos em três grupos, para tratar sobre temas distintos. Nessa divisão, acabei auxiliando o Grupo 3, destinado a discutir o planejamento dos espaços coletivos. Como o foco deste trabalho é o contexto musical do MST no Paraná, optei por expor apenas aqueles pontos desta discussão que tivessem uma ligação mais direta com o âmbito da produção musical do Movimento.

Dado esse fato, alguns pontos importantes foram ressaltados sobre a utilização dos espaços já existentes. Sobre o galpão onde, geralmente, são guardados os maquinários, o espaço já foi utilizado para diversas atividades, dentre elas como espaço de armazenamento e secagem do feijão, realização de curso de formação política, cultos e ritos religiosos, festa e feira de sementes, comemorações, casamentos e assembleias. Por esse motivo, os moradores pensam em ressaltar, no PDA, a construção do Centro de Eventos Maria Rosa, destinado à realização de bailes, rodas de viola, resgate das culturas dos acampados – como a formação de um centro de tradições gaúchas (CTG) –, podendo organizar rodeios e competições de treino de laço. Marca-se, aqui, a forte presença de duas culturas campesinas fundamentais para a comunidade, a caipira e a gaúcha, mesclando entre a criação de um CTG e a organização de momentos destinados à música caipira.

Além dessas reivindicações, foram levantadas reclamações sobre a falta de convivência e união entre as famílias acampadas. Muitos moradores reúnem-se para usar a internet às 17h, próximo ao escritório (onde o sinal possui mais qualidade), mas pouco interagem entre si, alegando uso excessivo do celular. Além desse relato, foi citado o fato de a ciranda infantil estar sem funcionamento frequentemente, a falta de um espaço destinado aos idosos, a falta de um espaço

destinado à prática de esportes; reclamaram também sobre a falta de eventos, como bailes e festas. Devido à grande mobilidade ocorrida no Maria Rosa, restavam poucos jovens no acampamento. Alguns moradores relataram ser por falta de reconhecimento do trabalho do jovem do campo, assim como a falta de opções de lazer para os adolescentes, criando a necessidade em se pensar numa sala de jogos para acolher a juventude sem-terra.

4.5 De volta aos mutirões

No dia 25, fim do mês de setembro, fui ao mutirão do Marmitas no Assentamento Contestado, para mais uma manhã de plantio e organização dos canteiros. Nessa data, o mutirão teve a presença do Instituto Democracia Popular, um coletivo de advogados populares que já há algum tempo queria conhecer o Contestado. Durante a tarde, foi realizada uma programação especial de apresentação do Assentamento, do Casarão Cultural, da Elaa, da Cooperativa Terra Livre e a visita aos lotes de três famílias assentadas.

Antes das falas de apresentação do Casarão, fui chamado pela Gisele (militante do Marmitas) para integrar a mística de abertura, em que eu deveria tocar violão e cantar. Pego de surpresa, não havia preparado nada especial para aquela data; foi então que Gisele presenteou-me com a obra *Canções que lutam*, um caderno de cifras com as músicas mais importantes para o MST ao longo de 35 anos, lançado em 2019.

Como não conhecia boa parte das músicas, Gisele me sugeriu tocar a canção *Cordão do povo em busca da terra*, do compositor sem-terra Gilvan Santos. Não cheguei a ouvir a música antes de executá-la, por conta do tempo apertado, então pedi para que Gisele e o companheiro Marquinhos me ajudassem com a letra enquanto eu tocava o violão. Por não saber que a música se tratava de um ritmo maranhense, busquei tocá-la na levada do baião, ritmo de compasso binário (2/4) em que o primeiro tempo possui duração mais longa e o segundo é abafado.

O cantor e compositor Gilvan Santos, autor da canção *Cordão do povo em busca da terra* (QR Code 5), possui uma trajetória importante dentro do Movimento, não só pela sua contribuição musical em outras obras, mas também por sua colaboração acadêmica na área da educação do campo. Segundo seu resumo

publicado no currículo *lattes*³⁶, atualizado no dia 15 de maio de 2022, Gilvan Santos “possui graduação em Pedagogia pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2010), graduação em Artes pela Universidade Metropolitana de Santos (2014) e mestrado em Educação pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2019)”. Atuante também como coordenador pela Secretaria de Educação de Vitória da Conquista (Smed), dedica-se à pesquisa de temas como educação do campo, políticas educacionais, literatura de cordel e cultura popular, além do interesse por movimentos sociais como o MST.

QR Code 5 - *Cordão do povo em busca da terra* – Gilvan Santos – 1999



Fonte: Youtube (2022).

A música apresenta características típicas da cultura popular maranhense, pautada na figura do Bumba-meu-boi, uma manifestação que apresenta dificuldades em mapear sua origem, mas que é cultuada em vários Estados brasileiros, principalmente na região Nordeste (SANTOS, 2011), definido por Câmara Cascudo como o “primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no seu poder assimilador constante e poderoso” (CÂMARA CASCUDO, 1980, p.153). Em outros Estados nordestinos, como Paraíba e Pernambuco, a manifestação é chamada de Boi Calemba; no Norte, pode ser encontrado como Boi-Bumbá ou apenas Boi; no Sudeste, é conhecida como Boi de Jacá, em São Paulo, ou como Boi Pintadinho, no Rio de Janeiro; nos Estados da região Sul é denominado Boi de Mamão, praticado, sobretudo, em Santa Catarina (IPHAN, 2011).

36 Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6353185640387757>.

Para Brandão (1984), essa criação popular é convertida como um fato folclórico sem natureza estática, portanto, pode possuir uma grande diversidade quanto à forma como é apresentada, seja como expressão corporal, por meio da dança, ou como expressão sonora, através da música.

A coletivização da criação popular que se torna folclore, que se converte em fato folclórico, é a condição de sua dinâmica. Quando se dizia no passado, de modo mais restritivo, e quando se diz até hoje, de modo menos rigoroso, que o folclore tem a ver com as tradições populares, não raro se cai na armadilha de imaginá-lo como a pura sobrevivência intocada. (BRANDÃO, 1984, p.37).

No próprio Estado do Maranhão, o Boi apresenta diferenças entre uma região e outra, que são chamadas de sotaques, termo definido pelo Iphan (2011, p.100) como “um princípio classificatório para distingui-los segundo os estilos, definidos de acordo com os aspectos mencionados e identificados por suas particularidades musicais predominantes e seu local de procedência”. O Instituto apresenta, no dossiê de registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão, o total de cinco sotaques, devidamente mapeados e descritos. São eles: o sotaque de Matraca ou da Ilha, sotaque Zabumba ou de Guimarães, sotaque de Orquestra, sotaque de Costa-de-mão ou de Cururupu e sotaque da Baixada ou de Pindaré (IPHAN, 2011).

Sobre o sotaque de Orquestra, o Iphan define-o como o mais mutável dos sotaques maranhenses, pois ele varia bastante a disposição de instrumentos tocados em cada grupo, geralmente apresenta uma composição de instrumentos de sopro e corda, com presença mais comum de saxofones, clarinetes, flautas, trombone e banjos, acompanhados de zabumbas, tambores-onça e tarol. Justamente devido ao seu caráter cambiante, este foi também o sotaque que mais recebeu críticas, que alegaram um distanciamento das raízes do folgado e falta de compromisso com a tradição (SANTOS, 2011).

O sotaque de Orquestra é o mais semelhante ao estilo musical adotado por Gilvan Santos na canção analisada, principalmente por utilizar instrumentos que não são comuns nos outros sotaques, como o saxofone soprano, o baixo elétrico e o violão.

Violão e baixo elétrico não são instrumentos muito utilizados na prática do Boi, mas foram apropriados por um formato de apresentação em locais fechados, como expõe Brito (2016) sobre o grupo Brilho da Ilha, em entrevista com o cantor e

compositor Mauro Cesar, que relata que “a inovação que foi posta na orquestra nestes 24 anos [...] foi colocar o baixo e o teclado na orquestra, inovação esta feita também por outros grupos de boi” (BRITO, 2016, p.156). O grupo é um dos responsáveis por difundir o Bumba-meu-boi para diversos países, como “Portugal, Alemanha, Holanda, França, Bélgica, Eslováquia, China, Eslovênia, Croácia, Áustria, México, além da Itália, onde ganhou dois prêmios inéditos” (BRITO, 2016, p.62).

Esse formato de Boi levado para o palco, com instrumentos elétricos e longe das festividades de rua, profissionalizou muitos outros blocos pelo país, concorrendo a editais e aumentando o número de integrantes, como relata Brito (2011) sobre o Brilho da Ilha:

Alguns anos atrás, a quantidade de brincantes era em número de 50, contando com os músicos. Hoje, contabilizam 120. O grupo cresceu, profissionalizou-se, de acordo com as exigências do mercado cultural e o número de pessoas envolvidas em sua organização também. O grupo possui músicos, seguranças e organizadores nas apresentações, miolos do boi, artesãos, bordadeiras, costureiras e outros profissionais recebem dinheiro por seus serviços. (BRITO, 2016, p. 61)

Gilvan Santos buscou uma sonoridade próxima da conhecida pela indústria musical, porém somada às percussões comuns da prática do Boi no Maranhão, como o tarol (ou caixa), o pandeirão (ou pandeiro), as matracas e o maracá.

O tarol é um instrumento geralmente confeccionado de zinco ou madeira, coberto por uma membrana (ou pele) de *nylon* dos dois lados, pressionado por tarraxas de afinação e tocado com duas baquetas de madeira, semelhante à caixa utilizada no samba, porém apresenta-se com um corpo mais estreito, com cerca de 10 cm de largura e diâmetro próximo aos 40 cm (IPHAN, 2011).

O pandeiro ou pandeirão é um instrumento mais utilizado pelo sotaque da Ilha. Percutido com uma das mãos e segurado com a outra, é coberto com couro e afinado no fogo e possui aros de madeira em formato circular, com aproximadamente 60 cm de diâmetro (IPHAN, 2011).

Outro instrumento muito utilizado pelo sotaque da Ilha é a matraca, “Instrumento de percussão de tamanho variável que consiste em duas tábuas de madeira retangulares percutidas uma contra a outra” (IPHAN, 2011, p.163).

O maracá, por sua vez, é um instrumento muito utilizado por praticamente todos os sotaques, “apresenta um recipiente ou bojo de formato variável onde há

objetos (esferas de metal, contas, pedras e sementes) que produzem som ao tocarem nas paredes internas do instrumento” (IPHAN, 2011, p.164).

Sobre a harmonia da música, resume-se à tonalidade de fá maior (F), com presença de acordes maiores, menores e com sétima, que não fogem do campo harmônico empregado, sem empréstimos ou cromatismo, como pode ser observado na Figura 6:

Figura 6 - Cordão do povo em busca da terra – refrão

18 F Dm Am Bb
Foi meu boi - zi - nho que che - gou de ca - mi - nhão con - vi - dan - do'o po - vo to - do pra en -

24 C7 F F
trar nes - se cor - dão No tem - po que'a ca - ra - ve - la neç - te chão a - qui che - gou
ze - ram do ne - gro'es cra - vo mais a dan - ça da'ca - po - ei -

30 C7 F
- ra gri - lan - do a'ter - ta dos in - díos a lu - ta já co - me - çou Fi - ra
tam - bo - res da lí - ber - da - de ru - fa - ram a'noi - te in - te

Fonte: O autor (2022).

Em compasso binário 2/4, a canção inicia com cantos *a capella*, com melodia semelhante ao refrão da música, seguido pela linha de sax soprano acompanhada da percussão e dos instrumentos que compõem a harmonia, violão e baixo.

O tarol conduz o ritmo da música de forma constante, junto à matraca, na mesma célula rítmica, enquanto o pandeiro e o maracá dão a definição do andamento binário, trabalhando com os tempos fortes e fracos.

O refrão é cantado logo após a introdução do sax, com versos que fazem referência ao estilo musical abordado, o Bumba-meu-boi. O culto ao boi pelo ser humano é algo que remete a tempos pré-históricos no Velho Mundo, em comunidades europeias, asiáticas e também africanas, que o tinham como animal totêmico³⁷ (IPHAN, 2011).

37 Animal, objeto ou planta reverenciado sob caráter religioso.

Foi meu boizinho
que chegou de caminhão
Convidando o povo
Pra entrar neste cordão.

No Brasil, Mário de Andrade atribuiu esse culto ao boi como advindo de heranças portuguesas, através das danças dramáticas (IPHAN, 2011), contrariado pelos estudos de Arthur Ramos, que seguiu os passos de Nina Rodrigues ao afirmar suas origens ao totemismo dos povos bantu (IPHAN, 2011).

A primeira estrofe após o refrão fala da relação de mercantilização da terra com o início da colonização do Brasil, alegando a grilagem de terras indígenas e a apropriação da mão de obra escravizada de povos oriundos da África, que, por sua vez, fizeram ecoar suas raízes e trouxeram consigo elementos como os tambores e a capoeira.

No tempo que a caravela
Neste chão aqui chegou
Grilando a terra dos índios
A luta já começou
Fizeram do negro escravo
Mas a dança da capoeira
Tambores da liberdade
Rufaram a noite inteira.

A segunda estrofe lembra que a manifestação do Boi não é somente praticada no Nordeste, mas em várias regiões do Brasil que vão sendo citadas na letra através dos biomas brasileiros, como cerrado, no Centro-Oeste e Sudeste, pampas, no Sul, igarapés, no Norte (áreas alagadas da Planície Amazônica) e o sertão nordestino (ou caatinga). Os últimos versos chamam os povos para unirem-se contra o latifúndio e partirem em busca do seu pedaço de terra.

Meu povo vai se juntando
Do cerrado ao sertão
Dos pampas, igarapés
Vai por toda a região
Na dança do meu boizinho
Latifúndio não cabe, não
Vamos de cabeça erguida
Conquistar o nosso chão.

O último verso traz elementos comuns a toda a humanidade, como a terra e o luar, comparados à terra e ao direito à moradia. A bandeira citada pode ser entendida como o símbolo do MST, movimento social que não deixa de lutar. Ao

final, Gilvan Santos faz referência às romarias, manifestações de caráter cristão que podem ser praticadas em forma de “peregrinação que se faz a uma igreja ou a um lugar santo, por devoção ou arraigada crença religiosa, ou ainda para cumprir algum voto” (MICHAELIS, 2015, n.p.), remetendo a religiosidade arraigada na cultura do campesinato brasileiro.

Se o sol é de todos nós
E a beleza do luar
A terra também é nossa
E de quem quer trabalhar
A bandeira segue em frente
Da noite ao raíá do dia
Queremos terra pra todos
Nesta nossa romaria.

Para concluir esta análise sobre as críticas que poderiam ser feitas às adaptações criadas por Gilvan Santos nesta obra baseada no folguedo Bumba-meu-boi, faço minhas as palavras de Brandão:

Assim, quem quiser compreender porque alguns fatos folclóricos desaparecem, migram ou se transformam no país, ao invés de buscar explicações entre os mistérios da cultura, procure encontrá-las nos sinais vivos da vida social dos sujeitos que fazem o folclore. Processos como os que expulsam o lavrador camponês de sua comunidade e suas terras e o empurram para a periferia de uma cidade, onde a família se divide em unidades de volantes “bóias-frias”. (BRANDÃO, 1984, p.105).

Da mesma forma como os grupos maranhenses de Bumba-meu-boi modificaram seu formato para uma apresentação em teatros, o MST apropria-se da cultura popular para utilizá-la como ferramenta na construção da luta pela terra, gerando engajamento e contribuindo para a identidade do ser sem-terra.

Nesse momento, comecei a me dar conta de que a mística, de fato, não possui um formato pré-estabelecido e que, por várias vezes, pode ser improvisada, o que pode ser encarado como uma importância secundária durante as atividades da militância, mas que, mesmo subestimada, não poderia deixar de ser realizada.

No dia seguinte, domingo, 26 de setembro, às 9h, ocorreu uma formação do núcleo da militância do Marmitas da Terra, no bairro Sabará, em Curitiba, na horta das Irmãs do Centro de Integração Social Divina Misericórdia (Cisdimi), região da APA do Rio Passaúna.

Para a mística de abertura, fui convidado a participar, já ao longo da semana, sabendo que deveria tocar junto ao militante Augusto, violinista da Orquestra Sinfônica do Paraná.

A primeira canção foi *A palo seco*, de Belchior, em compasso quaternário (12/16) e tonalidade G (sol maior), que pude cantar e tocar violão enquanto era acompanhado pelas linhas melódicas do violino de Augusto, cuja introdução, com melodia e harmonia, estão representadas na Figura 7:

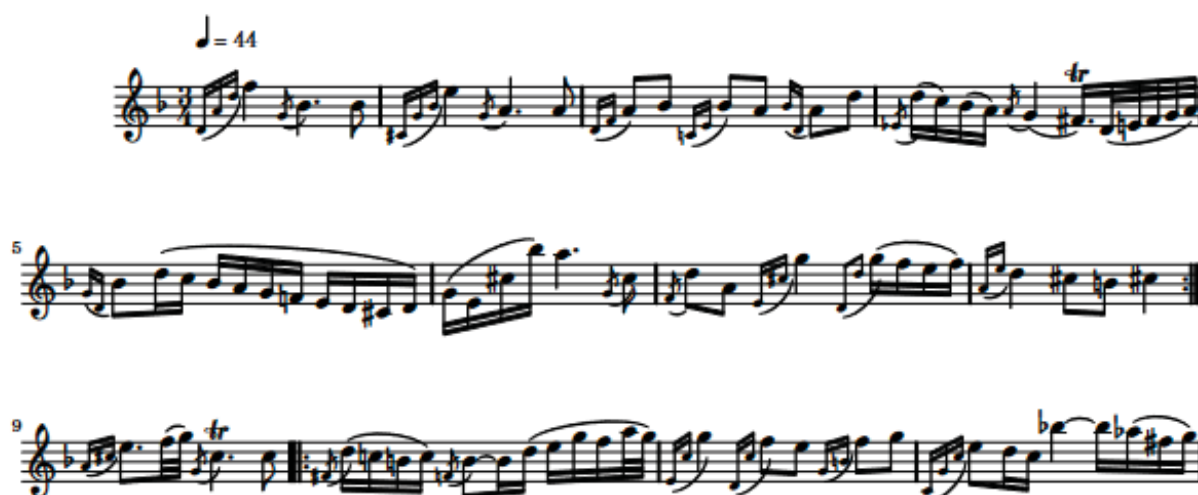
Figura 7 - Partitura de *A palo seco* – Belchior – introdução



Fonte: Mello (2022).

Após a abertura, Augusto tocou a *Sarabande*, de Bach, com a finalidade de causar uma tensão e sensibilizar os militantes para a poesia que viria em seguida, *Tem gente com fome*, de Solano Trindade (1944), declamada por Gisele. Abaixo, está evidenciado um trecho da música de Bach, na Figura 8, e, logo em seguida, um fragmento da poesia de Trindade:

Figura 8 - *Sarabande* from Partita nº 2 in D minor for solo violin



Fonte: Flute tunes (2011).

Trem sujo da Leopoldina
 correndo correndo
 parece dizer
 tem gente com fome
 tem gente com fome
 tem gente com fome

Só nas estações
 quando vai parando
 lentamente começa a dizer
 se tem gente com fome. (SOLANO TRINDADE, 1944).

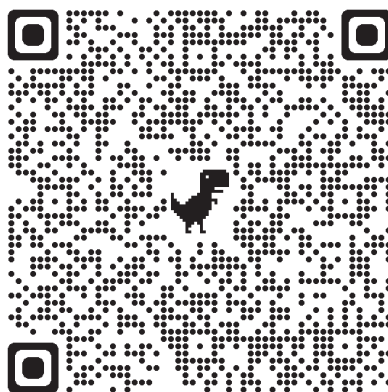
Ao fim da poesia, foi cantado o *Cordão do povo em busca da terra*, canção também interpretada no dia anterior, novamente seguida pelo ritmo de baião.

Após as místicas, deu-se, então, início à formação, com uma roda de apresentação dos militantes e uma fala do professor Dr. Cesar Sanson, do Departamento de Ciências Sociais da UFRN. O tema central do encontro e da fala do professor Cesar foi “o que sabemos da história dos indígenas e negros da cidade?” e “o que monumentos, praças, logradouros dizem sobre a cidade?”. Para discutir este tema, os militantes foram divididos em grupos de estudo e debate, devendo, posteriormente, socializar com os demais grupos acerca das ideias construídas em conjunto.

Dando sequência, a Irmã Anete, do Cisdimi, pediu meu violão emprestado para cantar algumas canções católicas, muito bem acolhidas pelos militantes. Houve, então, a apresentação dos resultados dos grupos e foram dados encaminhamentos para a finalização da formação e organização para o almoço.

A mística final foi representada por Berquelei, militante do Núcleo Periférico e do mandato coletivo do vereador Renato Freitas, de Curitiba. Berquelei apresentou um dos seus *raps* autorais, *Mano ton-desabafo*, disponível na plataforma SoundCloud, através do QR Code 6:

QR Code 6 - Mano ton-desabafo – Arquivo X Hiphop Curitiba



Fonte: Soundcloud (2013).

Durante o almoço, o militante Célio veio até mim para comunicar que a Batucada do MPM estava organizando ensaios para compor o Ato Fora Bolsonaro do dia 2 de outubro. Célio é acampado no acampamento Padre Roque, em Castro, mas na época estava atuando junto ao MPM na Comunidade Nova Esperança, local onde estavam ocorrendo os ensaios para o ato. O convite foi estendido aos colegas da banda de *reggae* Matula Roots, de que faço parte.

4.6 Botando o bloco na rua

Na noite da sexta-feira anterior ao Ato Fora Bolsonaro, que seria realizado no dia 2 de outubro, fomos ao ensaio da Batucada na Comunidade Nova Esperança, em Campo Magro. Dentre os integrantes da banda Matula Roots presentes, além de mim, estavam Wellington Barz (baixista) e Lucas Kurzlop (baterista), ambos com noções básicas de percussão. Levamos alguns instrumentos, como caixa, surdo e tamborim, mesmo sabendo que no local já havia equipamentos.

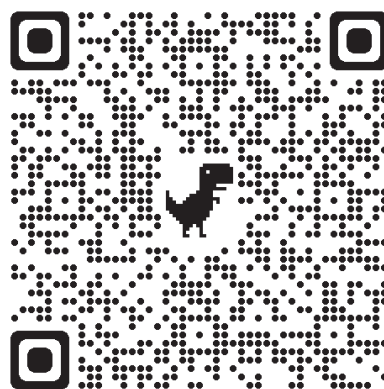
O ensaio foi conduzido pelo mestre da bateria Bafo dos Leões, da escola de samba Leões da Mocidade. Segundo a página da Prefeitura de Curitiba (2013), a Sociedade Recreativa Beneficente e Cultural Escola de Samba Leões da Mocidade é uma agremiação fundada em 2007, como uma dissidência da Mocidade Azul. O mestre Sesostres desempenha seu papel na Escola desde 2018, e também pertence ao movimento Hip Hop, atuando como *B. Boy*.

Ao longo do ensaio, foram passados alguns gritos de guerra ligados à ideologia do MPM, dentre eles:

Aqui tem um bando de louco
 Louco por moradia
 Aqueles que acham que é pouco
 Não conhecem a noite fria.

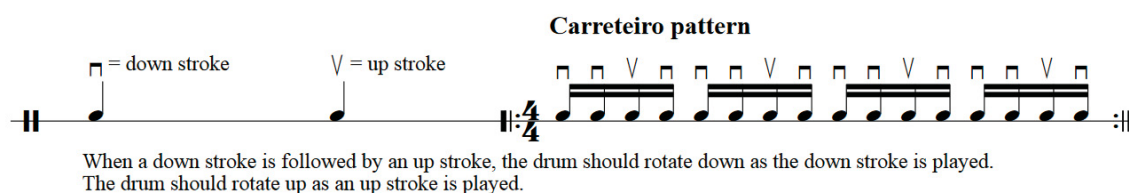
As células rítmicas passadas durante o ensaio foram as mesmas relatadas na marcha do dia 7 de setembro. Como fiquei encarregado da ala dos tambores, por já possuir contato com o instrumento, tive de estudar com mais afinco o ritmo carreteiro. O mestre pegou meu contato e, após o ensaio, passou-me uma videoaula do YouTube, para que eu continuasse treinando após esse primeiro ato, lecionada por Thalita Santos, ritmista que ensina, em seu canal virtual, técnicas e aprimoramentos para instrumentos presentes nas escolas de samba. A seguir, o QR Code 7 direciona ao primeiro vídeo da série para aprendizagem do carreteiro:

QR Code 7 - Aprenda tamborim – Carreteiro #1 – Thalita Santos



Fonte: Youtube (2015).

Para Dixon (2018), o carreteiro é o ritmo mais importante para o tamborim em uma bateria de escola de samba. Esse instrumento da família dos agudos, por ser leve, “pode ser manipulado para o brilho dos desenhos e sinalizações harmônicas do ritmo” (IPHAN, 2014, p.104). O carreteiro, por sua vez, pode apresentar variações em sua forma de execução, sendo a mais comum no samba-enredo, representada pela Figura 9, a seguir:

Figura 9 - Célula rítmica do carreteiro para tamborim

Fonte: Dixon (2018).

Dessa forma, algumas limitações minhas tiveram de ser superadas, para que eu pudesse participar da bateria com mais afinco, contribuindo, de fato, para o alcance do padrão sonoro esperado pela comunidade e, assim, incentivar outros militantes do Marmitas da Terra a somar a esse coletivo percussivo de processo.

No dia 2 de outubro, ocorreu, em várias capitais brasileiras, o ato em protesto contra o Governo vigente em 2021. Intitulado Ato Fora Bolsonaro, em Curitiba, a manifestação concentrou-se na Praça Santos Andrade, às 16h, em frente às escadarias do prédio histórico da UFPR, local já conhecido por servir como ponto de encontro dos manifestantes de esquerda na capital paranaense.

A batucada reuniu-se na Praça General Osório, às 14h; aos poucos, os ritmistas foram chegando e afinando seus instrumentos para a saída em marcha rumo à concentração, na Praça Santos Andrade. Ali, estavam presentes militantes do MST, do MPM, do Marmitas da Terra, integrantes da Bafo dos Leões e simpatizantes da manifestação.

Às 15h, a bateria saiu pela Rua XV de Novembro em direção ao ato, na Praça Santos Andrade, executando o repertório que havia ensaiado no dia anterior. Ao chegar à praça, foi repetida a apresentação da bateria e os cantos já estabelecidos. No ambiente, também estava presente, além do grande número de manifestantes, um caminhão de som, levando bandeiras de diversos sindicatos, movimentos sociais e partidos políticos de esquerda.

As falas reproduzidas no caminhão de som foram emitidas com volume alto e quase incompreensível, gerando reclamações por parte de alguns membros da batucada por encobrir o som da percussão com discursos que quase ninguém assimilava.

Em seguida, a batucada esperou em silêncio pelas falas realizadas no alto do caminhão de som, que não cessavam; então, devido a esse silenciamento da percussão, o mestre decidiu migrar com o grupo para o centro da praça, longe do caminhão, onde a percussão pôde voltar a soar sem ser perturbada pelo palanque

político ali instaurado. Nesse momento, algumas outras pessoas com instrumentos percussivos somaram-se, mesmo sem ensaio, e a música ocorreu até as 18h, aproximadamente, quando o ato havia saído em marcha pela Avenida Marechal Deodoro, dispersando parte dos manifestantes que ali estavam pela batucada por conta da logística de guardar os instrumentos, majoritariamente cedidos pela bateria Bafo dos Leões.

O ato teve grande repercussão nas grandes mídias pelo Brasil, a exemplo da cobertura do G1 (2021), que relatou, em matéria publicada na mesma data:

Atos fizeram defesa da democracia e criticaram a alta de preços, a miséria e a fome; eles também pediram mais vacinas e empregos. Até a última atualização desta reportagem, haviam sido registradas manifestações em 94 cidades (incluindo todas as 27 capitais) nos 26 estados e no Distrito Federal. (G1, 2021, n.p.).

Apesar da repercussão, não foram encontradas reportagens falando sobre a presença de uma bateria organizada no ato em Curitiba. Mesmo assim, a importância dessa organização em forma de um coletivo percussivo gerou engajamento entre os militantes, estabeleceu uma rede de contatos e reforçou laços afetivos entre os participantes, momento em que as preferências musicais e políticas entraram em comunhão e motivaram a dar continuidade ao projeto.

4.7 Associação de Catadores Novo Amanhecer

Na semana do dia 16 de outubro, fui convidado pela Adriana, do Marmitas, a integrar a mística da inauguração dos barracões da Associação de Catadores Novo Amanhecer, no bairro CIC, em Curitiba. Essa associação é formada por famílias que trabalham diariamente na coleta de materiais recicláveis, desde 2007, como mostra a reportagem do Brasil de Fato, escrita por Ana Caldas (2021):

Em 2007, cerca de 45 famílias de catadores de papéis deste coletivo, no feriado de 7 de setembro, ocuparam um terreno que era do Estado – o depósito da Fundação Educacional do Estado do Paraná (Fundepar, ligada à Secretaria de Educação), que se encontrava desocupado e sem função social. A ocupação aconteceu quando no terreno antigo, que utilizavam na região do CIC Barigui, não conseguiam pagar mais aluguel. (CALDAS, 2021, n.p.).

Sugeri à Adriana que a banda de *reggae* de que faço parte, Matula Roots, fosse ao evento e realizasse uma apresentação musical, ideia que foi bem aceita por Adriana e pelos demais membros que integram o Marmitas da Terra. O fato de os integrantes da banda terem somado à batucada no ato do dia 2 de outubro foi importante para que a possibilidade dessa apresentação fosse concretizada.

O setor de comunicação do MST ficou responsável pela cobertura do evento, que foi transmitido ao vivo pelo perfil do Movimento no Facebook. A reportagem publicada pelo MST após a inauguração descreve a data da seguinte forma:

No sábado (16), Dia Mundial da Alimentação, foram inaugurados os 3 barracões para que 40 famílias de carrinheiras/os associadas separem materiais recicláveis protegidas do sol forte, chuva, vento, calor e frio, das variáveis do “tempo”. Famílias do campo e da cidade juntas por melhores condições de trabalho. (MST, 2021, n.p.).

A construção dos barracões foi uma iniciativa dos trabalhadores e trabalhadoras da Associação Novo Amanhecer, em conjunto com a União Solidária, uma luta coletiva composta por: MST; Sindicato dos Petroleiros do Paraná e de Santa Catarina (Sindipetro); APP Sindicato estadual e Núcleo Curitiba Sul; contribuição do Coletivo Marmitas da Terra; Centro Comunitário Padre Miguel (Cecopam); Cooperativa Produtos da Terra; Associação dos Professores da Universidade Federal do Paraná (APUFPR); apoio da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), pastorais e outras entidades e coletivos urbanos (MST, 2021). O total arrecadado ultrapassou os 40 mil reais estimados inicialmente; além disso, a comunidade recebeu 40 botijões de gás do Sindipetro e alimentos doados pelo MST, entre eles grãos, hortaliças e produtos industrializados de cooperativas do Movimento (MST, 2021). Na Figura 10, estão presentes os membros da Associação e, ao fundo, um dos barracões construídos:

Figura 10 - Membros da Associação Novo Amanhecer



Fonte: Juliana Barbosa (2021).

A mística do evento contou com outras apresentações musicais: além da banda Matula Roots, houve também a presença de um quarteto de forró (sem nome definido), que tocou de maneira intercalada entre as falas do ato, revezando com a banda.

O repertório do grupo de forró consistia em músicas conhecidas da MPB pela comunidade presente. Entre elas, foram tocadas canções como *Anunciação* (Alceu Valença), *Asa branca* (Gonzaga) e *Cio da Terra* (Milton Nascimento). Os instrumentos resumiam-se a violão, viola, acordeon e percussão (o instrumentista variava entre o uso da zabumba e do triângulo).

Os instrumentos utilizados pela Matula Roots eram bateria, baixo elétrico, guitarra e saxofone alto. A banda executou canções do seu repertório autoral, como *Loud mouth*, *Juntos podemos muito mais*, *Tentando entender*, *Filhos da Terra* e *Siga em frente*, esta última com acesso disponível através do QR Code 8. Entre o repertório geral, estavam interpretações de músicas de Bob Marley e de outros artistas nacionais e internacionais da cena *reggae*.

QR Code 8 - *Siga em frente* – Matula Roots

Fonte: Youtube (2022).

Siga em frente foi a canção da banda que abriu a mística do evento, seguida pela interpretação da música *Anunciação*,” de Alceu Valença, tocada pelo grupo de forró. Os trabalhadores e trabalhadoras da Associação entraram com uma faixa onde estavam os dizeres: Por Um Novo Amanhecer. Iniciaram-se as falas com as informações a respeito da causa, agradecimentos aos coletivos presentes e prestação de contas dos números arrecadados.

Em seguida, a mística de bênção dos alimentos foi realizada pelo padre Valdecir Badzinski, que também benzeu, de maneira simbólica, o carrinho de um dos trabalhadores.

Figura 11 - Bênção dos alimentos



Fonte: Juliana Barbosa (2021).

Após o benzimento, o padre perguntou-nos se sabíamos alguma música da Igreja Católica. Como não sabíamos, o quarteto de forró interpretou a canção *Calix Bento*, uma adaptação brasileira ligada à tradição musical das Folias de Reis, de origem portuguesa e também ligada aos cultos católicos de Natal e Santos Reis. A adaptação da música é atribuída ao cantor e compositor mineiro Tavinho Moura.

Na tradição brasileira, graças ao sincretismo religioso, as Folias são comemoradas por grupos que visitam as casas tocando músicas alegres em louvor aos “Santos Reis”. Esses festejos vão do final do mês de dezembro até o dia 6 de janeiro do ano seguinte, Dia de Reis no Brasil. Cada grupo é composto por cantores, músicos, palhaços e figuras folclóricas devidamente caracterizadas, conforme lendas, tradições e costumes locais (BRANDÃO, 1984). A tradição manda que um integrante do grupo visite as casas portando um estandarte e pedindo permissão para a entrada dos demais. A festa completa-se com a oferta, pela família visitada, de guloseimas, quitutes e pratos típicos aos integrantes do grupo de cantores e músicos.

Segundo artigo publicado por Andréa Cristina de Paula (2012), na canção *Calix Bento*, “é possível identificar o som do pandeiro, do acordeon, bem como da viola e do violão, instrumentos também utilizados na Folia de Reis. Sabe-se que, nesses encontros religiosos, busca-se relembrar o nascimento de Jesus” (PAULA, 2012, p.4).

A letra da música em questão faz referência a passagens da *Bíblia*, principalmente por ter sido coletada entre os cantos da Folia de Reis, festividade que mantém relações estreitas com a esfera do catolicismo. Dividida em quatro estrofes, na primeira, o autor faz referência à palavra “morada”, que, na simbologia do cristianismo, remete a um lugar protetor e puro. A segunda estrofe contém o nome da música: *calix* (do latim) significa cálice, “bento” por ser abençoado, sendo o cálice de vinho e a hóstia a consagração do corpo e do sangue de Cristo. As duas últimas estrofes remetem à árvore genealógica de Jesus, tendo como referência a passagem bíblica de Mateus 1:16, que diz: “esta vara saiu da raiz de Jessé, pai de Davi, de quem proveio Maria, da qual nasceu Jesus, que se chama o Cristo”.

Calix Bento é um exemplo dessas práticas tidas como folclore ou cultura popular, que são recolhidas e massificadas por meio da mídia de consumo. Por um lado, isso preserva e divulga a prática cultural em que se baseou, por outro, trata de padronizar um elemento da cultura popular que, originalmente, é fluido e mutável,

conforme as influências geracionais e as adaptações realizadas de forma natural. Entretanto, a escolha da canção pelo grupo ali presente foi realizada de maneira assertiva, pois, além de ser conhecida através da voz de outros intérpretes da MPB e da música sertaneja, possui o caráter simbólico da religiosidade esperada pelo sacerdote na ocasião.

Após a doação dos alimentos, a Matula Roots encerrou o evento com um bloco de quatro músicas, duas autorais e dois tributos. Houve uma mesa posta com cafés, chás, sucos, bolos e tortas, marcando o momento de socialização entre as pessoas presentes.

Um curta-metragem foi produzido pelo setor de comunicação do MST sobre as atividades de construção dos barracões e o evento da inauguração, com imagens de Ednubia Ghisi, Jade Azevedo, Juliana Barbosa, Kauan Fonseca, Leonardo Henrique e Lucas Souza; roteiro de Jade Azevedo e edição de Leonardo Henrique. A trilha sonora escolhida para compor o vídeo foi da banda Matula Roots, com as músicas *Siga em frente* e *Juntos podemos muito mais*. O acesso ao curta está disponível através do QR Code 9:

QR Code 9 - Documentário *Associação Novo Amanhecer*



Fonte: Youtube (2022).

Mais uma vez, faz-se presente a importância da pesquisa participativa, quando ocorre a ligação entre o estudo de uma comunidade específica e a possibilidade de contribuição para este público. No caso citado como exemplo, houve a contrapartida em ceder as canções para compor a trilha sonora do material audiovisual produzido.

4.8 Arte da resistência, por terra, teto e pão

O mutirão de plantio realizado no Assentamento Contestado, no dia 13 de novembro, contou com uma trama especial. Sob o tema Arte da Resistência, por Terra, Teto e Pão, a ação levou um quinteto³⁸ de cordas ao Assentamento e abriu o Teatro Positivo³⁹ para camponeses e moradores da periferia na Grande Curitiba.

Segundo a reportagem publicada no *site* do MST (2021), essa ação fez parte da série Diálogos: música, cultura e democracia, iniciando na sexta-feira (12/11), com ensaio aberto no Teatro Positivo; uma oficina intitulada *Masterclass* Diálogo: introdução à música de câmara, na UTFPR Curitiba, e à noite, um concerto fechado à comunidade escolar da Universidade Positivo. No sábado pela manhã, o quinteto apresentou-se no Assentamento Contestado; durante o fim da tarde, ocorreu um ensaio aberto no Teatro Positivo, e então, às 20h, houve o concerto, dedicado “especialmente às famílias do Assentamento Contestado e de comunidades de ocupações da periferia da capital e da região metropolitana” (MST, 2021, n.p.).

Organizadas pelo Instituto Res Publica, uma instituição que busca promover a democratização do acesso à cultura, as ações buscaram aproximar a produção musical, geralmente fechada em espaços privados, do público que, na grande maioria, nunca teve a oportunidade de apreciar um concerto ao vivo. Lembrando que parte dessa programação contou com transmissão ao vivo pelo YouTube. Sobre a trajetória dos músicos presentes no quinteto, o MST (2021) aponta as seguintes informações:

Participam da ação os músicos Gabriel Squizzato, violista, professor assistente no Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (Viena), e Diretor Cultural no Instituto Res Publica, entidade que idealizou e uma das realizadoras da série “DIÁLOGOS”; Cristian Badu, pianista, vencedor do Concurso Internacional Clara Haskil; Rafael Cesário, professor no Instituto Baccarelli (SP), integra o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo; Angelo Martins, violinista, atualmente se apresenta como Spalla da Orquestra Sinfônica do Paraná; e Pedro Gadelha, contrabaixo solista da Orquestra Sinfônica de São Paulo, depois de vários anos na Alemanha como membro da Ópera de Frankfurt. (MST, 2021, n.p.)

38 Refiro-me ao grupo de músicos como quinteto mesmo sem a presença do contrabaixo na apresentação relatada, pois o músico que compõe o grupo também estava presente e cuidou da parte explicativa do concerto.

39 Segundo o *site* oficial da UP Experience (2022) (como é chamado o complexo cultural onde está instalado o Teatro Positivo), o espaço conta com acomodações para 2.400 pessoas e é consagrado como o maior teatro do Paraná.

Antes de a apresentação ocorrer no Assentamento, o evento contou com um *tour* guiado pelo Seu Carlos, agricultor assentado no Contestado desde o início da ocupação, que apresentou aos visitantes a contextualização histórica da propriedade. Ocorreu a visita às hortas comunitárias e uma fala sobre a preservação efetuada no espaço, que conta com 33% do território de mata nativa preservada em sua área.

Às 11h30, houve a mística na área entre o Casarão Cultural e o refeitório, decorada com várias bandeiras, ao centro, de diversos movimentos sociais parceiros e fotografias do Assentamento. O militante Berquelei recitou uma poesia acompanhado de outras pessoas que compunham a mística e logo o grupo seguiu cantando versos de uma canção de Maria Bethânia, *Eu vivo um tempo de guerra* (1965), composição de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri. Ao som das palmas e das enxadas batendo contra o solo, os militantes e visitantes caminharam rumo ao Casarão Cultural enquanto cantavam os seguintes versos: “É um tempo de guerra, é um tempo sem sol”. O setor de comunicação do MST criou um vídeo compilado com vários momentos dessa ação no Assentamento e no Teatro, em que é possível ver parte da mística que compôs o evento anterior às apresentações no Casarão, disponível através do QR Code 10:

QR Code 10 - Arte e resistência, por terra, teto e pão



Fonte: Youtube (2022).

Já no Casarão, os visitantes acomodaram-se enquanto o músico Wellington Lenon tocava e cantava algumas músicas do Movimento (apenas com voz e violão), presentes no caderno *Canções que lutam*. Músicas como *Só sai reforma agrária*, do compositor Zé Pinto, e *A nossa bandeira*, de composição coletiva do MST. Após a

apresentação de Lenon, os representantes Roberto Baggio e Sandra Mara realizaram falas sobre a importância do evento em diversos aspectos sociais, culturais, educacionais, políticos e democráticos, fazendo com que a arte chegue até pessoas que não possuíam acesso e, em contrapartida, oferecendo a possibilidade de outras pessoas entrarem em contato com os assentamentos e conhecerem a realidade do MST.

Em seguida, os músicos do quinteto de cordas apresentaram-se, iniciando com a explicação a respeito dos instrumentos ali presentes, como violino, viola, violoncelo e piano digital; as diferenças entre um instrumento e outro; suas extensões entre graves, médios e agudos e um breve histórico sobre o uso do arco. Salientaram que o contrabaixo não foi levado até o Assentamento por questões logísticas, fazendo com que o concerto no Casarão fosse realizado apenas como quarteto.

Na sequência, foi apresentado o repertório executado no dia, fazendo uma contextualização sobre os compositores e as relações com suas obras, promovendo, assim, uma explanação, de maneira bastante didática, sobre a música erudita para quem não era familiarizado, de forma descontraída.

O repertório do quinteto de cordas foi composto pela obra de Brahms, com a *Cello sonata nº 1 op. 38* (1865), apenas o 3º movimento, executada por violoncelo e piano; uma obra de Schubert para piano, intitulada *Melodia húngara; Carinhoso*, do compositor Pixinguinha, e a finalização com *Apanhei-te cavaquinho*, de Ernesto Nazareth. As duas últimas foram tocadas pelos quatro instrumentos presentes.

Ao final, os músicos incentivaram a plateia a executar em coro a música *Carinhoso*, durante a apresentação no Teatro Positivo, para os que dispuseram-se a ver o concerto completo, transmitido ao vivo e disponível por meio do QR Code 11.

QR Code 11 - *Arte da resistência* no Teatro Positivo



Fonte: Youtube (2022).

Uma visitante que compunha a plateia estava com um Theremin e achou oportuno apresentar o instrumento. Eloise Procópio chegou a tocar um trecho de *Carinhoso* com os demais músicos, o que pode ser observado através do QR Code 11, citado anteriormente.

4.9 Ensaios na escola de samba

Após um período de recesso nas atividades do coletivo Marmitas, durante o mês de janeiro, as visitas de campo ocorridas entre os meses de fevereiro e março de 2022 foram fundamentais para a composição da atividade nomeada Jornada de Solidariedade: rumo aos Comitês Populares 2022.

Anterior a essa data, no mês de fevereiro, houve ensaios da bateria Bafo dos Leões, parte integrante da escola de samba Leões da Mocidade. Os ensaios, inicialmente, foram feitos devido às exigências da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) para realizar a gravação de um clipe com cada escola de samba nos parques e praças da capital, além de um carnaval virtual no dia 15 de março, na Pedreira Paulo Leminski, evento que, posteriormente, foi cancelado, segundo informações repassadas pelo Mestre Sesóstris.

Os treinos da bateria ocorreram durante as terças e sextas à noite, entre 20h e 22h, em uma casa de eventos particulares cedida gratuitamente para os ensaios. Nesse espaço, eram divididos os instrumentos por setor, momento em que os ritmistas mais antigos do grupo ensinavam o samba-enredo para os recém-

chegados à bateria. O samba-enredo completo pode ser acessado através do QR Code 12:

QR Code 12 - Samba-enredo Leões da Mocidade 2022



Fonte: Youtube (2022).

Sob o lema *Penso, logo resisto – leões da igualdade: cultura e cidadania nos chãos da periferia*, de autoria de Wilson Paulino, Flavinho Bento e Júlio Assis e interpretado por Nino do Milênio e Amanda Cortes, é possível visualizar, na letra do samba, a influência política e crítica dos membros da bateria que fazem parte do MST.

Lembrando que, no desfile de Carnaval realizado em 2020, o último anterior ao período pandêmico, “entre os 430 componentes que a Escola reuniu para o desfile de 2020, estão 30 integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) de todas as regiões do estado” (SCHEPP, 2021, p.38). Dentre as alas da Escola compostas por militantes do Movimento, estava, principalmente, a formação da bateria. Sobre essa experiência vivenciada pelos militantes do MST no Carnaval de 2020, relatou o setor de comunicação e cultura do MST-PR para o Brasil de Fato (2020):

O grupo de Sem Terra está em Curitiba desde o dia 4 de fevereiro, no Curso de Formação Política do Carnaval. As formações diárias foram de teoria, história e técnicas musicais e artísticas, oficinas de confecção de alegorias e fantasias, até os ensaios junto aos demais integrantes da Leões. O curso com foco no Carnaval é o primeiro a ocorrer no estado, após três edições de formações em música, realizadas na Vigília Lula Livre, ao longo de 2018 e 2019, e se encerra amanhã, com o desfile. (BRASIL DE FATO, 2020, n.p.)

A Escola sempre teve a intenção de buscar temas críticos em suas composições, o que foi ao encontro da ideologia das canções utilizadas pelo MST e serviu como elo entre os dois coletivos.

O nome e o refrão da música fazem referência à célebre frase de René Descartes, “Penso, logo existo”, adaptada para o contexto de luta em que se encontra a escola de samba: “Penso, logo resisto”.

Leões da igualdade
Leões por liberdade
Penso e começo a resistir
Nunca vamos desistir
É preciso ter coragem.

Dando sequência à letra, a primeira estrofe situa ao ouvinte a origem humilde da Leões da Mocidade, no bairro Boqueirão, que, segundo o Censo Demográfico do IBGE realizado em 2010, está situado entre os 10 bairros com maior número de população residente em domicílios particulares permanentes cujo rendimento nominal mensal domiciliar *per capita* é de até 70 reais, (IPPUC, 2012). Também faz jus a uma realidade brasileira muito presente nas demais cidades, em que existe uma elite burguesa que, em períodos eleitorais, costuma demonstrar preocupação com as carências da comunidade, com o objetivo de angariar votos.

Eu
Sou brasileiro
Preto, pobre e favelado
Mas não fique preocupado
Que não vou te devorar
Eu sou daqueles
Que levantam todo dia
E sai da periferia
Com motivos pra sonhar
Aquele gente que tu chama de carente
Depois descaradamente
Vai pedir votos por lá.

A segunda estrofe, ou pré-refrão, faz alusão ao Projeto de Lei nº 7180/14, também conhecido como Lei da Mordança ou Escola Sem Partido, um projeto que busca impor a censura dentro de sala de aula e limitar a atuação dos educadores a respeito da construção do senso crítico dos estudantes. O trecho citado também traz referências à cantora Clara Nunes e seu samba *Canto das três raças*, ligado à origem miscigenada da população brasileira.

chega de mordaça
nosso grito vai valer
pelo canto das três raças
o meu povo quer vencer.

Por fim, a última estrofe já não carrega tantos elementos críticos, mas reforça aspectos da cultura popular e da arte de rua como ferramentas de transformação social.

em cada passo na dança
cada laço de trança
um ponto de partida a costurar
seja na batida do pandeiro
ou no batidão da praça
o talento é herança
da raiz mais popular
vai ganhando formas num pincel
no graffite ou no papel
sonhos construindo arquitetura
prova que a cultura
tem poder de transformar.

No dia 3 de março, ocorreu o último ensaio da bateria anterior à gravação do clipe, marcado para o dia 5 de março (sábado), no Passeio Público de Curitiba. O vídeo contendo parte do ensaio está disponível através do QR Code 13:

QR Code 13 - Ensaio da bateria Bafo dos Leões 2022



Fonte: Youtube (2022).

A gravação do clipe foi marcada para a tarde de sábado. No local, foram distribuídas as fantasias do grupo e os trajes da bateria, compostos por um par de sapatos bicolores (branco e azul claro), calça social branca, chapéu branco e

camiseta da bateria Bafo dos Leões na cor azul. Um trecho da gravação do clipe pode ser observado através do QR Code 14:

QR Code 14 - Gravação do clipe – Leões da Mocidade 2022



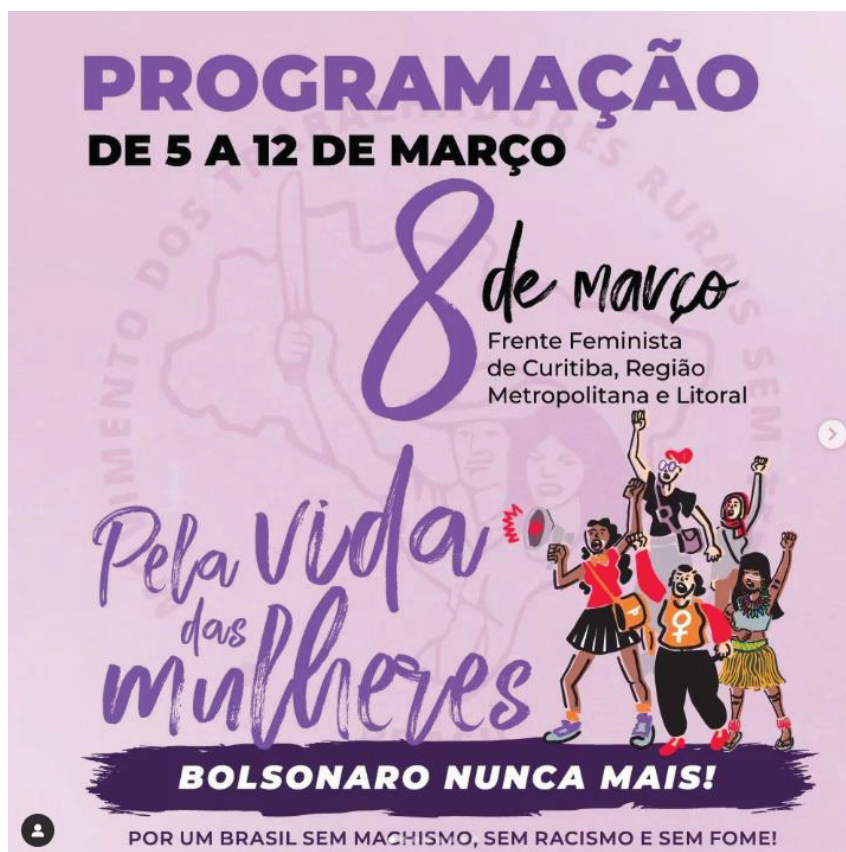
Fonte: Youtube (2022).

Após a gravação do clipe, os ensaios semanais deveriam continuar, por conta do Carnaval Virtual marcado para maio; porém, o evento foi cancelado pela FCC, sem previsão de uma nova data, o que desmotivou grande parte dos ritmistas. Houve também a venda do local onde ocorriam os ensaios, deixando a bateria sem um espaço fixo para reunião do grupo, outro fator que gerou forte quebra no engajamento da Escola como um todo. Os ensaios que seguiram ocorrendo foram realizados em espaços abertos e com a bateria reduzida apenas aos militantes do MST e demais integrantes que buscaram somar à Unidos da Lona Preta para o evento em Londrina, com foco no samba *A Unidos canta e conta Paulo Freire*.

4.10 Jornada de Lutas das Mulheres Sem Terra

Na semana anterior ao evento em Londrina, o Marmitas realizou uma série de atividades de formação e conscientização sobre o Dia Internacional da Mulher, simbolizado pelo dia 8 de março. O *banner* da campanha está exposto na Figura 12:

FIGURA 12 - “Terra, trabalho, direito de existir: mulheres em luta não vão sucumbir”



Fonte: Marmitas da terra (2022).

Dentre as atividades da semana, foi realizada uma campanha de doação de sangue no Hemepar; no dia 8, houve a Marcha pela vida das mulheres, Bolsonaro nunca mais! Por um Brasil sem machismo, sem racismo e sem fome!; no dia 9, a produção e distribuição de 1.100 Marmitas da Terra em praças e ocupações de Curitiba e Região Metropolitana e, no dia 12, houve a continuidade do plantio agroecológico, manejo da horta, atividades culturais, discussão do racismo e homenagem a Marielle Franco, no Assentamento Contestado.

A banda Matula Roots foi convidada a integrar as apresentações culturais do dia 12, no Contestado, onde seriam realizados os mutirões de plantio, seguidos de estudos e apresentações culturais no Casarão Cultural do Assentamento.

A Matula chegou ao Contestado às 9h30, para iniciar a montagem dos equipamentos no Casarão. Às 10h, houve a pausa do mutirão de plantio para o café e, em seguida, foram plantadas mudas de árvores nativas da Mata Atlântica para a agrofloresta. Os militantes rumaram em marcha para a agrofloresta, com uma canção entoada pela cantora e militante Susi Monte Serrat, após uma poesia

exaltando a importância, o reconhecimento e a luta das mulheres todos os dias. O vídeo com parte dessa marcha está disponível no QR Code 15:

QR Code 15 - Jornada de Lutas das Mulheres Sem Terra – 2022



Fonte: Youtube (2022).

Nesse momento, houve uma mística em homenagem ao companheiro do Marmitas da Terra, Dário, que havia falecido naquela semana. Seus familiares foram ao mutirão com as cinzas de Dário, com o intuito de preservar sua memória junto à terra. Suas cinzas foram despejadas em um dos canteiros e uma muda de árvore foi plantada no local, sobre as cinzas. Foi um momento muito forte e emocionante para todos ali presentes. Wellington Lenon, assentado da Lapa, cantou uma música enquanto os familiares de Dário colocavam as cinzas na terra e fixavam a planta junto ao solo. O QR Code 16 dá acesso ao registro da homenagem:

QR Code 16 - Homenagem ao companheiro Dário



Fonte: Youtube (2022).

Após a realização da homenagem, o grupo deslocou-se até a agrofloresta de construção mais recente, local onde foi plantada a grande maioria das mudas. Cada pessoa pôde plantar duas árvores, pensando em uma pessoa querida que havia partido.

Em seguida, o grupo voltou para o Casarão, para as apresentações culturais. Susi Monte Serrat abriu o evento com duas músicas, dentre elas *Oração latina* (1985), de César Teixeira. A canção de protesto é, originalmente, uma guarânia, criada para uma peça de teatro de rua (GOMES, 2017), e foi regravada na voz da cantora Alcione. O refrão traz os dizeres “Com as bandeiras na rua, ninguém pode nos calar”, e Susi fez alusão às bandeiras ali presentes, no Casarão Cultural, sobretudo as bandeiras que carregavam a pauta feminista. O vídeo presente no QR Code 17 contém um trecho da interpretação de Susi da canção de César Teixeira:

QR Code 17 - *Oração latina* – Susi Monte Serrat



Fonte: Youtube (2022).

Após a apresentação de Susi, a banda Matula Roots subiu ao palco para executar três músicas de seu repertório autoral, entre elas estavam *Siga em frente*, *Loud mouth* e *Se mexam guerreiros*.

Houve, então, uma pausa para o almoço, por volta das 13h, com regresso ao Casarão às 14h, para mais apresentações culturais. Matula Roots fez o retorno com duas músicas autorais, entre elas o tema *Filhos da Terra*, disponível no QR Code 18, a seguir:

QR Code 18 - *Filhos da Terra* – Matula Roots

Fonte: Youtube (2022).

Encerrada a apresentação da Matula, o microfone foi dado à advogada Cibelle Santos de Oliveira, da Rede de Mulheres Negras do Paraná, que discutiu a violência contra o povo negro, as violências contra mulheres e como a Lei Maria da Penha é utilizada em diversos casos.

Laudy Gomes, cantora, compositora e integrante do Movimento de Trabalhadoras e Trabalhadores por Direitos (MTD), também fez falas sobre sua infância e sua trajetória de vida, como mulher negra e pobre, assim como contou dos desafios encontrados durante a maternidade, como procurar educar e criar sua filha para que não passe pelos mesmos problemas sem o devido apoio. Ao terminar sua fala, Laudy cantou com sua filha Sofia uma música de sua autoria. A canção apresenta semelhanças com músicas de louvor do gênero gospel, principalmente devido à letra trazer elementos como o céu, as estrelas e o universo, que podem, facilmente, gerar uma interpretação de manifestações divinas, um contato com o Deus cristão. A música pode ser ouvida através do *link* gerado pelo QR Code 19:

QR Code 19 - Laudy Gomes – *É infinito*

Fonte: Youtube (2022).

A canção de Laudy foi marcada por sensibilizar grande parte do público presente no evento. Durante a execução da música, foi possível observar várias pessoas da plateia emocionadas com o teor da canção e o momento vivenciado, completamente coerente com as falas que ocorreram anteriormente e que trouxeram o sentimento de esperança nas lutas feministas e pelo coletivo como um todo.

Após a apresentação de Laudy e Sofia, a cantora Suzi encerrou as atividades culturais do dia, com mais duas composições próprias. Ao final, todas as pessoas presentes reuniram-se para uma foto do coletivo, portando as bandeiras dos movimentos sociais e com seus punhos esquerdos levados ao alto, como pode ser visto na Figura 13:

Figura 13 - Foto do encerramento da Jornada de Lutas das Mulheres Sem Terra



Fonte: Marmitas da terra (2022).

4.11 Rumo aos Comitês Populares

Segundo a cartilha criada pelo PT sobre a construção dos Comitês Populares de Luta, estes núcleos são caracterizados da seguinte forma:

Os Comitês Populares de Luta nascem para resgatar essa energia que vem da base, para vitalizar o PT e fortalecer a organização popular, essencial para o projeto de reconstrução e transformação do país. É com a força dos movimentos sociais e populares, dos sindicatos, dos militantes pela igualdade e pelos direitos das mulheres, das negras e negros, das pessoas LGBT, das pessoas com deficiência, estudantes e professores, de todas as religiões, que vamos mudar a realidade. (PT, 2022, p.2).

Portanto, essas organizações de cunho popular servem de base para uma campanha eleitoral de caráter inclusivo por parte do Partido dos Trabalhadores, cujo objetivo é aproximar as pautas do partido da base eleitoral presente nas comunidades mais precarizadas e nos grupos minoritários ligados à questão racial e/ou de gênero: “são espaços que reúnem e acolhem todas as pessoas que querem participar das lutas em cada lugar e contribuir para transformar a vida do povo brasileiro” (PT, 2022, p.6).

Ao fazer parte como um dos sustentáculos da construção dos comitês populares, o MST organiza-se como representante da classe camponesa sem-terra no Brasil e sustenta apoio à candidatura do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva nas eleições de 2022. Devido a este fato, a visita de Lula ao assentamento Eli Vive, em Londrina, foi agendada para ocorrer no dia 19 de março. O mapa 6 apresenta a localização do Assentamento.

Mapa 6 - Localização do Assentamento Eli Vive, em Londrina-PR

Assentamento Eli Vive - Londrina/PR



Fonte: Adaptado pelo autor (2022) com base em Godoy (2017).

Sobre o Assentamento, Douglas Benzi (2014) faz uma contextualização histórica acerca da ocupação da área:

A área fora uma enorme plantação de café onde trabalhavam e viviam centenas de pessoas, porém, após uma grande geada na década de 1970, converteu-se em pasto para a pecuária, processo que culminou na demissão massiva dos trabalhadores. O antigo proprietário mantinha milhares de bois na área, porém, quando a área foi delimitada para o programa nacional de reforma agrária, o MST enviou cerca de 100 famílias para a região, sendo a maioria delas vindas do acampamento conhecido como Fazenda Brasileira, para garantir que outros grupos não ocupassem a área antes. (BENZI, 2014. p.25)

Segundo a reportagem do portal de notícias Brasil de Fato, realizada por Oliveira e Shimomura (2022), em 2022, o Eli Vive completou 13 anos de existência,

sendo uma ocupação desde 2009 e efetuada a regularização e a distribuição dos lotes em 2013. O portal aponta que “o assentamento hoje é a maior área de Reforma Agrária em região metropolitana do Brasil. No total, são aproximadamente 501 famílias assentadas, em torno de 3 mil moradores, vivendo em 7,5 mil hectares” (OLIVEIRA; SHIMOMURA, 2022, n.p.).

Na quarta-feira, dia 16 de abril, um ônibus com militantes do Marmitas saiu em direção a Londrina, enquanto os outros dois ônibus só partiram rumo ao Assentamento no dia 18 de abril (sexta). Um desses veículos estava ocupado com parte da equipe de artistas que se apresentaram no sábado: além da banda Matula Roots, estavam ritmistas da Bafo dos Leões, a cantora Susi Monte Serrat e o casal de palhaços Luz e Pituim.

Os veículos chegaram ao destino próximo às 7h de sábado. Os instrumentos foram descarregados e levados para próximo do palco; em seguida, os integrantes da Matula Roots e da bateria Bafo dos Leões foram para o ensaio da batucada Unidos da Lona Preta, que estava combinado para as 8h.

Devido às demandas de ensaio com a bateria e a preparação para o *show* da Matula Roots, não foi possível fazer uma análise mais abrangente das demais apresentações culturais do evento. Boa parte do tempo, estive atuando em outras atividades distantes do palco onde estavam sendo realizadas as apresentações.

O ensaio aconteceu em uma igreja em construção, próxima ao local do evento. Foram passados os instrumentos e as células rítmicas da música que seria apresentada, o hino de 2021: *Viva Paulo Freire*. Os informes foram realizados pelo Igão (Igor de Nadai), responsável pela organização da bateria.

Ensaíamos as posições de cada componente da bateria e como aconteceria a apresentação, acompanhada dos músicos da harmonia e voz, que estariam no palco, enquanto a batucada tocava no chão, em frente ao palco.

Entre militantes do MST e demais músicos parceiros da Unidos da Lona Preta, a bateria estava composta por cinco tambores, dois chocalhos, quatro surdos, seis caixas e um repique tocado por Igão. A seguir, a Figura 14 apresenta a composição completa da bateria e dos músicos responsáveis pela harmonia no dia do evento:

Figura 14 - Unidos da Lona Preta – Assentamento Eli Vive



Fonte: Marmitas da terra (2022).

Após o ensaio, os integrantes da Matula Roots foram direto ao palco, para se organizar antes da apresentação da banda. Foi avisado, uma hora antes, que o tempo de palco seria de apenas 20 minutos, portanto, foram escolhidas quatro músicas do repertório autoral. Embora o *rider* do palco enviado solicitasse dois amplificadores de guitarra, no momento do evento, tinha apenas um, o que resultou na escolha de músicas que não tivessem a necessidade das duas guitarras (todas as quatro escolhidas eram com saxofone, em vez de guitarra solo).

A apresentação anterior foi do Grupo Saci e Arte (disponível através do QR Code 20), que tocou um repertório de músicas de gêneros como o sertanejo raiz e o gauchesco, contando com um violão, uma viola caipira, duas vozes, baixo elétrico e bateria.

QR Code 20 - Grupo Saci Arte – Jornada de Solidariedade

Fonte: Youtube (2022).

Às 9h30, a banda subiu ao palco e, efetuada a passagem de som, o *show* iniciou próximo das 10h. A interação com o público foi cativante; foram entoadas palavras de ordem e exaltação ao MST e aos demais movimentos sociais ali presentes. As Figuras 15 e 16 ajudam a ilustrar a dimensão do evento e a disposição do palco:

Figura 15 - Banda Matula Roots – Jornada de Solidariedade



Fonte: Bruna Kurzlop (2022).

Figura 16 - Banda Matula Roots – Jornada de Solidariedade



Fonte: Bruna Kurzlop (2022).

A apresentação seguinte foi de Suzi Monte Serrat, acompanhada da cantora Ana Decker e de Nicole Cristine no violão, que tocaram canções de cunho feminista e camponês.

A penúltima apresentação musical antes do ex-presidente Lula subir ao palco com sua comitiva foi a cantora de samba Silvia Borba, que tocou pandeiro e cantou acompanhada por um violão sete cordas e um cavaquinho. O grupo interpretou alguns clássicos do samba, como Nelson Cavaquinho e Clara Nunes, incluindo o sucesso *Canto das três raças*, com vídeo disponível no QR Code 21:

QR Code 21 - Canto das três raças – Silvia Borba – Jornada de Solidariedade

Fonte: Youtube (2022).

A apresentação que antecedeu a chegada da comitiva do ex-presidente Lula foi de Augusto Conde, com seu violino e acompanhado pelo violonista que tocou com Silvia Borba, momento em que tocaram o *Hino do MST* junto a toda a multidão ali presente.

O *Hino do MST* é, sem dúvidas, a música mais importante para os sem-terra. Ele está presente em praticamente todos os atos, atividades, místicas, reuniões, assembleias e demais eventos. A relação entre os militantes e o *Hino* é de grande devoção: sempre com os punhos da mão esquerda cerrados e elevados, entoam sua letra com forte vigor e comprometimento. Segundo a página virtual do Movimento (2022):

Desde as primeiras ocupações, os Sem Terra vêm criando diversos símbolos de representação de sua luta. Circunstanciais, como a cruz da Encruzilhada Natalino, ou permanentes, como a bandeira e o hino do MST, eles são, sobretudo, signos da unidade em torno de um ideal e constituem a mística do Movimento. (MST, 2022, n.p.).

A música transcrita nesta dissertação é baseada na obra originalmente lançada em 1989, disponível através do QR Code 22, que possui um arranjo vocal composto por vozes femininas e masculinas, instrumentos de sopro como o trompete e a flauta, um piano executando a harmonia através da progressão de acordes na mão direita, enquanto a mão esquerda marca os graves, com baixos intercalados que fazem lembrar uma tuba ou sousafone, caminhando entre intervalos de tônica e quinta. O conjunto percussivo é determinado pela forte

presença da caixa, muito utilizada em marchas militares, e o bumbo marcando o tempo forte da música.

QR Code 22 - *Hino do MST* – Ademar Bogo/Willy de Oliveira – 1989



Fonte: Youtube (2022).

Tanto em bibliografias consultadas como nas observações realizadas em campo é importante observar que, durante as místicas do Movimento, quando essa música não é simplesmente reproduzida através de um aparelho de som, geralmente é tocada por violão ou *a capella*.

Com letra composta por Ademar Bogo e musicada pelo maestro Willy Corrêa de Oliveira, o *Hino* foi escolhido de maneira democrática, com propostas sendo enviadas por pessoas de todos os Estados brasileiros em que o MST estava atuando, recebendo devolutivas da diretoria responsável pela decisão final (COELHO, 2014). Após a escolha, em 1988, o maestro Willy de Oliveira dedicou-se a musicar a letra, lançando a obra, oficialmente, em 1989.

Willy de Oliveira nasceu em Recife-PE, no ano de 1938, tendo contato, desde a infância, com a cultura popular da região, inspirando suas primeiras composições, que também foram estimuladas pela obra do maestro Villa-Lobos, com forte tendência nacionalista. Segundo a Orquestra Sinfônica Nacional da UFF (2008), Willy declarava seu estilo como um “nacionalismo diverso, mas conivente com as evidências modais do Nordeste, com as ingerências do cromatismo, dissonâncias de

inspiração Bartokiana⁴⁰ e tramas contrapontísticas ao gosto neoclássico” (ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA UFF, 2008).

Esse idioma musical de Oliveira passa a ser revisto ao longo da década de 1960, agora sob influência do concretismo, por autores como os irmãos Campos (Haroldo e Augusto); do Grupo Música Nova, formado por Rogério Duprat, Gilberto Mendes e Damiano Cozzella, entre outros, e das vanguardas musicais europeias, sobretudo o serialismo proposto por Boulez, Stockhausen e Pousseur (STUANI, 2013). Com o Grupo Música Nova, foi lançado, em 1963, o *Manifesto Música*, que “propunha uma renovação da linguagem musical através de princípios de experimentação, incorporando elementos das linguagens poéticas, teatrais, visuais” e a abolição do sistema tradicional de notação musical.

Entre os anos de 1980 e 1988, Willy deixou de compor, alegando a existência de uma “crise ilimitada, resultante da incompatibilidade que ele constata entre suas ideias políticas e seu trabalho criativo, a insuportável convivência de uma convicção comunista sem a consequente feitura de uma obra comunista” (ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA UFF, 2008, n.p.). Depois de vários anos dedicados a refletir sobre parâmetros e tendências da música contemporânea e avaliar a produção musical dos países socialistas, Willy voltou a compor. Em seu período de crise, o autor aproximou-se das obras de compositores socialistas, como o poeta Bertolt Brecht e o compositor Hans Eisler, em busca de apoio e orientação (ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA UFF, 2008), ambos dedicados à ideia de adicionar ao trabalho artístico um sentido político e revolucionário, sentimento que, em geral, tornou-se um dos aspectos fundamentais da sua produção musical e explica as aspirações em contribuir para a composição do *Hino do MST*, movimento social que acabava de ser oficializado e nutria-se dos mesmos ideais de Oliveira.

Sobre a estrutura musical do *Hino*, o ritmo é marcado em compasso binário (2/4), semelhante a uma marcha com acentuação no primeiro tempo, o que, justamente, induz o ouvinte a movimentar os punhos ao alto e marcar o tempo forte, com uma espécie de “socos” no ar. A seguir, na Figura 17, há um fragmento do refrão transcrito:

40 Influência do músico, compositor, professor e pesquisador Hungaro Béla Bartok, um dos expoentes da área, que, posteriormente, passou a ser denominada etnomusicologia.

Figura 17 - Hino do MST – refrão

Vem lu - te - mos pu - nho er - gui - do nos - sa - for - ça nos le - va' a' e - di - fi - car

Nos - sa pá - tria li - vre e for - te cons - tru - í - da pe - lo po - der po - pu -

A7

Fonte: O autor (2022).

Observa-se a adoção de uma referência tonal em F (fá maior), com uma progressão de acordes simples, variando entre maiores, menores e com sétima. A melodia também apresenta poucas variações e saltos entre intervalos próximos, sem a presença de arpejos ou cantos melismáticos. A repetição das melodias e a simplicidade da obra fazem jus ao posicionamento artístico de Willy ao final dos anos 1980, distanciado da música concreta e serialista adotadas em sua trajetória durante os idos de 1960. O maestro leva em consideração a simplicidade do povo sem-terra, visto que, segundo os dados levantados através do Censo Demográfico realizado pelo IBGE em 1991 (data próxima do lançamento do *Hino*), as taxas de analfabetismo, no Brasil, chegavam a 20% da população, sobretudo no campo, que representava, aproximadamente, 25% do total de brasileiros (IBGE, 1991).

Outro fator que deve ser levado em conta é a ausência de uma educação musical sistematizada durante os anos da ditadura militar, em que o ensino das artes foi aglomerado em uma única disciplina, sem a obrigatoriedade de ensino dos quatro segmentos (música, teatro, dança e artes visuais), em detrimento da especialidade do docente que iria assumir a disciplina (XAVIER, 2018).

Sobre a letra da música, Coelho realizou uma análise que define a obra como “uma melodia progressiva, visando ao ‘triunfo que virá’, a letra do hino expressa e sintetiza muitas ideias e objetivos que o Movimento vem cultivando ao longo do tempo” (COELHO, 2014, p.146).

Dentre estes objetivos, é possível analisar, na primeira estrofe, palavras fortes como “liberdade”, “valentia” e “rebeldia”, que estabelecem contato direto com os

elementos que marcam a vida do agricultor, como o “chão”, a “terra” e o plantio, unindo, em sentido plural, todos os que compartilham desses símbolos e que cantam os versos como “irmãos”.

Vem, façamos a nossa liberdade
braços fortes que rasgam o chão
sob a sombra de nossa valentia
desfraldemos a nossa rebeldia
e plantemos nesta terra como irmãos!

No refrão, Coelho (2014, p.145) destaca que “a ‘rebeldia’ contra o sistema opressor deve ser algo eminente nos sujeitos, à medida que os mesmos de ‘punho erguido’ devem lutar por uma ‘pátria livre e forte’, construída por um ‘poder popular’” em oposição ao Estado que alimenta os interesses de uma elite burguesa por toda a história brasileira.

Vem, lutemos de punho erguido
Nossa força nos faz a edificar
Nossa pátria livre e forte
construída pelo poder popular.

Novamente, surge a referência ao punho erguido, definido por Coelho como uma alusão ao socialismo e demais movimentos de esquerda da história mundial. Por fim, outro aspecto da letra é ressaltado por Coelho (2014) no seguinte trecho:

No hino do MST, também se configura como interessante o fato de expressar a dimensão da “pátria livre operária camponesa”. Ou seja, sobre esta assertiva, enfatiza que a transformação real e plena, nos mais variados âmbitos, só vai acontecer quando os operários e camponeses se unirem, fazendo com que a estrela de ambos triunfe. (COELHO, 2014, p.146)

Dada a análise desta obra, conclui-se que tanto Willy de Oliveira quanto Ademar Bogo buscaram uma linguagem apropriada para o campesinato brasileiro, realizando a comunhão entre a música e a letra escolhida, trouxeram elementos da referência socialista e conseguiram criar uma obra ímpar em suas carreiras, que, mesmo passados 30 anos do seu lançamento, ainda faz ecoar o sentimento de justiça entre o povo que entoava bravamente este *Hino*, símbolo de luta do MST.

Enquanto ocorria a última apresentação, houve a concentração da batucada antes de o ex-presidente Lula subir ao palco. Localizada ao lado do palco, em três

fileiras, os ritmistas e as porta-estandartes aguardavam, enquanto os músicos da harmonia realizavam a passagem do som.

Os minutos seguintes foram de extrema tensão, por conta da complexidade do evento. Antes de Lula subir ao palco, os organizadores puxaram gritos de guerra e músicas de antigas campanhas do ex-presidente.

Assim que Lula e sua comitiva dirigiram-se ao palco, a Unidos da Lona Preta foi à frente e entrou no espaço tocando apenas uma marcha de apresentação da bateria. Logo que a bateria silenciou, a harmonia deu início ao samba-enredo *A Unidos canta e conta Paulo Freire*; na sequência, a bateria somou-se à música, com Igã coordenando todas as passagens e viradas. O vídeo da apresentação está com acesso disponível através do QR Code 23. A apresentação durou cerca sete minutos e logo os ritmistas regressaram com os instrumentos para o *backstage*. Apesar de ter sido transmitida ao vivo, através das plataformas de *streaming*, no vídeo, apenas a harmonia está com o áudio captado; a percussão não tocou com microfonação, devido à quantidade de instrumentos e o volume gerado ter sido suficiente para os ouvintes que acompanhavam a apresentação ao vivo.

QR Code 23 - Unidos da Lona Preta na Jornada de Solidariedade



Fonte: Youtube (2022).

Como as diferenças entre o samba rural e o samba-enredo já foram pontuadas no item 2.3, assim como as origens da escola de samba Unidos da Lona Preta e sua ramificação paranaense, neste capítulo, atendo-me apenas à análise do samba *A Unidos canta e conta Paulo Freire* (QR Code 24), lançado nas redes sociais do MST em 2021 (GHISI, 2021).

QR Code 24 - A Unidos canta e conta Paulo Freire – Unidos da Lona Preta-PR – 2021



Fonte: Youtube (2022).

Gravado no Assentamento Herdeiros da Luta, em Porecatu-PR, “o legado do patrono da educação brasileira é tema do primeiro samba-enredo composto pela Escola de Samba Unidos da Lona Preta” (MST, 2021, n.p.). Autor de obras como *Educação como prática da liberdade* (1967) e *Pedagogia do oprimido* (1968), Paulo Freire completou seu centenário em 2021, sendo homenageado através do samba composto pelo coletivo do MST. Freire é reverenciado pelo Movimento devido à sua trajetória e por servir de inspiração para as práticas educacionais nas escolas do campo espalhadas pelos assentamentos e acampamentos. Baldo e Garcia (2021) tratam de explicar um pouco dessa relação entre o MST e o educador Paulo Freire:

A experiência do Movimento Sem Terra com sua pedagogia nos mostra caminhos viáveis e concretos para uma educação voltada para a transformação social e a emancipação humana. Freire deixou um forte legado para a construção da pedagogia do MST, sendo um de seus maiores inspiradores; o MST, do mesmo modo, afirma ter herdado características importantes da pedagogia freireana, bem como ter em Freire, além de um inspirador, um companheiro de luta. Há uma relação recíproca de ideias, sonhos, afetos e utopias. (BALDO; GARCIA, 2021 p.153)

Escrita de maneira coletiva, a letra do samba busca essa reverência à contribuição de Freire não só para o MST, mas para a educação como um todo. Em matéria publicada no *site* do MST, é possível ter uma dimensão de todo o esforço e engajamento criados entre os militantes para a finalização dessa obra:

Da composição até a gravação do clipe, o samba tem a marca de dezenas de militantes Sem Terra, em especial da juventude. “Foi uma obra coletiva do começo ao fim”, sintetiza Igor de Nadai, militante do MST, músico e coordenador da Unidos da Lona Preta no estado. A produção envolveu o

Coletivo de Juventude e os setores de Educação, Comunicação e Cultura do Movimento. (MST, 2021, n.p.).

Enquanto a inspiração para o tema veio de Freire, o ritmo veio inspirado “nos acúmulos centenários das Escolas de Samba” (MST, 2021, n.p.), principalmente a Leões da Mocidade, escola que acolheu o MST e o levou para a avenida no Desfile das Escolas de Samba do Carnaval de Curitiba, realizado em 2020. Em entrevista publicada na página virtual do MST (2021), Igor de Nadai conta que houve a construção de espaços de formação para o aperfeiçoamento da técnica dos ritmistas:

vieram cursos práticos e teóricos, oficinas, e muita atuação prática em mobilizações. Entre aqueles que já gostavam do samba e os que aprenderam a gostar, dezenas de integrantes do MST passaram por formações, e hoje também cultivam a música em seus territórios. (MST, 2021, n.p.).

Os arranjos foram musicados por Roan Teixeira, enquanto a gravação e a mixagem ficaram a cargo de Levi de Souza. A introdução da música é cantada pela voz solo de Marcele Terra, acompanhada da harmonia, constituída por acordes executados no cavaquinho e contrapontos no violão 7, gravados por Wellington Filho e Israel Laurindo, respectivamente. A canção inicia-se com andamento mais lento, cujos versos citados são como uma saudação ao “entrar na avenida”:

Chegou para dar a letra
Somos Unidos da Lona Preta
Não adianta fazer careta
Somos Unidos da Lona Preta.

A bateria⁴¹ marca presença logo em seguida, ao realizar uma chamada, formada por três caixas (Celio Andrei, Daniel Rodrigues e Daniel Pasqual), três surdos (Wagner Santos, André e Angélica), três tamborins (Juliana Barbosa, Tarcísio Leopoldo e Aline Luana), dois chocalhos (Thaísson Bedin e Jackson Silva), somados ao repique e ao surdo de terceira, ambos gravados por Igor de Nadai (o mesmo que comandou a Unidos durante o evento já mencionado nesta pesquisa, realizado no Assentamento Eli Vive, em Londrina). O andamento acelera, sendo puxado pelo

41 Não se sabe o motivo, mas algumas pessoas que participaram da gravação da música não tiveram seus nomes completos disponibilizados.

cavaquinho, com a bateria integrando a música de maneira gradual. As caixas surgem na repetição da segunda estrofe:

Sou Lona Preta, canto com amor
Com pé na terra, bato tambor
Viva Paulo Freire, educador do povo
Conquistando a liberdade,
construindo um mundo novo.

Após a repetição do segundo canto, os surdos marcam o tempo e o repique chama o restante da percussão. Mais vozes engrossam os versos em coro, gravadas por Joelma, Clara, Rafaela, Alexandrina, Cida, Raiane, Dona Lina, Marcelino, Dilce e os demais ritmistas já citados.

A terceira estrofe anuncia as raízes nordestinas de Paulo Freire, que dali surgiram as ideias que “semearam” o mundo, fazendo referência aos símbolos do campesinato e também ao método de alfabetização de Freire:

Abram alas, vou me apresentar
Sou Lona Preta, venho anunciar
A história de Paulo que lia o mundo
De Pernambuco saiu a semear
Um mundo de letras e cores
De batuques, tambores
Um Brasil a soletrar.

A quarta estrofe traz a ideia da união que batiza o nome da Escola, relacionando-a com a obra *Pedagogia do oprimido* (1968), alegando que ninguém é capaz de se libertar da opressão sozinho e fazendo referência à célebre frase de Freire (1968): “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor”:

Ninguém liberta ninguém
ninguém se liberta sozinho
É a Unidos freireando com o povo
E o oprimido libertando seu caminho.

Os versos da quinta estrofe preenchem o imaginário de uma ocupação através da metáfora “quebra as correntes, cortam as cercas”, sinalizando que o povo está por ocupar o latifúndio ou, de maneira metafórica, ocupar a avenida, combatendo a desigualdade tal qual Paulo Freire, por meio de seu legado:

Quebra as correntes, cortam as cercas
Abram a roda, a Unidos chegou

A Unidos chegou, a poeira levantou
Cantando um mundo que Paulo sonhou.

A penúltima estrofe ressalta a necessidade de continuar lutando pelas mesmas causas por que Paulo Freire lutou. A partir desse ponto, a harmonia muda a sua tonalidade original de si bemol maior (Bb), encarando o campo harmônico de si bemol menor (Bbm), com a voz solo destacando-se novamente e soando de maneira mais melancólica. Esse movimento de mudança na tonalidade é visível na Figura 18, a partir do compasso 54:

Figura 18 - Unidos da Lona Preta: mudança de tonalidade

The musical score for 'Unidos da Lona Preta' is presented in three systems, starting at measure 52. The key signature changes from Bb major to Bbm minor at measure 54. The lyrics are in Portuguese, and the chords are indicated above the notes.

System 1 (Measures 52-55):

- Measure 52: Cm (mun - do)
- Measure 53: F7 (que pau - lo)
- Measure 54: Bb (so - nhou)
- Measure 55: F7 (que - bra's co - sonhou)

System 2 (Measures 56-59):

- Measure 56: Bbm (Lu - tar)
- Measure 57: Cm7(b5) (é pre - ci - so)
- Measure 58: F7 (lu - tar)
- Measure 59: Bbm7 (por e - du - ca - ção)

System 3 (Measures 60-63):

- Measure 60: Cm7(b5) (por ter - ra'e)
- Measure 61: Bbm7 (tras - for - ma - ção)
- Measure 62: Cm7(b5) (não se faz)
- Measure 63: Bbm7 (e - du - ca - ção)

Fonte: O autor (2022).

Lutar!
É preciso lutar
Por educação
Por terra e transformação.

Na última estrofe, o instrumental faz uma pausa, com os tamborins marcando as mesmas células rítmicas das sílabas cantadas, o que pode ser observado na Figura 19, a partir do compasso 64, quando temos uma sequência marcada por uma colcheia pontuada, uma semicolcheia, duas colcheias e uma semínima pontuada (no compasso 65, a semínima pontuada é substituída por uma mínima). A tonalidade segue em si bemol menor (Bbm) e só volta ao tom original quando a música repete desde a segunda estrofe novamente:

Figura 19 - Unidos da Lona Preta: última estrofe

60 por ter - ra'e tras - for - ma - ção não se faz e - du - ca - ção

64 sem a - mor sem li - ber - da - de a dor e'a'es pe-ran-ça des-sa gen-te a u -

68 ni-dos ho - je can-ta pau-lo frei-te a dor e'a'es pe-ran-ça des-sa gen-te a u -

72 ni-dos ho - je can-ta pau-lo frei-te

Fonte: O autor (2022).

Não se faz educação
Sem amor, sem liberdade
A dor e a esperança dessa gente
A Unidos hoje canta Paulo Freire.

O clipe em questão complementa a experiência sonora através de imagens do Assentamento Herdeiros da Luta, momentos da captação dos instrumentos e momentos de descontração da equipe de gravação. Filmado e editado por Wellington Lenon e Valmir Neves Fernandes (Curuja), o material audiovisual conta com vídeos históricos do MST e ações de solidariedade que o Movimento realizou, ao longo do período pandêmico, com filmagens de entrega de alimentos, doação de marmitas, marchas e atos políticos com forte presença das bandeiras do Movimento, da escola de samba e de imagens que simbolizam Paulo Freire.

Após o samba da Unidos, ocorreram os discursos políticos. Estavam presentes parlamentares como Gleisy Hoffmann e Roberto Requião; alguns deputados, como o professor Lemos, Tadeu Veneri, Zeca Dirceu e Arilson Chiorato; as lideranças do MST, como Roberto Baggio e João Pedro Stédile; além da presença do economista Eduardo Moreira e da nutricionista Bela Gil.

Lula foi o último a discursar. Assim que concluiu sua fala, os manifestantes foram para o espaço destinado à fotografia coletiva com o então ex-presidente.

O almoço começou a ser distribuído pelo coletivo Marmitas da Terra. Muitos ônibus de comitivas mais distantes começaram a se organizar para o regresso da viagem; aos poucos, o assentamento foi se esvaziando e o palco ficou livre, momento em que o grupo Saci e Arte voltou a se apresentar, com um repertório que se mostrou mais diversificado, característico de uma banda *show* ou banda baile⁴². Tocaram clássicos da música sertaneja, como Milionário e José Rico; músicas de cantores gaúchos, como Baitaca; outros gêneros da música brasileira, como forró e MPB, e repertório internacional, com os gêneros *rock* e pop. Em um determinado momento, a corda de um dos violões arrebentou e tive que socorrer o músico no palco, emprestando minha guitarra, ressaltando que não havia ninguém da equipe técnica cuidando do som naquele momento e estavam pouquíssimas pessoas na plateia.

Com o público do evento cada vez menor, um grupo de jovens assentados veio procurar os integrantes da Matula Roots para pedir autógrafos e agradecer pela apresentação. Afirmaram que nunca haviam imaginado uma banda de *reggae* tocando na “porta de casa”. A foto com os jovens do Assentamento está representada na Figura 20:

Figura 20 - Matula Roots e jovens do Assentamento Eli Vive



Fonte: Bruna Kurzlop (2022).

42 Zambão, Penteado e Calçada definem banda baile como um grupo musical com repertório destinado a tocar os principais *hits* (geralmente a partir da década de 1960) para atuar “em festas e bailes de formaturas, aniversários, casamentos, bodas, Carnaval, Réveillon, ‘Aleluia’, ‘Junino’, ‘Independência’, ‘Hawaii’, ‘Flash Night’, Dia das Mães e dos Pais, dentre outros”. (ZAMBÃO; PENTEADO; CALÇADA, 2014, p.1909).

Por volta das 21h, os ônibus saíram do assentamento rumo a Curitiba. Apenas um dos veículos permaneceu em Londrina, pois parte dos militantes do Marmitas da Terra estava responsável pela organização do espaço pós-evento.

O grupo chegou em Curitiba no domingo (20 de março), por volta das 4h30. Devido à falta de carros de aplicativo e táxis nesse horário, acabei por oferecer carona para um grupo de pessoas que residiam em bairros próximos do trajeto que realizaria até em casa.

A conversa com os demais militantes⁴³ sobre o evento mostrou-se produtiva. Um dos caronas contou sobre sua trajetória no Movimento por quase 10 anos e disse que, pela primeira vez, teve espaço no palco principal de um evento do MST, pois geralmente colocam seu trabalho voltado ao público infantil e em espaços secundários. Relatou sobre a importância da presença da banda Matula Roots para além do seu gosto pessoal, pois era muito difícil ver apresentações que fugissem do padrão conhecido, como gêneros musicais de origem camponesa, valorizados pelo Movimento em detrimento de *reggae*, *rock*, *rap* e demais gêneros.

Tocar *reggae* em um assentamento foi considerado pelo militante como uma quebra de paradigmas, pois as pessoas não estão acostumadas com os gêneros urbanos permeando o Movimento. A nossa foi a única apresentação musical com gênero mais destoante dos estilos ligados ao campesinato brasileiro. As músicas tidas como referencial camponês já não atraem os jovens; atualmente, muitos dos acampamentos contêm parte dos sem-terra oriundos dos grandes centros urbanos, muito vinculados à cultura musical urbana, principalmente o *funk* e o *rap*. A juventude dentro do MST demonstra essa carência de músicas que representam sua geração, reforçando a atitude dos jovens assentados ao procurar a banda ao final do evento.

Outro artista que estava de carona também comentou sobre a desorganização do Movimento relacionada ao evento que contou com a presença do ex-presidente Lula no Assentamento Eli Vive. Dentre os fatores que marcaram a falta de organização estão a escolha do assentamento muito próxima da data do evento; a falta de estrutura do assentamento para receber o público de 10 mil pessoas; a falta de prática dos assentados para um evento dessas dimensões,

43 Optei por não divulgar o nome das pessoas, devido a algumas críticas por parte da organização do evento em Londrina e demais posicionamentos do Movimento referentes à área da cultura.

nunca antes realizado naquele espaço, e a desorganização no palco, principalmente sobre a ordem e distribuição das apresentações culturais. Sobre este último, o militante afirmou que isso se deve à falta de uma pessoa à frente do setor cultural do MST-PR, cargo ocupado anteriormente por Sylviane Guilherme, atualmente sem coordenação. Todos do MST-PR, principalmente o setor de comunicação, acabam tendo que tomar decisões pelo setor cultural, que acaba sendo deixado em segundo plano.

Outra queixa muito importante que foi ressaltada, reflexo dessa falta de atenção com a cultura no Movimento, é o fato de a cultura ser vista pelo MST, em geral, como ferramenta para o discurso, para atrair pessoas, e não simplesmente a arte pela arte. A cultura apresenta-se sempre como uma ferramenta ideológica do Movimento.

É evidente que a arte pode ser, de fato, utilizada como instrumento para o alcance de outras demandas, mas existe uma carência da cultura dentro do MST para que ela possa permanecer apenas sendo desenvolvida, incentivada e valorizada por si mesma, porém ainda distante dos padrões da arte propriamente burguesa.

4.12 Construção da Jornada de Agroecologia

Entre os meses de abril e julho, após o início da organização dos Comitês Populares, o núcleo militante do MST-PR passou a se dedicar à construção da 19ª Jornada de Agroecologia, com data de início marcada para o dia 22 de junho e término em 26 de junho.

Figura 21 - Banner da 19ª Jornada de Agroecologia



Fonte: Jornada de agroecologia (2022).

A maior parte das reuniões para a distribuição das tarefas ocorreu de maneira remota, através da plataforma Zoom, onde foram apresentadas pautas e informações referentes a cada uma das brigadas de Ciência, Agroecologia, Cultura, Educação Popular e Saúde Popular.

Alguns fatores mostraram-se diferentes das demais Jornadas realizadas, por conta da pandemia, como as tradicionais caravanas advindas do interior do Estado, que deveriam ser reduzidas em virtude de evitar aglomeração e impossibilidade de alojamento, apenas com pessoas destinadas às tarefas para a construção do evento, como inserir a Jornada nas atividades de Curitiba e RMC, aliança com os bairros e RMC, enraizando a Jornada, além dos espaços educacionais, dando continuidade histórica ao evento.

Houve a necessidade de inserir um caráter de denúncia a respeito do cenário político nacional, estabelecendo atividades que evidenciam a violência do agronegócio e da elite política, denunciando o modelo vigente, por não representar a ideia do Movimento, mas com diálogo para além da luta partidária, tratando de uma questão mais ampla.

Sobre a infraestrutura, os recursos destinados para o evento já estavam disponíveis desde 2019 e deveriam ser aplicados em 2020, ano em que a Jornada não ocorreu, devido ao contexto pandêmico, com tendas, palco, túnel do tempo e demais estruturas já orçadas em 2019, porém com atualizações inflacionárias. Houve uma parceria com a UFPR e a Funpar, esta última responsável pela gestão dos recursos financeiros do evento. A Pró-Reitoria de Planejamento, Orçamento e Finanças (Proplan) está parcialmente ligada à questão financeira e aos prazos para a Universidade viabilizar os recursos, assim como a Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (Proec), que, de fato, está apta a viabilizar o evento do ponto de vista prático (pediram aceleração nos prazos dos orçamentos e abertura das burocracias com a Prefeitura).

A Prefeitura de Curitiba disponibilizou, em maio, a autorização para o evento marcado para junho, impossibilitando a atividade na Praça Santos Andrade, como nos anos anteriores, sendo este remanejado para o Campus Rebouças.

Levantados esses pontos, é importante salientar que, dentre as brigadas que dialogam diretamente com as atrações culturais, ficou estabelecida com Igor de Nadai e Tarcísio Leopoldo (MST) a frente do setor de atividades culturais, enquanto Ednúbia Ghisi (MST) ficaria responsável pelo setor de comunicação.

Em uma das reuniões que ocorreram via Zoom (para a que fui convidado, por poder auxiliar o setor cultural nas atividades que fossem necessárias), ao momento de espera para os demais convidados ingressarem na plataforma virtual, um dos membros do MST, o agricultor e músico João Campos, estava tocando violão e cantando algumas canções ligadas ao Movimento. Dentre as canções interpretadas por João, além do *Hino do MST* em uma versão adaptada a voz e violão, a canção intitulada *A grande esperança* destacou-se como uma das músicas sertanejas cultuadas pelo grupo. Infelizmente, por se tratar de uma reunião virtual que não estava sendo gravada, não foi possível ter o registro desta interpretação.

A canção já era bastante conhecida entre os membros mais antigos do Movimento, o que pode ser atribuído por ser uma música com registro fonográfico anterior à consolidação do MST.

Sobre a história da música (QR Code 25), desde a década de 1960 ela já fazia parte do repertório da música caipira, inicialmente gravada pelos irmãos Zilo & Zalo e, posteriormente, por outros artistas, como Chico Rey & Paraná. Ambas as duplas possuem grande reconhecimento no cenário da música sertaneja e têm

presença marcante na grande mídia, através de programas de rádio e de emissoras de Televisão (ALBIN, 2022).

QR Code 25 - A grande esperança – Zilo & Zalo



Fonte: Youtube (2022).

A composição é atribuída a Goiás e Francisco Lázaro, gravada por Zilo & Zalo pela primeira vez em 1965, pela Chantecler. Segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* (versão eletrônica), “com o resultado do sucesso obtido, a gravadora lançou um compacto no mercado internacional, tornando-os a primeira dupla sertaneja a vender discos no exterior” (ALBIN, 2022, n.p.).

A dupla enquadra-se no que Ivan Vilela chamou de “segunda fase” da música sertaneja, marcada “pela inserção de ritmos outros ainda não gravados como o recortado, a querumana, a guarânia e a polca paraguaia” (VILELA, 2011, p.89), muito antes da música pop e da Jovem Guarda tomarem conta das rádios e das gravadoras brasileiras, influenciando completamente o cenário musical brasileiro e dando início à chamada “terceira fase” (VILELA, 2011).

Sobre o gênero musical que inspirou a música gravada por Zilo & Zalo, a guarânia tem sua origem no Paraguai e foi muito utilizada por artistas brasileiros a partir da década de 1940. Assim relata Higa (2013), ao pontuar o momento em que “músicos paulistas se apropriaram da música paraguaia e a ressignificaram criando gêneros como o rasqueado e a moda campera, tendo atingido seu clímax com a explosão comercial do 78 rpm de Cascatinha e Inhana” (HIGA, 2013, p.46), dupla

que atingiu o sucesso ao gravar, em 1952, duas guarânias compostas por Zé Fortuna⁴⁴: *Meu primeiro amor* e *Índia*.

O *Dicionário Cravo Albin* (2022) descreve a guarânia como uma música em andamento lento, comumente em tom menor. Higa (2013) vai além e busca uma definição mais próxima da versão brasileira desse gênero musical:

Independentemente do andamento, o desenho rítmico das melodias das guarânias brasileiras e dos rasqueados são ambíguos. Não podemos afirmar com certeza se a escritura “correta” deveria ser feita utilizando o compasso 6/8 ou 3/4. Essa ambigüidade parece ser superada nas gravações de guarânias feitas por intérpretes paraguaios. (HIGA, 2013, p.181).

Optou-se, durante a transcrição de *A grande esperança*, por manter o compasso ternário em 3/4, porém, o ritmo da música não apresenta um andamento tão lento quanto de costume, por volta dos 100 BPM. Outro fato importante é a respeito da tonalidade em sol maior (G), contrariando, novamente, o jeito paraguaio de se tocar guarânias.

A harmonia apresenta uma progressão de acordes maiores, no total de cinco, porém, o que chama a atenção é que um deles não faz parte do campo harmônico de G maior: o acorde de lá maior (A) utilizado no compasso 18 tem uma função de “elevar” a música e chamar a atenção para o trecho da letra que viria a seguir:

Saindo projeto do chão brasileiro
De cada roceiro ganhar sua área
Sei que miséria ninguém viveria
E a produção já aumentaria
Quinhentos por cento até na pecuária!

A utilização do acorde de lá maior (A) é realizada por aproximação quase cromática ao acorde anterior de sol maior (G); ocorre justamente depois que a letra apresenta o lamento sobre a situação precária no campo brasileiro e instantaneamente ao subir um tom para o acorde de lá maior; eis que a letra apresenta um futuro promissor. A mudança da progressão dos acordes pode ser observada entre os compassos 17 e 18, presentes na Figura 22:

44 Cantor e compositor da dupla sertaneja Zé Fortuna & Pitangueira, responsável por escrever a versão brasileira da música paraguaia *Índia* (HIGA, 2013).

Figura 22 - *A grande esperança* – mudança de acordes

13 G D

- ria sa - ben - do que e - la da - rá so - lu - ção pa - ra si - tua - ção que es - ta pre - cá -
 - o den - tro de um pa - is ri - co e - al - ta - nei - ro mor - rem bra - si - lei - ros de fo - me'e de fri -
 - por - que a se - men - te que e - le se - me - ia tem que ser a me - ia com o seu pa - trão
 - pra gui - ar o po - bre por - on - de'e - le tr - lha e pa - ra fa - mí - lia não fal - tar o pão

17 G A D A

- ria sa - in - do pro - je - to do - chão bra - si - lei - ro de ca - da ro - cei - ro ga - nhar su - a a -
 - o em nos - sas ci - da - des ri - cas em i - mó - veis mi - lhões de au - to - mó - veis já se pro - du - zi -
 - o nos - so ro - cei - ro vi - ve num di - le - ma e o seu pro - ble - ma não tem so - lu - ção
 - que e - les não dei - xam o ca - pi - ta - lis - mo le - ver ao a - bis - mo a nos - sa na - ção

21 D C G

- rea sei que na mi - sé - ria nin - guem vi - ve - ri - a e a pro - du - ção já au - men - ta - ri -
 - u en - quan - to o coi - ta - do do po - bre'o - pe - rá - rio vi - ve - a - per - tado ga - nhan - do - sa - lá -
 - por - que o ri - ca - ço que vi - ve fol - ga - do a - cha que o pro - jeto se for as - si - na -
 - a de - si - gual - da - de a - qui é ta - ma - nha en - quan - to ri - caço não sa - be'o que ga -

Fonte: O autor (2022).

Diferentemente dos primeiros registros fonográficos da música sertaneja, pode-se encontrar uma base instrumental emprestada do choro, fato este que se deve por conta dos músicos que atuavam nas gravadoras; muitos deles não eram oriundos do campo e, inclusive, eram músicos de samba e choro, que trouxeram uma instrumentação diferente da viola e do violão, como flautas e violinos (VILELA, 2011).

Os instrumentos utilizados na gravação de Zilo & Zalo são viola, violão, acordeon e acompanhado do canto duetado, estilo de canto marcante em diversas regiões do país como mais uma herança da cultura portuguesa (VILELA, 2011, p.82), duas vozes trabalhadas em intervalos de terças maiores, quartas justas e quintas justas, mas que, em alguns trechos, podem se distanciar, marcando intervalos de sétima menor e oitavas, como pode ser observado nos compassos 12 e 16, presentes na Figura 23, a seguir:

Figura 23 - A grande esperança – 1ª estrofe

A cla - se ro - cei - ra e'a clas - se'o - pe - rá - ria an - ci - o - sa'es - pe - ra a re - for - ma'a - grá -
 Es - ta gran - de cri - se que'a tem - po sur - gi - u mal - tra - ta'o ca - bo - clo fe - rin - do seu - bri -
 Nos - so la - vra - dor - que vi - ve do chão só tem a me - ra - de da sua pro - du - ção
 Mas gran - de'es - pe - ran - ça o po - vo con - duz e pe - de'a Je - sus pe - la o - ra - ção

- ria sa - ben - do quee - la da - rá so - lu - ção pa - ra si - tua - ção que es - ta pre - cá -
 o den - tro de'um pa - is ri - co e - al - ta - nei - ro mor - rem bra - si - lei - ros de fo - me'e de fri -
 por - que a se - men - te que e - le se - me - ia tem que ser à me - ia com o seu pa - trão
 pra gui - ar o po - bre por - on - de'e - le tr - lha e pa - ra fa - mi - lia não fal - tar o pão

Fonte: O autor (2022).

O exemplo mostra que, mesmo a melodia sendo acompanhada por uma harmonia formada apenas por acordes maiores, a canção tem bastante variação entre intervalos, apesar de não explorar muito da extensão vocal dos cantores. Cada um gravou em uma tessitura confortável. Os timbres são anasalados, com agudos que acessam o registro de voz de cabeça e presença de leves vibratos ao fim de algumas frases, exemplos característicos da música sertaneja feita nessa época (VILELA, 2011).

A letra da canção está dividida em 4 estrofes. A primeira inicia com a união dos trabalhadores do meio rural e urbano ao sonharem com a reforma agrária como uma solução eficaz para a situação precária do Brasil.

A classe roceira e a classe operária
 Ansiosas esperam a reforma agrária
 Sabendo que ela dará solução
 Para situação que está precária.
 Saindo projeto do chão brasileiro
 De cada roceiro ganhar sua área
 Sei que miséria ninguém viveria
 E a produção já aumentaria
 Quinhentos por cento até na pecuária.

Seguida pela segunda estrofe, que tem por objetivo explicar como é essa crise relatada na estrofe anterior, ressalta as riquezas do Brasil em contraste com a miséria e a fome presentes nas ricas cidades brasileiras. Sobre as cidades, é importante ressaltar que, na década de 1960, já eram industrializadas e produziam automóveis, como São Paulo e Rio de Janeiro, enquanto a classe operária presente

nesses centros urbanos não conseguia acompanhar o crescimento econômico dessa indústria, que se instalava no país por conta da inflação.

Esta grande crise que há tempo surgiu
 Maltrata o caboclo, ferindo seu brio
 Dentro de um país rico e altaneiro,
 Morrem brasileiros de fome e de frio.
 Em nossas cidades ricas em imóveis
 Milhões de automóveis já se produziu,
 Enquanto o coitado do pobre operário
 Vive apertado ganhando salário,
 Que sobe depois que tudo subiu!

A terceira estrofe volta a tratar do homem do campo, tomando como exemplo os muitos meeiros que trabalham em terras de terceiros e pouco recebem em troca do seu esforço diário. Também expõe a ideia da visão do latifundiário sobre a reforma agrária como algo inconstitucional.

Nosso lavrador que vive do chão
 Só tem a metade da sua produção
 Porque a semente que ele semeia
 Tem quer à meia com o seu patrão!
 O nosso roceiro vive num dilema
 E o problema não tem solução
 Porque o ricoço que vive folgado
 Acha que projeto, se for assinado,
 Estará ferindo a Constituição!

A quarta e última estrofe expõe a fé cristã, muito presente no meio rural, como se apenas uma possibilidade divina fosse capaz de mudar o cenário brasileiro e trazer melhorias na vida da classe trabalhadora. Atribui a desigualdade presente no Brasil aos rumos que a economia capitalista guiava no país.

Mas grande esperança o povo conduz
 E pede a Jesus pela oração,
 Pra guiar o pobre por onde ele trilha,
 E para a família não faltar o pão.
 Que eles não deixam o capitalismo
 Levar ao abismo a nossa nação,
 A desigualdade aqui é tamanha
 Enquanto o ricoço não sabe o que ganha
 O pobre do pobre vive de ilusão!

Por conta do teor revolucionário expresso em sua letra, a música foi censurada pelos militares em 1966; mesmo não tecendo críticas diretas ao regime militar, a letra da canção não foi poupada. Gonçalves e Ciavatta (2019) apontam que

a canção trata da esperança; os trabalhadores do campo e da cidade esperam pela reforma agrária, apelando para a fé em Jesus, como é de se esperar do caipira, fundamentado pela religiosidade cristã.

4.13 Última reunião geral pré-Jornada

No dia 4 de junho, já no mês em que estava programado ocorrer a 19ª Jornada, houve, às 9h30, a última reunião geral que antecedeu o evento. Na sede do Cefuria, foi realizada uma mística de abertura, com o declame da poesia *A chegada de Genivaldo ao céu*, de autoria coletiva de um grupo de militantes do Marmitas da Terra. Após a poesia, houve uma rodada de apresentação, principalmente para que os militantes que não estão todos os dias nas atividades pudessem conhecer os novos integrantes do Coletivo.

Na sequência, Roberto Baggio, dirigente do MST-PR, fez uma retomada histórica sobre a Jornada da Agroecologia, ressaltando que, na década de 1990, houve uma mudança do MST para a produção de matriz agroecológica. Eis que, em 2002, 2003 e 2004, foram organizadas as primeiras Jornadas, realizadas no município de Ponta Grossa. Baggio enfatizou que, na edição de 2003, houve ocupação da Companhia Monsanto (empresa multinacional de agricultura e biotecnologia com sede nos Estados Unidos, pertencente ao grupo Bayer), por conta de uma denúncia da empresa estar associada a experimentos irregulares⁴⁵.

De 2005 a 2007, o evento ocorreu em Cascavel, edição que ficou conhecida como uma verdadeira “guerra” contra o agronegócio, muito associada à descoberta de uma estação de experimentos transgênicos da empresa suíça transnacional Syngenta S.A. dentro do Parque Nacional do Iguaçu, que, posteriormente, foi ocupada pelo MST. Nesse episódio, a Syngenta foi acusada de contratar uma milícia armada que assassinou o militante Valmir Mota de Oliveira, mais conhecido como Keno, dentro da área ocupada. A Syngenta passa o imóvel para o Estado⁴⁶.

Após os primeiros seis anos de batalha, a Jornada migra para o sudoeste do Estado, mais precisamente para a região de Francisco Beltrão, onde permaneceu por duas edições (2008 e 2009), região mais conhecida pela presença de

45 Para saber mais a respeito da denúncia sobre as ações da Monsanto em Ponta Grossa, consultar o *link* <http://bit.ly/3ZXF7c0>.

46 Para saber mais a respeito das ações da Syngenta no Parque Nacional do Iguaçu, consultar o *link* <http://bit.ly/3JbqKL1>.

agricultores familiares e pela herança histórica da revolta dos posseiros, seguidas pelos dois eventos em Londrina (2010 e 2011), dentro do Campus da UEL; duas edições em Maringá (2012 e 2013), na Escola Milton Santos de Agroecologia; dois anos em Irati (2014 e 2015) e mais dois anos na Lapa, no Assentamento Contestado (2014 e 2015).

Nos anos de 2018 e 2019, a Jornada passa a ocorrer em Curitiba, na Praça Santos Andrade, em frente ao prédio histórico da UFPR, sendo a edição de 2022 a terceira marcada para ocorrer em Curitiba, após dois anos de cancelamento, devido à pandemia de Covid-19.

Baggio finaliza que a Jornada de Agroecologia sempre foi uma ação massiva, em que denúncias devem ser realizadas a respeito da conjuntura, da crise humanitária e da fome, pregando a ideia de que a preservação da natureza precisa da matriz agroecológica como meio de produção que se sobrepõe ao capital.

Ao término da fala de Roberto, alguns informes são dados para que fossem determinadas as etapas de estruturação da Jornada, incluindo a organização da festa junina pré-jornada em um fim de semana anterior ao evento; a Marcha Contra o Despejo, marcada para ocorrer em paralelo à Jornada (na quinta-feira à tarde, dia 23/06), e o lançamento do filme desenvolvido pelo geógrafo Kauan Fonseca, marcado para exibição na segunda-feira (20/06), na Câmara de Vereadores de Curitiba.

O militante Marcos também executa uma fala e apresenta o croqui do Campus Rebouças com a organização dos espaços, que se planejaram em meio a uma área interna dedicada às áreas de formação, palestras, reuniões e o Túnel do Tempo, um espaço didático em forma de caminho com fragmentos da história da Jornada ao longo das 19 edições.

A área externa contou com 56 barracas da feira de economia solidária e produtos da reforma agrária; havia um espaço dedicado à culinária da terra (praça de alimentação), com cerca de 10 a 12 barracas; uma área destinada à comercialização, trocas de sementes e testes de transgenia e a área responsável pela equipe da saúde, além do palco central, onde foram planejadas a maior parte das apresentações artísticas, uma estrutura montada no estacionamento do Campus.

Ao fim da reunião, algumas comissões foram divididas em grupos menores e acabei me inscrevendo para auxiliar na organização da festa junina. O grupo decidiu

que, na mesma semana, iria voltar a se reunir para definir o lugar, as apresentações musicais da festa, as decorações e a parte de alimentação. A data da festa foi definida para o sábado, dia 18/06, com duração das 14h às 23h, para que fosse possível pegar públicos que têm disponibilidade para os períodos da tarde e da noite.

4.14 Arraiá Esquenta da 19ª Jornada

Após algumas reuniões remotas, ocorridas através da plataforma Zoom, a festa junina foi definida para ser realizada na Chácara Sindijus. Como auxiliar, fiquei responsável por encontrar um grupo de forró disponível para o evento em questão; o escolhido foi o trio Fole Variado, além do grupo de *reggae* de que faço parte e da terceira atração, um duo de MPB formado por Renata e Érico, ambos militantes do Marmitas da Terra. Abaixo, a Figura 24 apresenta o cartaz do evento.

Figura 24 - Arraiá Esquenta da 19ª Jornada



Fonte: Mídia sem terra (2022).

A festa iniciou pela manhã, com algumas brincadeiras já habituais em eventos dessa característica, como “pescaria”, jogo de argolas, jogo de acertar com bolas a boca do palhaço, todas valendo brindes da reforma agrária, dentre eles arroz orgânico, sucos integrais, cachaças e outros.

Durante a tarde, ocorreu o tradicional bingo, que tinha como premiações a diária para casal em uma pousada na Ilha do Mel (Pontal do Sul-PR), um par de ingressos para os *shows* de Gilberto Gil e de Erasmo Carlos, vale-combustível de 50 litros, cestas da Reforma Agrária, jantar mediterrâneo, almoço e tatuagens.

Em seguida, às 18h, foram iniciadas as apresentações musicais com o grupo de forró, sendo a primeira justamente para que, em meio à apresentação do trio, pudesse ocorrer o casamento caipira.

Algumas adaptações ao texto da encenação do casamento são comuns em festas juninas por todo o Brasil, e no caso do evento organizado pelo MST não foi diferente. Como pode ser visto no vídeo disponível pelo QR Code 26, o assentado Adriano, que então estava no papel de noivo, desiste do casamento em meio ao altar, soltando uma frase em tom de brincadeira de que era contra a monocultura e a monogamia, mas a favor da agroecologia. A encenação do baile de casamento seguiu ao som de *Pagode russo* (Luiz Gonzaga), executada pelo trio Fole Variado.

O vídeo também demonstra um pouco da ornamentação de bandeirinhas, as vestimentas típicas de trajes que remetem ao universo caipira, alguns até mesmo mais ao estilo gaúcho (pampeano).

QR Code 26 - Casamento caipira



Fonte: Vergara (2022).

O trio de forró terminou sua apresentação por volta das 20h e logo depois, às 20h30, iniciaram Érico e Renata (Figuras 25 e 26). Como o duo estava apenas munido de voz e violão, pediram para que Lucas Kurzlop e eu (ambos da Matula Roots) fizéssemos a percussão, com zabumba e triângulo, para que, assim, a apresentação tivesse um som mais dançante para o público (ressalte-se que nunca havíamos ensaiado juntos esse repertório).

Por fim, a banda Matula Roots apresentou-se das 22h até o fim da festa, às 23h. Por mais que o repertório *reggae* destoasse da temática da festa, o público continuou a dançar, porém agora não em pares, como a dança de salão anterior.

Figuras 25 e 26 - Apresentações do arraiá



Fonte: Vergara (2022).

4.15 19ª Jornada de Agroecologia

4.15.1 Abertura da Jornada: cortejo, palhaçada, violino e violão

A primeira manhã da Jornada, quarta-feira, dia 22 de julho, foi destinada à organização dos espaços, montagem das tendas e credenciamento do público que estava chegando ao local. A montagem do Palco da Jornada de Agroecologia (Figura 27), o palco principal do evento, já havia sido iniciada um dia antes, porém, até a metade da tarde, ainda não havia sido concluída.

Figura 27 - Palco da Jornada de Agroecologia



Fonte: O autor (2022).

Esse fato fez com que atrasasse a primeira apresentação cultural do dia, o *show* intitulado *Semeando sonhos*, com Susi Monte Serrat e João Bello. Marcada para 13h20, no palco principal, a atração musical foi realizada em meio ao pátio, entre as barracas dos produtos da reforma agrária, sem qualquer aparelhagem de som, microfones ou cabos. Susi e João Bello atraíram o público apenas com violão e voz, em alguns momentos acompanhados por um flautista. O número, que se apresentou de maneira bem espontânea e orgânica, superou as limitações técnicas por conta do atraso na montagem, e o fato de a apresentação não ter ocorrido no palco principal foi fundamental para que tivesse um caráter mais acolhedor e participativo do público presente, com palmas e cantorias de acompanhamento.

Enquanto Susi e João encerravam sua apresentação, por volta das 14h, o cortejo de abertura dos espaços da 19ª Jornada de Agroecologia, com Trupe d@s Encontad@s, já estava circulando pela feira. Com muita cantoria, viola, violão e pandeiros, o cantor Zé Pinto e sua Trupe foram contagiando os espaços por toda a feira, interpretando parte do repertório autoral de Zé e algumas outras canções de grandes nomes da MPB já conhecidos do Movimento, como Milton Nascimento e Chico César, entre outros.

Com o atraso na montagem do palco principal, as demais apresentações culturais da tarde foram realocadas para a tenda da praça de alimentação, onde foi

montada uma pequena estrutura provisória, com mesa de som e amplificadores. Esse espaço já estava programado para receber algumas atrações nos outros dias da Jornada, mas sua utilização teve de ser antecipada, por conta dos problemas já citados.

Às 15h, ocorreu a apresentação da Cia. Mirabólica⁴⁷, intitulada *O circo é nosso*, com os palhaços Pituim e Mínima (Ronaldo Pituim e Luz Medeiros), que animaram a plateia. Em meio às muitas brincadeiras, os palhaços traziam alguns temas da conjuntura atual, como o aumento do preço dos combustíveis (Figura 28).

Figura 28 - Cia. Mirabólica



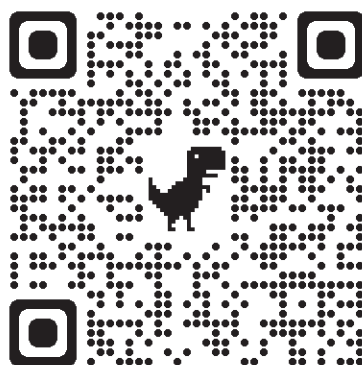
Fonte: O autor (2022).

Em seguida, às 16h30, foi iniciada a peça de Teatro *Sobre lendas e mulheres*, com Cleo Cavalcantty e Luana Godin. A peça é uma narrativa musical livremente inspirada no livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pínkola Éztes. Nesta peça, além dos diálogos que fizeram referência à obra citada, a dupla interpretou alguns clássicos de vozes femininas da América Latina, como Violeta

47 Segundo sua página oficial, a Cia. Mirabolica é um grupo de teatro-circo e contação de histórias que acredita no riso como ferramenta para promover uma comunicação direta (CIA. MIRABOLICA, 2022).

Parra e Mercedes Sosa, esta última presente no vídeo, através do QR Code 27. *Como la cigarra* foi cantada em dueto, acompanhada de um violão. Apesar do público relativamente pequeno naquele momento da tarde, foi possível visualizar um número mais expressivo de crianças, em geral meninas, que ficaram ali após a apresentação da Cia. Mirabólica, aguardando, por saber que se tratava de uma peça teatral com duas mulheres.

QR Code 27 - Sobre lendas e mulheres – *Como la cigarra*

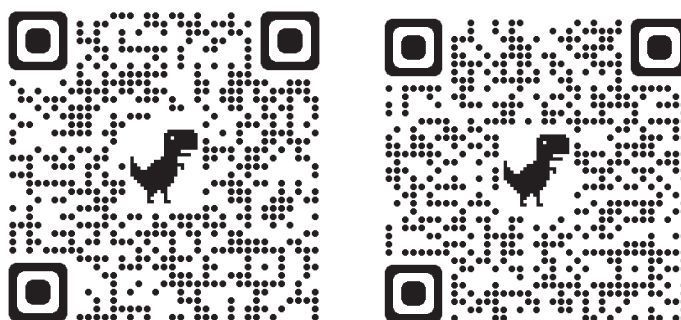


Fonte: O autor (2022).

Já ao chegar da noite, a apresentação do Duo Violino e Violão, com Alan Forgati e Yasmin Alves, anteriormente marcada para 16h30, foi remarcado para ocorrer durante a abertura oficial da 19ª Jornada de Agroecologia, realizada no Auditório Eny Caldeira, nas mediações do Campus Rebouças.

Com auditório lotado, muitas pessoas em pé e outras apenas acompanhando nos corredores do *campus*, enquanto aguardavam o início da mesa de abertura, o cortejo da Trupe d@s Encantad@s entrou em cena (QR Codes 28 e 29), cantarolando canções autorais de Zé Pinto, tratando de divulgar os princípios da agroecologia, foram se direcionando para o centro do auditório, onde interpretaram a canção *Ordem e progresso*, de Beth Carvalho. A música foi acompanhada em coro pelos presentes, com palmas, e seguida de gritos de ordem.

QR Codes 28 e 29 - Trupe d@s Encantad@s na abertura da Jornada



Fonte: O autor (2022).

Após a introdução com o cortejo, foi dado início à transmissão ao vivo, via Facebook, e Alan Forgati e Yasmin Alves apresentaram duas obras de música erudita, inicialmente com o violão solo de Yasmin ao interpretar o *Estudo nº 8* de Heitor Villa-Lobos, seguido do formato duo na música *Notturmo*, de Ferdinando Carulli.

Eis que, ao término da apresentação, foi dado início à mística em homenagem ao indigenista e ambientalista Bruno Pereira e ao jornalista britânico Dom Philips (Figura 29).

Figura 29 - Palco da plenária de abertura da Jornada



Fonte: O autor (2022).

Houve poesia e uma encenação de trabalhadores do campo roçando com enxadas, vozes de Bolsonaro ao fundo, falando sobre a Amazônia, e, mais tarde, uma pessoa pulverizando os trabalhadores rurais sentados no chão, simbolizando a nuvem de agrotóxicos despejada no Brasil todos os dias pelo agronegócio. Toda a mística também foi transmitida ao vivo, conforme é possível ser visualizada através do QR Code 30.

QR Code 30 - Abertura da 19ª Jornada



Fonte: Mídia sem terra (2022).

Após as apresentações culturais, ocorreram as falas das pessoas presentes para a mesa de abertura, entre elas o professor e diretor do Setor de Educação da UFPR Marcos Alexandre Ferraz; o Pró-reitor de Extensão e Cultura da UFPR, Rodrigo Arantes Reis; o promotor de Justiça do Ministério Público Federal, Rafael Moura; os deputados estaduais Professor Lemos (PT), Luciana Rafagnin (PT), Goura (PDT), Tadeu Veneri (PT) e as vereadoras de Curitiba Carol Dartora (PT) e Professora Josete (PT).

Com o encerramento da mesa de abertura, agora com o palco principal já finalizado para que as apresentações pudessem ser realizadas, por volta das 20h, iniciou-se o *show* do grupo Mistura Popular, uma banda que se autointitula progressista, sempre atuante em atos, manifestações, comícios, congressos, plenárias, que já havia se apresentado em outras edições da Jornada de Agroecologia. O repertório é uma mescla de ritmos brasileiros, com letras que falam sobre os temas políticos recorrentes do Movimento, mas também com boa parte de músicas mais dançantes, sem abordar diretamente os assuntos da militância, mais voltadas para o entretenimento, momentos de descontração e agitação.

Apesar da mesa de abertura ter estado com um público grande, poucos foram os visitantes que ficaram para o *show* do Mistura Popular, o que fez com que o estacionamento estivesse relativamente vazio durante a apresentação e pouco animado se comparado à plenária anterior.

4.15.2 Teatro, batucada, *rap* e música latino-americana

A manhã do segundo dia de Jornada iniciou com o credenciamento geral, em que os credenciados recebiam alguns informes sobre as apresentações, palestras, oficinais, um jornal e uma cartilha sobre os temas debatidos na Jornada.

Várias oficinas de práticas em agroecologia foram realizadas, como o curso de vigilância popular em saúde nas escolas de agroecologia, preparação de caldas agroecológicas, confecção de iscas e extrato de própolis para abelhas nativas, uso sustentável do bambu, entre outros; além dos seminários temáticos sobre o lançamento do livro da Jornada, a plenária *Educação do e no campo*, o debate a respeito dos impactos socioambientais da Ferroeste e a roda de conversa com a temática *Transgênicos: como se livrar dessa praga?*. Entre as apresentações culturais da manhã, ficaram o teatro do grupo Filhas da Fruta⁴⁸ e o cortejo com a Trupe dxs Encantadxs.

Ao meio-dia, houve a concentração (Figura 30) para o ato organizado por famílias de ocupações em risco de despejo da grande Curitiba vinculadas ao MPM e com apoio do MST e demais coletivos urbanos. Intitulada “Nenhuma família sem casa, nenhum camponês sem terra, nenhum trabalhador sem direitos”, a marcha do ato saiu da Praça Eufrásio Correia em direção ao Palácio Iguaçu.

48 Segundo sua página oficial, As Filhas da Fruta tratam-se de “uma coletiva artística ajuntamento colméia composto orgânico cultivado agora por Camila Jorge e Má Ribeiro, também em parceria com outras artistas. Mistura boa de palhaçaria e música, em encontro com todas as formas de vida e além”. (FILHAS DA FRUTA, 2022).

Figura 30 - Concentração para o ato

Fonte: O autor (2022).

Coordenada pelo mestre de bateria da escola de samba Leões da Mocidade, Sesóstris Filipe, a marcha contou com uma bateria formada por cinco surdos, cinco caixas, 2 tambores e 1 repinique. O mestre reclamou que pouquíssimas pessoas constaram no ensaio da ocupação Nova Esperança marcado na segunda-feira anterior à marcha, e que, dos poucos que haviam comparecido ao ensaio, parte deles não apareceram para o ato, motivo por que alguns outros militantes, tanto do MPM, do MST e de outros coletivos, acabaram por assumir os instrumentos que estavam sobrando. Eu estava escalado para tocar tamborim, mesmo sem ter comparecido a esse ensaio em específico, e já estava frequentando os eventos da escola de samba e demais ensaios, consciente das convenções organizadas pelo Mestre Sesóstris.

Esse fato fez com que a apresentação da bateria durante o ato fosse relativamente limitada a dois ritmos, o samba-enredo e o samba-reggae, com o andamento caindo constantemente, conforme o cansaço do grupo ficava evidente.

O fim do ato no Palácio Iguaçu ocorreu por volta das 16h, momento em que o vereador Renato Freitas fez um discurso a respeito do racismo que sofreu pelos demais vereadores da Câmara de Curitiba.

Por conta da participação na marcha, não foi possível acompanhar o *show* de *rap* com Jaquelivre e Beduíno (QR Code 31), iniciado às 13h, além das apresentações de dança com Yiuki Doi e Aymê Amora.

QR Code 31 - Jaquelivre e Beduíno



Fonte: Mídia sem terra (2022).

Já durante o início da noite, houve a aula *A crise capitalista atual e a necessidade de um novo modelo econômico com soberania nacional*, com Márcio Pochmann, professor da Unicamp e da UFABC, no Auditório Eny Caldeira. Enquanto a aula ocorria, no Palco da Jornada, o grupo El Merekumbé (QR Code 32) fazia seu *show* com muita música caribenha, recheada de ritmos como a salsa, a cúmbia e o *son* cubano.

QR Code 32 - El Merekumbé



Fonte: Mídia sem terra (2022).

O trio estava formado por violão, baixo elétrico e percussão, com arranjos vocais em três vozes, algumas vezes acompanhado por solos de gaita de boca

(harmônica) cromática. No momento em que o músico Ariel Mujica executava os solos de gaita, ele gravava os ritmos da percussão com um pedal de *loop station*, que logo tratava de reproduzir o som que havia sido gravado anteriormente.

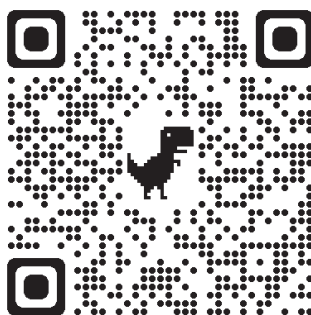
Diferente da noite anterior, na quinta-feira, a aula no auditório estava relativamente mais vazia (porém, com quase todos os assentos ocupados), enquanto o *show* do grupo El Merekumbé estava com um número maior de pessoas, muitas delas dançando em duplas e arriscando passos de salsa.

4.15.3 Samba, música indígena e fandango caiçara

A manhã do terceiro dia de Jornada contou apenas com o cortejo da Trupe dxs Encantadxs como apresentação cultural oficial (que estava já pré-estabelecida), enquanto oficinas de práticas em agroecologia e seminários temáticos ocorriam nos demais ambientes.

Porém, um momento que fugiu do circuito oficial da Jornada foi o ensaio das comunidades indígenas que se apresentariam mais tarde no Palco da Jornada. Muitas pessoas reuniram-se para ver o que era para ser um ensaio que, de forma completamente orgânica e espontânea, converteu-se em uma apresentação em meio às barracas de produtos de reforma agrária. Como é possível observar (QR Code 33), o público concentrou-se ao redor do grupo de indígenas que, acompanhados dos seus maracás e um violão, cantavam em coro suas músicas em idioma guarani.

QR Code 33 - Ensaio do Coral Guarani



Fonte: O autor (2022).

As apresentações culturais da tarde iniciaram às 16h, com o Comitê Popular do Samba, que formou uma roda ao redor das mesas na praça de alimentação. A formação do grupo era composta por dois pandeiros, um tamborim, um rebolo, um surdo, um agogô, dois cavaquinhos, um violão seis cordas, um violão sete cordas e um baixo elétrico, além das vozes cantando em harmonia (QR Code 34).

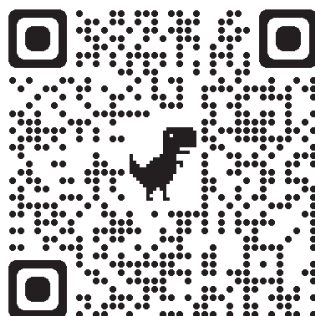
QR Code 34 - Comitê Popular do Samba



Fonte: O autor (2022).

O repertório foi totalmente autoral, visto que alguns dos membros da roda fazem parte do projeto Samba do Compositor Paranaense, que “busca fomentar o ritmo através da realização de rodas de samba gratuitas, com a distribuição de cadernos com as letras das músicas interpretadas” (SINDITEST, 2022). As letras, no geral, abordaram temas como o racismo, a fome, a desigualdade social e a vida nas áreas periféricas da Grande Curitiba.

Por volta do fim da tarde, foi iniciada, no Palco da Jornada, a apresentação *Nhe'ê Porã*, com o Coral Guarani da Aldeia Tekoa Takua (QR Code 35). A Aldeia Tekoa Takua, de onde o coral foi originado, está localizada no município de Itaporanga, no interior de São Paulo.

QR Code 35 - Coral Guarani da Aldeia Tekoa Takua

Fonte: O autor (2022).

O coral é formado, majoritariamente, por meninas, que foram acompanhadas por maracás, um violão e um tambor, tocados por homens que não participavam cantando no coral. Todas trajavam adornos confeccionados pelos povos da comunidade, como colares ou demais enfeites, assim como a pintura corporal no rosto com sementes de urucum. A apresentação foi um pouco mais curta que as demais, durando por volta de 30 minutos, mas se mostrou suficiente para emocionar o público que havia se formado ali logo após o término do samba, assim como a divulgação das canções que costumam praticar quando estão em seu território indígena.

Após a apresentação do grupo de música indígena, houve uma reunião do coletivo Marmitas da Terra para definir como deveria ocorrer a mística da manhã seguinte. Fui convidado a participar da mística e acompanhar as musicistas Susi Monte Serrat e Renata Maria, que haviam decidido interpretar a canção *Povoada*, de Sued Nunes, Susi na voz principal e chocalho, enquanto Renata tocaria pandeiro e eu acompanharia tocando zabumba. Durante a música, vários coletivos organizados estavam programados para entrar com caixas de alimentos que seriam destinados para famílias em estado de vulnerabilidade, formando a palavra “solidariedade” em frente ao Palco da Jornada.

Por fim, a noite de sexta-feira encerrou-se com o *show* com o grupo Mandicuera de Fandango Caiçara, originário da Ilha dos Valadares, em Paranaguá, litoral paranaense (QR Code 36).

QR Code 36 - Grupo Mandicuera de Fandango Caiçara



Fonte: Vergara (2022).

O grupo estava formado com dois adufes (um tipo de pandeiro caiçara), dois machetes caiçaras, dois violões (artesanais, de confecção caiçara) e uma rabeca. A apresentação também contou com a presença de três casais executando os passos de dança do fandango caiçara, além do uso do tamanco de madeira por parte dos homens, como um elemento percussivo que se soma ao conjunto musical ali presente.

O público, até então, era o maior se comparado às noites anteriores, formado por estudantes da Universidade, feirantes, MST e demais visitantes da Jornada. Muitos começaram a dançar em pares e mostrar que conheciam algumas das convenções presentes no fandango. Foi uma noite muito animada e com forte interação do público, além do carisma apresentado pelo Mestre Aurélio Domingues, o rabequeiro e cantor do grupo, sempre contagiando a plateia com anedotas e narrando trechos importantes da cultura caiçara, de maneira didática e extrovertida.

4.15.4 Mística, *reggae* e *mangue beat*

A manhã de sábado começou com muitas atividades, pois já era estimado o maior público para esse dia. Já às 9h, foi iniciada a mística do coletivo Marmitas da Terra, uma ação que abriu as conferências realizadas com Leonardo Boff (teólogo e escritor), Adriana Oliveira (coordenadora do Marmitas da Terra) e o professor Dr. Ricardo Marcelo Fonseca (reitor da UFPR). Toda essa programação da manhã foi transmitida ao vivo, disponível no QR Code 37.

QR Code 37 - Mística do Marmitas da Terra e conferências



Fonte: Mídia sem terra (2022).

A mística ocorreu como o planejado; algumas comunidades de produtores rurais também participaram, trazendo cestas de alimentos, assim como o Sindicato de Petroleiros (Sindipetro) participou, com a doação de botijões de gás. Susi, Renata e eu ficamos no palco da Jornada de Agroecologia tocando a música *Povoada*, enquanto o bailarino Yiuki Doi fez sua apresentação com uma bandeira do MST em frente ao palco e próximo das cestas de alimentos, no estilo de dança japonesa.

Após a mística, Leonardo, Adriana e Ricardo Marcelo subiram ao palco, foram apresentados e deram início à conferência. Ao meio-dia, ocorreu a bênção e partilha de alimentos que foram doados às comunidades oriundas de ocupações da Grande Curitiba, encerrando a programação da manhã.

As atividades da tarde iniciaram às 15h, com a roda de contos e causos com Vinícius Mazzon, oficinas, palestras e seminários.

Como estava programada a passagem de som da banda Matula Roots para as 15h, não pude acompanhar as demais atividades e direcionei-me ao palco novamente, agora acompanhado dos membros da banda.

Fomos avisados de que a segunda atração, das 18h, A Banda Mais Bonita da Cidade, havia cancelado seu *show*, pois um dos integrantes estava com sintomas de Covid-19.

O músico e militante Levi de Souza auxiliou-nos durante todo o tempo da passagem de som, principalmente para a microfonação da bateria. A passagem acabou atrasando por cerca de 15 minutos, fazendo com que o *show* fosse iniciado por volta das 16h15. Todo o repertório escolhido para o evento foi autoral (Figura 31), exceto a passagem de som, que foi realizada com a música *Take five*, de Dave Brubeck.

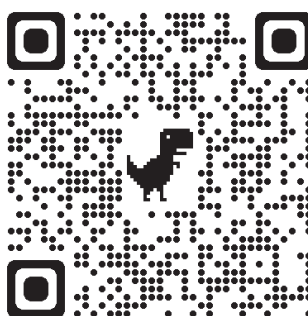
Figura 31 - Repertório da banda Matula Roots

#	MÚSICAS	MINUTOS
1	Take Five	3
2	Sigo em Frente	5
3	Plantinhas	4
4	LoudMouth	5
5	Autoridade Ausente	4
6	Se Mexam Guerreiros	5
7	Audaz Errante	5
8	Tentando Entender	10
9	Filhos da Terra	5
10	Juntos Podemos Muito Mais	5
TOTAL		51

Fonte: O autor (2022).

Apesar do tempo nublado e da ameaça de chuva (o primeiro dia com tempo instável nesta edição da Jornada), o público presente era numeroso, por se tratar do dia mais movimentado da feira, principalmente por conta da atração principal, que viria ao palco às 20h, o cantor e compositor pernambucano Otto.

Com sua formação completa de guitarra, baixo, bateria, saxofone e duas vozes, Matula Roots foi bastante aclamada pelo público, principalmente pela grande quantidade de amigos e familiares que foram até a Jornada para conferir o *show*. Como saxofonista e membro da banda, poder participar da Jornada estando em cima do palco foi bastante significativo e emocionante, principalmente pelo fato de poder manifestar as ideias e ideologias do grupo com um público que, em geral, compartilha das mesmas ideias, pregando a igualdade, a solidariedade, o combate ao racismo e à homofobia e a luta pela preservação ambiental. O *show* foi transmitido ao vivo, via Facebook, disponível através do QR Code 38.

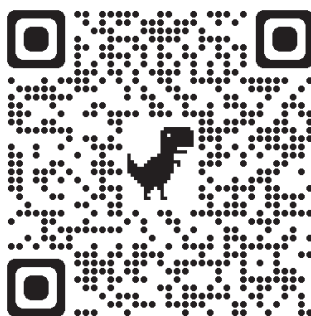
QR Code 38 - Matula Roots na Jornada

Fonte: Mídia sem terra (2022).

Com o encerramento do *show*, o público dispersou para os outros espaços da feira, enquanto a banda desmontava seus equipamentos e abria espaço para a equipe de Otto iniciar os preparativos para sua apresentação.

Por volta das 19h, o técnico da equipe do Otto assumiu o controle da mesa de som e começou a tocar algumas músicas para começar a criar o ambiente do *show*. As luzes já estavam em operação e a banda do Otto já estava iniciando a passagem dos instrumentos, com o som de frente fechado para o público. Assim que a música iniciou, as pessoas já começaram a se aproximar do palco, aguardando o início do *show*, que, assim como as demais apresentações do evento, foi transmitido ao vivo (QR Code 39).

QR Code 39 - Otto na Jornada



Fonte: Mídia sem terra (2022).

Pontualmente às 20h, Otto subiu ao palco, fazendo a multidão presente cantar e dançar as músicas de autoria do compositor pernambucano, além das pontuais interpretações da obra de Chico Science & Nação Zumbi, contemporâneos do movimento denominado *Mangue Beat*.

A banda de Otto era formada por um guitarrista, um baixista e um baterista, um quarteto que permeia por várias vertentes musicais entre o *rock*, o baião, o samba, o carimbó, o maracatu e demais influências da música pernambucana. Com duração aproximada de 1h30, Otto fez menções à luta do MST, ao contexto político de eleições, exaltando a figura do então candidato Lula, e também demonstrou apoio à causa do vereador de Curitiba Renato Freitas, que alegou sofrer retaliação dos colegas da Câmara de Vereadores de Curitiba.

Conforme já era esperado pela organização do evento, o sábado e o *show* do Otto foram os momentos de maior circulação de pessoas, mesmo dado ao fato de que ocorreu em um dia frio e com instabilidade, a chuva não caiu e o público pôde aproveitar a apresentação em espaço aberto sem grandes problemas.

4.15.5 Encerramento da Jornada: moda de viola, mística e saberes afroindígenas

O tempo nublado e a probabilidade de chuva permaneceram na virada de sábado para domingo, assim como o frio. Em clima de despedida, muitos feirantes já estavam se organizando para desmontar suas tendas e aproveitaram para fazer promoções dos produtos ofertados, principalmente os perecíveis.

O domingo foi marcado como o dia em que a viola teve mais presença, com duas apresentações que permearam os gêneros caipira e sertanejo, além do já habitual cortejo com a Trupe dxs Encantadx, que não poderia ficar de fora do dia de encerramento da Jornada.

Nesse dia, foi mais fácil conseguir conversar com Zé Pinto, o compositor já consagrado dentro do Movimento como referência de engajamento musical pró-agroecologia. Zé Pinto contou que, atualmente, vive em um sítio no sul de Minas Gerais, que foi herdado há poucos anos, por este motivo já não está tão ativo dentro do Movimento, nos acampamentos e assentamentos espalhados pelo Brasil. Sorrindo, disse que hoje já não se considera um sem-terra, apesar de fazer questão de manter o vínculo com o Movimento e, sempre que possível, participar dos eventos como um artista militante de maneira voluntária.

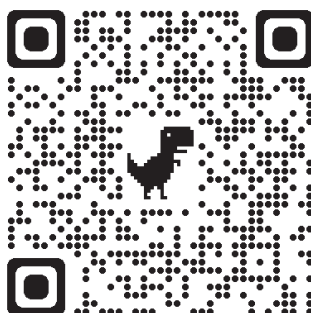
Ao iniciar as atividades da Jornada, às 10h, ocorreu a apresentação intitulada *Viola e raiz*, com Chico Viola e Denilson no Palco da Jornada de Agroecologia. Denilson também é membro da banda Saci Arte e, junto com Levi, havia se apresentado em Londrina, no evento Rumo aos Comitês Populares. Perguntei a Levi por que a banda não fez parte das apresentações desta edição da Jornada, e ele me respondeu que pelo fato de os membros estarem vivendo em assentamentos diferentes, isso impossibilitou os ensaios e a banda está parada há bastante tempo, por isso Denilson está tocando com outros colegas de Londrina, para manter o ritmo de palco.

O repertório da dupla foi repleto de canções de pessoas do Movimento, como Gilvan Santos e Zé Pinto. Entre as canções, estiveram *A educação do campo*

(Gilvan Santos), *Não vou sair do campo* (Gilvan Santos), *Sempre é tempo de aprender* (Zé Pinto) e *Só sai reforma agrária* (Zé Pinto). Também fizeram parte do repertório algumas modas de viola mais afamadas, como *Carro de boi* (Ronaldo Viola e João Carvalho) e *Meu reino encantado* (João Mulato e Douradinho).

Por volta das 11h, foi iniciada a mística de encerramento, com partilha de alimentos e trocas de sementes entre as diferentes comunidades presentes. As pessoas foram convidadas a organizar as mudas de árvores nativas pelo caminho construído no estacionamento, assim como cestas com frutas e sementes. Após essa atividade, foi montada uma grande ciranda, momento em que todos deram as mãos e passaram a cantar e girar em sentido anti-horário, comandados pela Trupe dxs Encantadx, desta vez com violão, cavaquinho e pandeiro (QR Code 40).

QR Code 40 - Mística de Encerramento



Fonte: Mídia sem terra (2022).

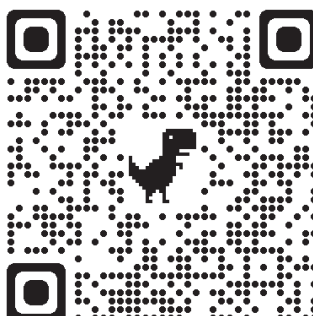
Quando a ciranda encerrou, subiram ao palco alguns representantes de movimentos sociais, produtores e lideranças indígenas para as falas do ato político. Logo, Chico Viola e Denilson voltaram ao palco para finalizar com a canção *Floriô*, de Zé Pinto, junto ao coro da plateia que havia participado da mística (QR Code 41).

QR Code 41 - Chico Viola e Denilson

Fonte: Mídia sem terra (2022).

A programação da tarde ficou por conta dos *shows* de Osvaldo Rios & Rogério Gulin (moda de viola) e do Grupo Baquetá (teatro, contos e cantigas indígenas e africanas).

Às 13h, Osvaldo Rios (violão e voz) e Rogério Gulin (viola caipira) já estavam concluindo a passagem de som e, acompanhados do percussionista Pedro Solak (pandeiro), iniciaram sua apresentação com a música *O menino da porteira* (Sérgio Reis), já dando a entender o que estaria contido no repertório do dia. Também foram interpretadas as canções *Tocando em frente* (Almir Sater e Renato Teixeira), *Chico mineiro* (Tonico e Tinoco), *Moreninha linda* (Tonico e Tinoco) e *Mocinhas da cidade* (Nhô Belarmino e Nhá Gabriela). Com transmissão ao vivo via Facebook (QR Code 42), o trio de música caipira e sertaneja encantou jovens, adultos e idosos que ali estavam para acompanhar o último dia de feira, inclusive alguns até se arriscaram a dançar em pares, ainda em ritmo de festas juninas.

QR Code 42 - Show com Osvaldo Rios e Rogério Gulin

Fonte: Mídia sem terra (2022).

A última apresentação cultural da 19ª Jornada de Agroecologia foi *Bamberê*, com o Grupo Baquetá. Iniciada às 15h, no Palco da Jornada, contou com um público menor, provavelmente devido ao mau tempo, com garoa e frio; não foram muitos os que resistiram às intempéries para aproveitar o espetáculo.

O grupo Baquetá estava formado por quatro pessoas: Diogo Pontes (percussão), Kanêga Santos (percussão, baixo e rabeca), Maycon Souza (percussão) e Petrus Cuesta (violão, viola e *beatbox*); todos do grupo cantavam. O último *show* da Jornada também teve transmissão ao vivo (QR Code 43), iniciou com um *beatbox* feito por Petrus e gravado em um *loop station*. A apresentação mostrou-se bastante rica e diversa, bastante teatral, em alguns momentos mais cômica e em outros, mais dramática. O visual era todo lúdico e explorou as cores laranja, verde e roxo, fazendo alusão a peças do vestuário infantojuvenil e criando uma aura de brincadeira em meio à apresentação.

QR Code 43 - *Bamberê* – Grupo Baquetá



Fonte: Mídia sem terra (2022).

Conforme a apresentação encerrou, a temperatura foi caindo e o fluxo de pessoas já era baixo. Os feirantes foram desmontando seus estandes e alguns começaram a doar alimentos como frutas, palmito (*in natura*) e hortaliças no geral. Assim foi encerrada a 19ª Jornada de Agroecologia, cumprindo a proposta de vincular a militância, o estudo e a arte em prol de uma nova matriz de produção de alimentos, denunciando as atrocidades cometidas pelo agronegócio e mostrando que é possível romper com o paradigma da fome.

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Realizar uma pesquisa que envolve trabalho de campo em uma comunidade de que o investigador não faz parte é uma tarefa que exige habilidades de socialização, do contrário, se as pessoas envolvidas na pesquisa não criam laços de confiança com o pesquisador, é possível que o desenvolvimento do trabalho seja comprometido, assim como a coleta de dados precarizada e o resultado final pouco satisfatório.

Neste sentido, Aurora Echevarría (2009) afirma que, para Pike, a visão *etic*, que se mostra mais distanciada da comunidade (que também pode ser encarada como *outsider*) é, por natureza, “ingênua e ultrapassada, [e] constitui, em termos gnosiológicos, o ponto de partida da investigação antropológica” (ECHEVARRÍA, 2009, p.261, tradução nossa)⁴⁹, ao ponto que a abordagem de caráter *emic*, mais dedicada a uma convivência próxima da comunidade estudada (ou o mais próximo de uma experiência como *insider*), converte-se em “objetivo a ser alcançado pelo antropólogo, no sentido de que qualquer cultura constitui um código, mais ou menos secreto e acessível e cujo desafio para a antropologia é conseguir sua decifração completa” (ECHEVARRÍA, 2009, p.261, tradução nossa)⁵⁰.

Em fevereiro de 2021, quando ingressei no Programa de Mestrado em Música, ainda não tinha contato direto com o Coletivo Marmitas da Terra, apenas havia participado de alguns trabalhos junto ao MST, mas ainda sem um vínculo efetivo com o Movimento. Ao final desta pesquisa, ao escrever estas considerações, consigo observar que essa trajetória possibilitou-me a mudança de perspectiva do *outsider* para o *insider*, justamente pela abordagem participativa, inicialmente junto aos mutirões de plantio, contribuindo na cozinha comunitária e nas atividades de militância e, posteriormente, nas apresentações musicais. Laços foram construídos, amizades foram seladas e, sobretudo, as experiências de solidariedade foram vivenciadas. Ingold (2017) reforça que “estudar antropologia é estudar com as pessoas, não fazer estudos sobre elas; este estudo não é tanto etnográfico como é educativo”. (INGOLD, 2017. p. 222), Esta citação exemplifica a importância em ir a

49 “Ingenuo y desfasado, constituye, en términos gnoseológicos, el punto de partida de la pesquisa antropológica”.

50 “La meta a alcanzar para el antropólogo, en el sentido de que cualquier cultura constituye un código, más o menos secreto y accesible y cuyo reto para la antropología es lograr su cabal desciframiento”.

campo não somente para coletar dados, mas estar disposto a aprender com as experiências, com as vivências, com as práticas e com os diálogos em meio à comunidade.

Para Ingold (2017) “a observação participante deve ser entendida, principalmente, não como etnográfica, mas como educacional. É um modo de aprender e este aprendizado – como sabemos – pode ser transformador” (INGOLD, 2017. p. 226). Dado este fato, as conclusões que virão a seguir apresentam a visão de um pesquisador que se somou à coletividade e conseguiu (por menos que seja) contribuir para a manutenção e o desenvolvimento das atividades militantes deste Movimento, que cresce ano após ano, movimenta a economia solidária, distribui alimentos, luta contra a lógica do agronegócio e almeja a perspectiva de uma sociedade mais igualitária.

O material coletado em campo foi uma tentativa de aproximar o leitor e fazê-lo compreender um pouco deste universo musical onde o MST está inserido, dado o recorte espacial utilizado. A música mostrou-se presente em diversas atividades, quer seja nas místicas, encaradas como atividades simbólicas de engajamento para os militantes, quer seja nos momentos de confraternização, como nos bailes e comemorações em que a música, não necessariamente, apresenta seu caráter militante ou em composições que estão, de certa maneira, atreladas à ideologia do MST.

Pode-se afirmar que a música do MST, não só no Paraná, como em demais regiões do Brasil (como pôde ser observado através das obras já realizadas a respeito desse tema), não possui gêneros pré-definidos. Obviamente que é dada prioridade às vertentes musicais com temáticas ligadas ao campo, como a música caipira e gaúcha na região Centro-Sul ou o forró e demais canções de origem na cultura popular nordestina. Essa prioridade pautada pela diretoria do MST é atrelada à valorização de uma cultura camponesa e campesina, como forma de preservar ou salvaguardar esses gêneros que pouco aparecem nas mídias mais hegemônicas, sobretudo com letras mais vinculadas à reforma agrária.

Entretanto, essa relação estabelecida pela diretoria do Movimento não corresponde à total parcela de assentados, acampados e militantes que compõem o MST, principalmente com relação à juventude que cresceu neste ambiente de lutas nas décadas de 2000 e 2010, onde a democratização do acesso à internet e demais veículos de comunicação passa a ter força no cenário nacional, contando, assim,

com uma gama maior de informações e o consumo de materiais culturais mais diversos, principalmente oriundos dos grandes centros urbanos.

O *rap*, o *rock*, o *reggae*, o *funk*, o pop, o gospel e a música eletrônica, entre outros gêneros, chegam ao espaço rural brasileiro, seja através da internet ou com a chegada de sem-terras oriundos da cidade, em busca de moradia e uma terra para plantar. Essa cultura recém-chegada aos assentamentos e acampamentos também é assimilada e apropriada pela juventude e, mesmo que de maneira não oficial (quando não vinculada a um canal de comunicação do Movimento), passa a ser escutada e executada em festas, bailes, cultos, manifestações e místicas. A mesma coisa ocorre com a música massificada (ou mais voltada para o mercado), como o sertanejo universitário: por mais que a ideologia dessa vertente possa ser contraditória ao MST, o ritmo envolvente, dançante e, por vezes, animado também é apreciado por uma parcela de pessoas ligadas ao Movimento, o que não é encarado como uma estética pertencente ao camponês e dificilmente é utilizada em uma atividade oficial do MST, mas que, mesmo assim, expõe traços da individualidade do ser, gostos pessoais e cultura musical para além do que está atrelado ao Movimento.

Por sua vez, a música que permeia o âmbito oficial do MST valoriza essa questão da cultura camponesa (como dito anteriormente, neste mesmo capítulo); então, as atividades de militância possuem a música como ferramenta na construção do engajamento militante, sobretudo nas místicas. Contudo, artistas do Movimento afirmaram que o posicionamento da diretoria, assim com o setor cultural, está a cada ano mais aberto para outras estéticas culturais, mesmo que mais ligadas ao ambiente urbano, visto que a conjuntura entre 2018 e 2022 mostrou-se bastante propícia a unir forças dos movimentos sociais do campo com os movimentos sociais urbanos. O resultado dessa soma de esforços é uma associação de saberes ligados a um mesmo objetivo: a construção de uma nova sociedade. Um exemplo dessa abordagem é vista nas últimas Jornadas de Agroecologia que ocorreram em Curitiba. Por estar em um espaço completamente urbano, as atrações artísticas do evento também tiveram de ser mais diversas, para, assim, atender a uma demanda cultural típica de uma capital deste porte, bem como atrair mais pessoas para conhecer o Movimento sob outro viés que não o da mídia hegemônica.

Dentre as possíveis lacunas deixadas nesta dissertação, alguns caminhos podem ser apontados para gerar novas reflexões em pesquisas posteriores,

principalmente relacionados à comparação com demais movimentos sociais latino-americanos e do Sul global.

A exemplo desta proposta, Vargas (2007) realizou um estudo sobre as semelhanças e diferenças entre os modelos culturais produzidos pelo MST e o EZLN, em sua tese intitulada *A mística da resistência: culturas, histórias e imaginários rebeldes nos movimentos sociais latino-americanos*. Posteriormente, Vargas (2013) publicou um artigo consolidando pontos em comum presentes no simbolismo ritualístico da mística e das cerimônias do EZLN.

Tanto o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) quanto o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) são organizações que valorizam muito o aspecto ritualístico e às vezes até cerimonial de muitas de suas ações. Muito do significado da expressão “fazer a mística” tem este sentido de cerimonial e ritual em diversos momentos da atuação do MST. A importância dos símbolos como elementos de coesão ideológica e emocional também é evidente nos dois casos. (VARGAS, 2013, p.1).

Entretanto, cabe aqui uma possível atualização desse estudo sobre a cultura musical em tempos pandemias e pós-pandêmicos, sobretudo com relação aos avanços tecnológicos ocorridos durante esse período.

Outros passos que podem ser traçados a partir desta dissertação são estudos mais aprofundados sobre as demais regiões do Brasil, vistas a diversidade cultural presente no território nacional e a abrangência da atuação do MST em outros Estados brasileiros, não somente abordando os elementos musicais, mas também das demais linguagens artísticas.

A importância é que sejam estudos não apenas de cunho descritivo e etnográfico, mas que sejam feitos apontamentos, reflexões e indagações a respeito do material coletado, respeitando as pessoas envolvidas no trabalho de campo e pensando em manter o diálogo entre a Academia e a comunidade, como reforça Angela Lühning, em “uma atuação socialmente comprometida através de novos processos dialógicos, colaborativos, não importando muito o termo que se aplica, pois já temos muitos existentes” (LÜHNING, 2014, p.21).

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. [online]. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br>. Acesso em: 25 mai. 2022.

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009. 138p.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Parábola. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3Jkmsky>. Acesso em: 27 abr. 2022.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. **Culturas populares e suas relações com o teatro político de rua**: breve panorama teórico e apontamentos de uma práxis contemporânea. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2013.

ARAÚJO, Marlene Aparecida Comin de. **Educação ambiental nos colégios dos assentamentos organizados no MST**: tendências conservadoras e crítica. 2019. 192f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2019.

AURAS, Marli. **Guerra do Contestado: a organização da irmandade cabocla**. Florianópolis. Editora da UFSC: Assembléia Legislativa/SP: Cordez Editora e Livraria, 1984.

AZANHA, José Mario Pires. Cultura Escolar brasileira: um programa de pesquisas. **Revista USP**, São Paulo, v.8, p.65-69, dez.-fev.1991.

BALDO, Ana Maria; GARCIA, Elisete Enir Bernardi. Pedagogia do MST: uma construção com a presença de Paulo Freire. **Revista Estudos Aplicados em Educação**, São Caetano do Sul, v.6, n.11, p.153-167, mai. 2021. Disponível em: https://www.seer.uscs.edu.br/index.php/revista_estudos_aplicados/article/view/7641/3402. Acesso em: 25 abr. 2022.

BARBOZA, Aline de Lima; RODRIGUES, Maria de Fátima Ferreira. Luta camponesa pela terra e formação de novas territorialidades no litoral sul paraibano. **Mercator: Revista de Geografia da UFC**, Fortaleza, v.8, n.15, p.59-74, 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/2736/273620616007.pdf>. Acesso em: 04 mai. 2022.

BEHAGUE, Gérard H. Recursos para o estudo da música popular urbana latino-americana. **Revista Brasileira de Música**, v.20, p.1-24, 1992.

BENZI, Douglas Zanlorenzi. **Cruzando cercas sonoras, ocupando a Música**: etnografia musical entre os sem-terra. 2014. 184p. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

BOGO, Ademar. **O MST e a Cultura**. 3.ed. São Paulo: MST, 2009.

BOGO, Tainan Cristina de Araujo. **Canções da terra**: a produção musical do MST como instrumento de luta social. 2020. 126f. Dissertação (Mestrado em Estado e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Programa de Pós-Graduação em Estado e Sociedade, Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3Xxl8zp>. Acesso em: 02 fev. 2022.

BORBA, Júlio César Matos. **Estilo duetado**: o chamamé instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. 2018. 145f. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 4.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 109p.

BRASIL. Casa Civil da Presidência da República. Arquivo Nacional. **Memórias reveladas**: a ditadura, as artes e a cultura. Disponível em: <https://bit.ly/3XOf3Oy>. Acesso em: 26 mai. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3XS7juT>. Acesso em: 06 jul. 2021.

BRITO, Fábila Holanda de. **“Do Maranhão para o mundo”**: o Bumba-meu-boi de Orquestra: tradição, cultura popular e turismo no brincar do brilho da Ilha. 2016. 183f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3XS7tT1>. Acesso em: 15 mai. 2022.

CAIPIRA. In: DICIONÁRIO Houaiss *On-line* de Português. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Acesso em: 27 mai. 2022.

CALDAS, Ana Carolina. Associação Novo Amanhecer: reciclagem de papel e vida digna às famílias trabalhadoras. **Brasil de Fato**. Curitiba, p.1, 07 set. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2019/09/07/associacao-novo-amanhecer-reciclagem-de-papel-e-vida-digna-as-familias-trabalhadoras>. Acesso em: 23 mai. 2022.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5.ed. rev. aum. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1980.

CAMPOS, Maria Malta. Para que serve a pesquisa em Educação?. **Cadernos de Pesquisa** [on-line], v.39, n.136, p.269-283, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 1997. p.283-350.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2001.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia enquanto método científico. **Revista do Conservatório de Música de Pelotas**, Pelotas, n.01, p.7-31, 2008.

CALDART, R.S.; PEREIRA, I.B.; ALENTEJANO, P.; FRIGOTTO, G. **Dicionário da educação do campo**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

CESCHIN, Osvaldo Humberto L. A respeito de Amadeu Amaral e... **Língua e Literatura**, São Paulo, v.25, n.1, p.41-80, abr.1999. Disponível em: <https://bit.ly/3R1lg6m>. Acesso em: 15 mar. 2022.

CHAVES, Christine A. Rituais da mística: fronteira borrada entre política e religião. **Mana**, Rio de Janeiro, v.27, n.2. Rio de Janeiro: PPGAS-Museu Nacional/UFRJ, 2021.

CHILE. Biblioteca Nacional de Chile. Nueva canción chilena. **Memoria Chilena**. 2021. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-702.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CHILE. Biblioteca Nacional de Chile. Nueva canción latinoamericana. **Memoria Chilena**. 2021. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96422.html>. Acesso em: 12 mar. 2022.

CHILE. Biblioteca Nacional de Chile. Nueva trova cubana. **Memoria Chilena**. 2021. Disponível em: www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96427.html. Acesso em: 12 mar. 2022.

COELHO, Fabiano. **A alma do MST**: a prática da mística e a luta pela terra. Dourados-MS: Ed. UFGD, 2014. 290p.

CRUZ, Antonio. Incra suspende atividades que envolvam deslocamentos por falta de recursos. **Revista Exame**. 2022. Disponível em: <https://bit.ly/402guuT>. Acesso em: 25 mai. 2022.

D'ANDREA, Tiarajú. Unidos da Lona Preta, a luta fazendo o samba e o samba fazendo a luta. **MST**. São Paulo, p.1, 24 fev. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/3DboyQ3>. Acesso em: 04 abr. 2022.

DÍAZ, Manuel Agustín Schiro. **Identidad, patrimonio cultural inmaterial e integración regional**: la patrimonialización del chamamé en el marco del mercosur cultural (2004-2021). 2021. 110f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relaciones Internacionales) – Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 2021. Disponível em:

<http://rephip.unr.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/2133/23039/TESINA%20Manuel%20Schiro.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 05 abr. 2022.

DIXON, Carl. **Tamborim lesson**: carreteiro. 2022. Disponível em: <https://carldixondrums.com/carreteiro>. Acesso em: 10 mai. 2022.

ECHEVARRÍA, Aurora González. **La dicotomía emic/etic.**: historia de una confusión. Barcelona: Biblioteca A. Sociedad/Anthropos Editorial, 2009. 143p.

ESTIVALET, Felipe Viana. **Além da estética do frio**: as dinâmicas culturais das canções de Vitor Ramil. 2017. 169f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

FORQUIN, Jean-Claude. Saberes escolares, imperativos didáticos e dinâmicas sociais. **Teoria & Educação**, Curitiba, v.5, p.28-49, 1992. Disponível em: <https://bit.ly/3WF24h3>. Acesso em: 06 jul. 2021.

G1. **Manifestantes vão às ruas em todos os Estados para pedir o impeachment de Bolsonaro**. Rio de Janeiro, p.1, 02 out. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/10/02/protestos-contr-bolsonaro.ghtml>. Acesso em: 20 fev. 2022.

GARCIA, Elisa Frühauf. O projeto pombalino de imposição da língua portuguesa aos índios e a sua aplicação na América meridional. **Revista Tempo**, [s.l.], v.12, n.23, p.23-38, 2007. Fap/Unifesp (SciELO). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/bgMRwy9wwwKHJVC4TdyfqMy/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 05 mai. 2022.

GERHARDT, Marcos. **História ambiental da erva-mate**. 2013. 290f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

GHISI, Ednubia. Unidos da Lona Preta do MST-PR lança samba-enredo inspirado em Paulo Freire. **Brasil de Fato**. Curitiba, p.1, 13 out. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefatopr.com.br/2021/10/13/unidos-da-lona-preta-do-mst-pr-lanca-samba-enredo-inspirado-em-paulo-freire>. Acesso em: 05 mai. 2022.

GOMES, Daiana Roberta Silva. Ativismo do Nafem no Teatro Ludovicense: engendramento artístico/feminista em destaque. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11., 2017, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3JcfQot>. Acesso em: 20 mai. 2022.

GOMES, Caio de Souza. “Por toda América soplan vientos que no han de parar hasta que entierren las sombras”: anti-imperialismo e revolução na canção engajada latino-americana (1967-69). **Revista História e Cultura**, Franca-SP, v.2, n.1, p.146-165, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3H2i0V3>. Acesso em: 10 abr. 2022.

GONÇALVES, Sebastião Rodrigues; CIAVATTA, Maria. Influência da música na formação da subjetividade humana. **Estudos IAT**, Salvador, v.4, n.1, p.182-198, mar. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3WuiA3y>. Acesso em: 06 mai. 2022.

GONZÁLEZ, Jorge. **Sociologia de las culturas subalternas**, UABC, 1990, 1990. 176 p.

GROFF, Apoliana Regina; MAHEIRIE, Kátia. A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST. **Política & Sociedade**, [s.l.], v.10, n.18, p.351-370, 27 abr. 2011. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <http://bit.ly/3WycAHa>. Acesso em: 06 jul. 2021.

GUILHERME, Sylviane. Assentamento Contestado celebra Festa do Divino Espírito Santo: festa promove abundância de alimento, alegria e liberdade entre os assentados. 2019. **MST**. Disponível em: <https://mst.org.br/2019/05/31/assentamento-contestado-celebra-festa-do-divino-espirito-santo>. Acesso em: 28 jul. 2020.

GUILHERME, Sylviane. **Corpo telúrico dançante**: da desterritorialização do corpo e da dança até o MST. 2019. 119f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019.

HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na américa latina. Buenos Aires: Clacso, 2021. 396 p. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210219014514/Territorio-decolonialidade.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2021.

HIGA, Evandro Rodrigues. **“Para fazer chorar as pedras”**: o gênero musical guarânia no Brasil: décadas de 1940/50. 2013. 277f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3R6GGR2>. Acesso em: 03 mar. 2022.

INGOLD, Tim; ALMEIDA, Rafael Antunes. Antropologia *versus* etnografia. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, [s.l.], v.26, n.1, p.222-228, 19 jun. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v26i1p222-228>. Acesso em: 03 mar. 2022.

INSTITUTO BUTANTAN. **Qual a diferença entre SARS-CoV-2 e Covid-19? Prevalência e incidência são a mesma coisa? E mortalidade e letalidade?**. 2021. Disponível em: <https://butantan.gov.br/covid/butantan-tira-duvida/tira-duvida-noticias/qual-a-diferenca-entre-sars-cov-2-e-covid-19-prevalencia-e-incidencia-sao-a-mesma-coisa-e-mortalidade-e-letalidade>. Acesso em: 26 mai. 2022.

INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. **Pobreza**: análise Censo 2010, Curitiba. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3j5ISg8>. Acesso em: 05 jun. 2022.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê Iphan**: modo de fazer viola-de-cocho. 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_modofazer_viola_cocho.pdf. Acesso em: 26 mai. 2022.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOSBY, Marília Flôr; LIMA, Daniel Vaz; RIETH, Flávia Maria Silva. Centauros de motocicleta: o cavalo como testemunha do “processo domesticatório” do gaúcho. **Horizontes Antropológicos**, [s.l.], v.23, n.48, p.197-223, ago. 2017. Fap/Unifesp (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-71832017000200009>. Acesso em: 26 mai. 2022.

LOERA, Nashieli C.R. Para além da barraca de lona preta: redes sociais e trocas em acampamentos e assentamentos do MST. In: FERNANDES, Bernardo M. *et al.* (Org.). **Lutas camponesas contemporâneas**: condições, dilemas e conquistas. v.2. São Paulo/Brasília: Editora da Unesp/Nead, 2009.

LUHNING, Angela. Temas emergentes da etnomusicologia brasileira e seus compromissos sociais. **Música em Perspectiva**, v.7, n.2, p.7-25, dez. 2014. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/41501>. Acesso em: 30 jul. 2020.

MARCON, Fernanda. Música nativista e imaginários gauchescos: sobre cantar opinando. **Música e Cultura**: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, Buenos Aires, v.5, n.1, p.72-80, 2010. Disponível em: https://www.abet.mus.br/wp-content/uploads/2021/12/11_vol_5_completo.pdf#page=72. Acesso em: 25 jun. 2022.

MELLO, Marcelo. **A palo seco**. Bauru: Marcelo Mello Web, 2022. 1 partitura (1 p.). Voz. Disponível em: http://marcelomelloweb.net/belchior_apaloseco.htm. Acesso em: 10 mai. 2022.

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOLINO, Jean. **El hecho musical y la semiología de la música**: reflexiones sobre semiología musical. Ciudad de Mexico, 2011. p.111-172.

MOSCAL, Janaina dos Santos. **De sensibilidades revolucionárias à revolução das sensibilidades**: trajetórias da música no MST. 2010. 183f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

MOSCAL, Janaina dos Santos. **Sentimentos da luta**: música e mística no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. 2017. 283p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA. Ação leva músicos a assentamento e abre teatro para camponeses e moradores da periferia no PR. **MST**. [s.l.], p.1, 11 nov. 2021. Disponível em: <https://mst.org.br/2021/11/11/acao-leva-musicos-a-assentamento-e-abre-teatro-para-camponeses-e-moradores-da-periferia-no-pr>. Acesso em: 02 mai. 2022.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA. Agrovila do MST recebe certificação de produção agroecológica em Castro (PR). **MST**. [s.l.], p.1, 29 out. 2021. Disponível em: <https://mst.org.br/2021/10/29/agrovila-do-mst-recebe-certificacao-de-producao-agroecologica-em-castro-pr>. Acesso em: 04 abr. 2022.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA. Macali e Brilhante inspiram criação do MST. **MST**. [s.l.], p.1, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://mst.org.br/2019/08/30/artigo-macali-e-brilhante-inspiram-criacao-do-mst>. Acesso em: 02 mai. 2022.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA. Comunidade Maria Rosa do Contestado comemora 6 anos. **MST**. [s.l.], p.1, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://mst.org.br/2021/08/31/comunidade-maria-rosa-do-contestado-comemora-6-anos>. Acesso em: 04 abr. 2022.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA. Mutirão e solidariedade erguem barracões para catadores/as de materiais recicláveis no PR. **MST**. [s.l.], p.1, 19 out. 2021. Disponível em: <https://mst.org.br/2021/10/19/mutirao-e-solidariedade-erguem-barracoes-para-catadores-as-de-materiais-reciclaveis-no-pr>. Acesso em: 08 abr. 2022.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA. **Programa Agrário do MST**: lutar, construir reforma agrária popular. São Paulo: MST, 2014.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM-TERRA. Zé Pinto, um cantador da agroecologia. **MST**. [s.l.], p.1, 10 out. 2018. Disponível em: <https://mst.org.br/2018/10/10/ze-pinto-um-cantador-da-agroecologia>. Acesso em: 08 maio 2022.

MOVIMENTO POPULAR POR MORADIA. **Quem somos**. 2014. Disponível em: <https://mpmcuritiba.wordpress.com/#comments>. Acesso em: 25 mai. 2022.

MUKUNA, Kazadi Wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. **Revista USP**, São Paulo, v.0, n.77, p.12, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Fapesp, 2010. 293p.

NEUMANN, Eduardo Santos. “Um só não escapa de pegar em armas”: as populações indígenas na Guerra dos Farrapos (1835-1845). **Revista de História**, [s.l.], n.171, p.83, 18 dez. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/3XSOS9t>. Acesso em: 25 jun. 2022.

NEXO JORNAL. Qual o significado do gesto de levantar o braço com o punho fechado. **Nexo**. [s.l.], p.1, ago. 2021. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/06/24/Qual-o-significado-do-gesto-de-levantar-o-bra%C3%A7o-com-o-punho-fechado>. Acesso em: 20 abr. 2022.

ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. Biografia de Willy Corrêa de Oliveira. Roteiro: OSN-UFF. Rio de Janeiro: Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense, 2008. DVD, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFMt1e8TPB0>. Acesso em: 06 mai. 2022.

OLIVEIRA, Caroline; SHIMOMURA, Vitor. Salvando nascentes e fazendo agroecologia: conheça o Assentamento Eli Vive, do MST no Paraná. **Brasil de Fato**. São Paulo, p.1, 18 mar. 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/03/18/conheca-o-assentamento-do-mst-eli-vive-no-parana-que-recebera-lula-neste-sabado-19>. Acesso em: 06 mai. 2022.

OTUTUMI, Cristiane Hatsue Vital. **Quem gosta de ler ritmo?**. Curitiba: Editora CRV, 2018. 62p.

PACHECO, Dayane de Oliveira. **A música sertaneja nos anos 90**: um estudo da indústria fonográfica a partir das canções *É o amor*, *Evidências* e *Pense em mim*. 2021. 31f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Curso de Licenciatura em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

PAULA, Andréa Cristina de. Elementos simbólicos que remetem à *Bíblia* na canção “Calix Bento”, interpretada por Pena Branca e Xavantinho. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL VICENTE E DORA FERREIRA DA SILVA, 2.; SEMINÁRIO DE POESIA, 3., 2015, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: Ileel, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3HpES15>. Acesso em: 6 mar. 2021.

PEÃO. In: DICIONÁRIO Houaiss *On-line* de Português. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Acesso em: 27 jun. 2022.

PERLI, Fernando. “O que era simples imprensa virou mídia”: como o MST divulgou os meios de comunicação de massa. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.9, n.21, p.181-209, mai./ago. 2017.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Clave, guiro and maraca. In: SHEPHERD, John *et al.* (Ed.). **Continuum encyclopedia of popular music of the world**. v.2. London: Cassel, 2003. p.372.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. La cumbia panameña: relatos sonoros. In: BADRÁN, Freddy Patau (Ed.). **Sensibilidades negras y mulatas en las narrativas audiovisuales del siglo XX**: Colombia, Cuba, México y Panamá. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, 2018. p.285-332.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo; LIA, Luzia Aparecida Ferreira. Experiências de gestão na criação de um grupo pesquisa em etnomusicologia. **Investigación Administrativa**: Instituto Politécnico Nacional, Ciudad de México, v.130, n.51, p.1-12, jun. 2022. Disponível em: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2448-76782022000200005&script=sci_arttext. Acesso em: 30 nov. 2022.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. **Veredas sonoras da cúmbia panamenha**: estilos e mudança de paradigma. 2008. 151f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PORTO-GONÇALVES, Carlos W. De saberes e de territórios: diversidades e emancipação a partir da experiência latino-americana. **GEOgraphia**: Revista da Pós-Graduação em Geografia da UFF, Niterói, ano 8, n.16, p.41-55, 2006. Disponível em: encurtador.com.br/auAUX. Acesso em: 10 ago. 2020.

PRADO, Y. Mário de Andrade e a leitura de Constantin Brailoiu. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.15, n.1, p.171-186, 2015.

PARTIDO DOS TRABALHADORES. **Cartilha**: Comitês Populares de Luta. [s.l.], 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3WugHny>. Acesso em: 10 mai. 2022.

RAGNINI, Elaine Cristina Schimtt; PONTES, Daniele Regina; FARIA, José Ricardo Vargas de; OLIVEIRA, Márcio de. La communauté Nova Esperança (PR): l'incorporation des droits des migrants internationaux et des réfugiés aux revendications des mouvements de lutte pour le logement au Brésil. **Confins**, [s.l.], v.1, n.52, p.1-20, 12 nov. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3wrJQ8d>. Acesso em: 04 abr. 2021.

REDAÇÃO PARANÁ BDF. “Marmitas da Terra” chega a cem mil refeições doadas com Natal para pessoas em situação de rua. **Brasil de Fato**. Curitiba, p.1, 22 dez. 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/12/22/marmitas-da-terra-chega-a-cem-mil-refeicoes-doadas-com-natal-para-pessoas-em-situacao-de-rua>. Acesso em: 04 mai. 2022.

REGO, Ana Regina. A ditadura militar no jornalismo: uma abordagem a partir do conceito de lugar de memória. **Revista Brasileira de História da Mídia**, [S.L.], v. 3, n. 2, p. 21-32, 23 set. 2015. Revista Brasileira da História da Mídia. <http://dx.doi.org/10.26664/issn.2238-5126.3220144132>.

REYNOSO, Carlos. **Antropología de la musica**: de los géneros tribales a la globalización. v.2. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2019. 274p.

RIBEIRO, Darcy. Gaúchos e ladinos. In: RIBEIRO, Darcy. **As Américas e as civilizações**. Petrópolis: Vozes, 1987.

RIVAS-TOVAR, Luis Arturo. Consequências das pandemias na história da humanidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE FORMAÇÃO DO PESQUISADOR, 4., 2022, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2022.

ROCHA, Arléto Pereira. O Caminho de Peabiru: implicações em seu tombamento como patrimônio material e imaterial. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 7.; ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL, 35., Maringá, 2015. **Anais...** Maringá, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3wqh1sH>. Acesso em: 02 mai. 2022.

ROMARIA. In: DICIONÁRIO Michaelis *On-line* de Português. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/romaria>. Acesso em: 27 mai. 2022.

ROSA, Marcelo. A “forma movimento” como modelo contemporâneo de ação coletiva rural no Brasil. In: FERNANDES, Bernardo M. *et al.* (Org.). **Lutas camponesas contemporâneas**: condições, dilemas e conquistas. v.2. São Paulo/Brasília: Editora da Unesp/Nead, 2009.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. 190.ed. Brasília: Edições do Senado Federal, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3H5Cln5>. Acesso em: 03 mar. 2022.

SANTANA, Sandro Luiz Cardoso. Memória e esquecimento nos cantos de trabalho da Quixabeira. **Revista Extraprensa**, [s.l.], v.10, n.2, p.193-209, 26 jul. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3XSznfn>. Acesso em: 11 ago. 2020.

SANTOS, Adriano Lima dos. **Agroecologia e campesinato**: relativa autonomia frente ao desenvolvimento do capitalismo, um estudo de caso no Assentamento Contestado, Lapa-PR. 2015. 208f. Dissertação (Mestrado em Agroecossistemas) – Programa de Pós-Graduação em Agroecossistemas, Centro de Ciências Agrárias, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/160667>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SANTOS, Éverton; RAMALHO, Christina. “Soy loco por ti, américa”: tropicalismo, música e identidade latino-americana. **Revista de Estudos de Cultura**, [s.l.], v.4, n.1, p.65-78, 02 jul. 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.32748/revec.v4i1.9499>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SANTOS, José Daniel Telles dos. Lúcio Yanel e o violão pampeano: aspectos de um fazer musical no Sul do Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3WyEL8U>. Acesso em: 04 mar. 2022.

SANTOS, Mariana de Oliveira; CURSINO, Mariana Gonçalves; SANTOS, Vívian Matias dos. “Nós gosta de novinha”: representações do feminino e violência simbólica contra as mulheres nas composições dos MCs Sheldon e Boco. In: REDOR: PERSPECTIVAS FEMINISTAS DE GÊNERO, 18., 2014, Recife. **Anais...** Recife, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3XXk7jA>. Acesso em: 04 abr. 2022.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003. 174p.

SCHEPP, Simone Daniele. **Aprendizagem em comunidade de prática**: ritmistas da Escola de Samba Leões da Mocidade de Curitiba. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3WzZE3t>. Acesso em: 05 jun. 2022.

SEEGER, A. Etnografia da música. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, v.17, n.17, p.237-260, 30 mar. 2008. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47693>. Acesso em: 24 set. 2020.

SERTANEJO. In: DICIONÁRIO Houaiss *On-line* de Português. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1. Acesso em: 27 mai. 2022.

SETOR DE COMUNICAÇÃO E CULTURA DO MST-PR. Da marcha ao desfile: como o MST chegou ao Carnaval de Curitiba. **Brasil de Fato**. São Paulo, p.1, 23 fev. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/02/23/da-marcha-ao-desfile-como-o-mst-chegou-ao-carnaval-de-curitiba>. Acesso em: 04 abr. 2021.

SEYFERTH, Giralda. Herança e estrutura familiar camponesa. **Boletim do Museu Nacional**, Série Antropologia, n.52. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1985.

SIGAUD, Lygia. A engrenagem das ocupações de terra. In: FERNANDES, Bernardo M. *et al.* (Org.). **Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas**. v.2. São Paulo/Brasília: Editora da Unesp/Nead, 2009.

SILVA, Osvaldo Heller da. **A foice e a cruz. Comunistas e católicos na história do sindicalismo dos trabalhadores rurais do Paraná**. Curitiba: Rosa de Bassi Gráfica e Editora. 2006.

SINDICATO DOS TRABALHADORES EM EDUCAÇÃO DAS INSTITUIÇÕES FEDERAIS DE ENSINO SUPERIOR NO ESTADO DO PARANÁ. **#DicaCultural**: Projeto Samba do Compositor Paranaense na Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: <https://www.sinditest.org.br/dicacultural-samba-do-compositor-paranaense-na-biblioteca-publica-do-parana>. Acesso em: 09 dez. 2022.

STUANI, Ricardo de Alcantara. A escrita para percussão dos compositores do grupo Música Nova. In: SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA, 1., 2013, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sefim/ojs/index.php/sm/article/download/73/100>. Acesso em: 15 abr. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **O movimento tropicalista e o “rock brasileiro”**: história social da música popular brasileira. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p.339-67.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema Integrado de Gestão Acadêmica. **Projetos de extensão**. 2022. Disponível em: <https://siga.ufpr.br/portal/projetos-de-extensao>. Acesso em: 10 mai. 2022.

VANZO, Pedro Henrique. **Atores e redes da agroecologia no Acampamento Maria Rosa do Contestado**: recampanização e o resgate de tradições camponesas. 2022. 210f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022. Disponível em: <https://bit.ly/3H6m9at>. Acesso em: 25 mai. 2022.

VARGAS, Sebastião. Cultura política e ritualística no EZLN e no MST. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais...** Natal, jun. 2013.

VARGAS, Sebastião. **Mística da resistência:** culturas, histórias e imaginários rebeldes nos movimentos sociais latino-americanos. 2007. 390f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

VAZ, Ana Maria Rodrigues; BALTAZAR, Nathalia Cristina. O processo de ocupação do território brasileiro: do período colonial à revolução verde. In: SIMPÓSIO REGIONAL DE GEOGRAFIA, 4., 2019, Catalão-GO. **Anais...** Catalão-GO: UFG, 2019. p.115-130. Disponível em: <https://bit.ly/3DchRNY>. Acesso em: 13 mai. 2022.

VIEIRA, Virgínia Tavares; HENNING, Paula Corrêa. A natureza e o gaúcho herói nas tramas da história: tensionamentos foucaultianos. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v.65, n.2, p.295-326, dez. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3klvXQk>. Acesso em: 25 jun. 2022.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história.** 2011. 351f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3wstY5m>. Acesso em: 04 mai. 2022.

VORPAGEL, Edvino Knäsel; DIAS, Reginaldo Benedito. Revolta dos Posseiros no sudoeste do Paraná. **Programa de Desenvolvimento Educacional**, Maringá, v.1, n.1, p.1-20, dez. 2008. Maringá: Diretoria de Políticas e Programas Educacionais, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3Dbtgxf>. Acesso em: 04 abr. 2022.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Música no Rio Grande do Sul: conhecendo as origens e alguns gêneros musicais. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 20, n.40, p.254-277, jan.-mar. 2020. Disponível em: <http://bit.ly/3kGCsTW>. Acesso em: 31 mar. 2020.

ZAMBÃO, Vanessa Rodrigues; PENTEADO, Regina Zanella; CALÇADA, Maria Luísa M. Condições de trabalho e uso profissional da voz de cantores de bandas de baile. **Revista Cefac**, [S.L.], v.16, n.6, p.1909-1918, dez. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-0216201417713>. Acesso em: 31 mar. 2020.

ZAMBOLIN, Rosimeire Aparecida Asunção. PRIORI, Angelo. A Guerra de Porecatu: Pés vermelhos de sangue em busca de um Eldorado. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 05, Ed. 10, Vol. 03, pp. 96-115. Outubro de 2020.

ANEXO 1 – PARTITURAS

Hino do MST

Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra

Ademar Bogo & Willy C. de Oliveira

Transcrição: Renan Elias

Dm Gm F B $\flat$ Dm C7 F
 Vem te - ça - mos a nos - sa li - ber - da - de bra - ços for - tes que ras - gam o chão
 8 C F B $\flat$ F C F B $\flat$ A7
 so - b'a som - bra de nos - sa va - len - ti - a des - fral - de - mos a nos - sa re - bel - di -
 16 Gm B $\flat$ Gm A7 Dm
 a e pla - te - mos nes - ta - te - rra co - mo'ir - mãos Vem lu -
 24 Gm Dm Gm C7 F Dm
 te - mos pu - nho er - gui - do nos - sa - for - ça nos le - va'a'e - di - fi - car Nos - sa
 32 Gm Dm Gm F A7
 pá - tria li - vre e for - te cons - tru - í - da pe - lo po - der po - pu - lar
 40 Dm Gm F B $\flat$ Dm C7 F
 Bra - ço'er - gui - do di - te - mos - nos - sa'his - tó - ria su - fo - can - do com for - ça os'o - pres - so - res
 48 C F B $\flat$ A7 C F B $\flat$ A7
 has - te - e - mos a ban - dei - ra co - lo - ri - da des - per - te - mos es - tá pá - tria'a - dor - me - ci -
 56 Gm B $\flat$ Gm A7 Dm
 da o'a - ma - nhã per - ten - ce'a nós tra - ba - lha - do - res Vem lu -

2

Hino do MST

64 Gm Dm Gm C7 F Dm
te - mos pu - nho er - gui - do nos - sa - for - ça nos le - va'a'e - di - fi - car Nos - sa

72 Gm Dm Gm F A7
pá - tria li - vre e for - te cons - tru - í - da pe - lo po - der po - pu - lar

80 Dm Gm F B $\flat$ Dm C7 F
nos - sa for - ça res - ga - ta - da pe - la cha - ma a'es - pe - ran - ça no tri - un - fo que vi - rá

88 C F B $\flat$ F C F B $\flat$ A7
for - ja - re - mos des - ta lu - ta com cer - te - za pá - tria li - vre o - pe - ra - ria cam - po - ne -

96 Gm B $\flat$ Gm A7 Dm
sa nos - sa'es - tre - la en - fim tri - un da - rá Vem lu -

104 Gm Dm Gm C7 F Dm
te - mos pu - nho er - gui - do nos - sa - for - ça nos le - va'a'e - di - fi - car Nos - sa

112 Gm Dm Gm F A7
pá - tria li - vre e for - te cons - tru - í - da pe - lo po - der po - pu - lar

Grande Esperança

Zilo & Zalo

Composição: Francisco Lázaro e Goiá

Transcrição: Renan Elias

Guarânia

5

9

13

17

21

25

A cla - se ro - cei - ra e'a clas - se'o - pe - rá - ria an - ci - o - sa'es - pe - ra a re - for - ma'a - grá -
 Es - ta gran - de cri - se que'a tem - po sur - gi - u mal - tra - ta'o ca - bo - clo fe - rin - do seu - bri -

- ria sa - ben - do quee - la da - rá so - lu - ção - pa - ra si - tua - ção - que es - ta pre - cá -
 - o den - tro de'um pa - ís - ri - co e - al - ta - nei - ro mor - rem bra - si - lei - ros de fo - me'e de fri -

- ria sa - in - do pro - je - to do - chão bra - si - lei - ro de ca - da ro - cei - ro ga - nhar su - a a -
 - o em nos - sas ci - da - des ri - cas em i - mó - veis mi - lhões de'au - to - mó - veis já se pro - du - zi -

- rea sei que na mi - sé - ria nin - guem vi - ve - ri - a e a pro - du - ção já au - men - ta - ri -
 - u en - quan - to'o coi - ta - do do po - bre'o - pe - rá - rio vi - ve - a - per - tado ga - nhan - do - sa - lá -

- a qui - nhen - tos por - cen - to a - é na pe - cuá - ria u
 - rio que so - be de - po - is que tu - do su - bí - u

Viva Paulo Freire

Samba Enredo

Unidos da Lona Preta MST/PR

Transcrição: Renan Elias

F B $\flat$ G7 C m F
 che - gou pa-ra dar a le - tra so-mos u - ni - dos da lo-na pre -
 B $\flat$ F B $\flat$ G7 C m F
 4 ta não a - di an - ta fa-zer ca-re - ta so-mos u - ni - dos da lo-na pre
 B $\flat$
 8 ta
 B $\flat$ F B $\flat$ G7 C m F
 12 Sou lo-na pre-ta can-to com a - mor com pé na ter-ra ba-to tam-
 D m B $\flat$ 7/D E $\flat$ E $\flat$ m D m G7 C m F
 16 bor vi-va pau-lo frei-re e-du-ca-dor do po-vo con-quis-tan-do'a li-ber - da-de cons-tru-in-do'm mun-do
 B $\flat$ F B $\flat$ F B $\flat$
 20 1. no - vo Sou lo - na nov - vo A - bram a - las
 G7 C m F
 24 vou me'a - pre - sen - tar sou lo - na pre - ta
 F m F m
 28 ve - nho'a nun - ci - ar a'his - tó - ria de pau - lo que lia o mun - do de per - nam-

2

Viva Paulo Freire

32 B♭7 E♭7M Cm F 7 Cm F 7
 bu - co__ sa - iu a se - me - ar um mun - do__ de le - tras e co - res de ba - tu - ques tam -
 Cm F 7 B♭ F 7 B♭
 36 bo - res o bra - sil a so - le - tras nin - quém li - ber - ta__ nin - quém nin -
 F 7 B♭ B♭7 E♭m A♭7 Dm
 40 guém se__ li - ber - ta__ so - zi - nho é a u - ni - dos frei - re - an - do com o po - vo e'o o - pri -
 E♭m F 7 B♭ F 7 B♭ G 7 Cm Cm/B♭
 44 mi - do li - ber - tan - do seu ca - mi - nho que - bra's cor - ren - tes cor - tam as cer - cas__ a - bram a
 F 7 B♭ B♭7 E♭7M E♭m7 Dm G 7
 48 ro - da'a u - ni - dos__ che - gou a'u - ni - dos che - gou a po - ei - ra le - van - tou can - tan - do__ o
 Cm F 7 B♭ F 7 B♭
 52 mun - do__ que pau - lo__ so - nhou que - bra's co - nhou Lu - tat
 Cm7(♭5) F 7
 56 é__ pre - ci - so__ lu - tat por__ e - du - ca - ção__
 B♭m7 Cm7(♭5) A♭7 D♭7M
 60 por ter - ra'e tras - for - ma - ção__ não se__ faz__ e - du - ca - ção__

Viva Paulo Freire

3

64 C m7(b5) F 7 Bbm Bb7 Ebm7 Ab7 Db7M
 sem a - mor___ sem li - ber - da - de a dor e'a'es pe-ran-ça des-sa gen-te___ a___ u-

68 C m7(b5) F 7 Bbm Bb7 Ebm7 Ab7 Db7M
 ni-dos ho-je can-ta pau-lo frei-te___ a dor e'a'es pe-ran-ça des-sa gen-te___ a___ u-

72 C m7(b5) F 7 Bbm
 ni-dos ho-je can-ta pau-lo frei-te___

Só a Luta Faz Valer

Composição: José Pinto de Lima

Transcrição: Renan Elias

Quem ta can - sa - do da li - cen - ça do ca - mi - nho quem a - cre - di - ta dê as mãos e vô - mo' en -

mo - ra pois quem tro - pe - ça no pri - mei - ro de - sa - ti - no é pou - ca - for - ça na cons - trui - ção des - sa his -

tó - ria não a - di - an - ta in - ven - tar ou - tros ca - mi - nhos por - que - ja - mais vão con - se - guir nos con - ven -

cer ca - pi - ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra - ba - lha nos - sos di - rei - tos só a lu - ta faz va -

ler ca - pi - ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra - ba - lha nos - sos di - rei - tos só a lu - ta faz va -

ler es - se e - ven - to re - pre - sen - te o pas -

2

Só a Luta Faz Valer

D G
 32 sa - do de'um-a se - men - te que - deu vi - da'ao mo - vi - men - to do - bro - to no - vo de Ma - ca - li e Bri -
 D G C
 36 lhan - te a'En - cru - zi - lha - da Na - ta - li - no pós fer - men - to não a - di - an - ta in - ven - tar ou - tros ca -
 G
 40 mi - nhos por - que - ja - mais vão con - se - guir nos con - ven - cer ca - pi - ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra -
 D G C
 44 ba - lha nos - sos di - rei - tos só a lu - ta faz - va - ler ca - pi - ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra -
 G D G
 48 ba - lha nos - sos di - rei - tos só a lu - ta faz va - ler
 D G C
 52 e'os com - pa - nhei - ros que tom - ba - ram no ca -
 G D G
 56
 D G
 60 mi - nho se - rão lem - bra - dos sem - pre pe - las'es - tra - da'a - fo - ra nos - sa vin - gan - ça é'o - cu - par os la - ti -

Só a Luta Faz Valer

3

64 D G C

fun - dios já pre-pa - ran - do o dia da gran-de vi - tó - ria não a-di - an - ta in - ven - tar ou - tros ca -

68 G

mi - nhos por-que-ja - mais vão con - se - guir nos con - ven - cer ca-pi-ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra -

72 D G C

ba - lha nos-sos di - rei - tos só a lu - ta faz - va - ler ca-pi-ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra -

76 G D G D

ba - lha nos-sos di - rei - tos só a lu - ta faz va - ler

80 G D

re - for - ma'a - grã - ria é u - ma lu - ta de to - dos e'a-qui de no - vo vi - e - mos re - a - fir -

84 G D

mar u - ma'a - li - an - ça en - tre'o cam - po e'a ci - da de pois na-ver - da - de a - ma-nhã tri - un - fa -

88 G C

rá não a-di - an - ta in - ven - tar ou - tros ca - mi - nhos por-que-ja - mais vão con - se - guir nos con - ven -

92 G D

cer ca-pi-ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra - ba - lha nos-sos di - rei - tos só a lu - ta faz - va -

4 Só a Luta Faz Valer

96 G C G D

ler ca-pi-ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra - ba - lha nos - sos di - rei - tos só a lu - ta faz va-

100 G C G D

ler ca-pi-ta - lis - mo nun - ca foi de quem tra - ba - lha nos - sos di - rei - tos só a lu - ta faz va-

104 G D G

ler

Cordão do Povo em Busca da Terra

Gilvan Santos

Transcrição: Renan Elias

C B $\flat$ F C B $\flat$ F

6 C B $\flat$ F C B $\flat$ F

10 E $\flat$ Dm C F

14 E $\flat$ Dm C F

18 F Dm Am B $\flat$

24 C7 F 1. 2. F

30 C7 F 1. 2.

Foi meu boi - zi - nho que che - gou de ca - mi - nhão con - vi - dan - do o po - vo to - do pra en -

trar nes - se cor - dão No tem - po que a ca - ra - ve - la nes - te chão a - qui che - gou

ze - ram do ne - gro'es cra - vo mais a dan - ça da ca - po - ei -

gri - lan - do a ter - ta dos in - dios a lu - ta já co - me - çou Fi

- ra tam - bo - res da li - ber - da - de ru - fa - ram a noi - te in - te - ra

2

Cordão do Povo em Busca da Terra

36 F Dm Am B♭

Foi meu boi - zi - nho que che - gou de ca - mi - nhão con - vi - dan - do'o po - vo to - do pra en -

42 C7 F F

1. 2.

trar nes - se cor - dão Meu po - vo vai se jun - ta - do do cer - ra - do ao ser - tã
dan - ça do meu boi - zi - nho la - ti - fun - dio não ca - be

48 C7 F

1. 2.

dos pam - pas i - ga - ra - pés vai por to - da re - gi - ão Na
não va - mos de ca - be - ça'er - gui - da con - quis tar o nos - so chão

54 F Dm Am B♭

Foi meu boi - zi - nho que che - gou de ca - mi - nhão con - vi - dan - do'o po - vo to - do pra en -

60 C7 F F

1. 2.

trar nes - se cor - dão Se'o sol é de to - dos nós e'a be - le - za do lu - ar
dei - ra se - gue'em fren - te da noi - te'ao ra - iar do sol

66 C7 F

1. 2.

a ter - ra tam - bem é nos - sa é de quem quer tra - ba - lhar A'ban
que - re - mos ter - ra pra - to dos nes - ta nos - sa ro - ma - ri - a

72 F Dm Am B♭

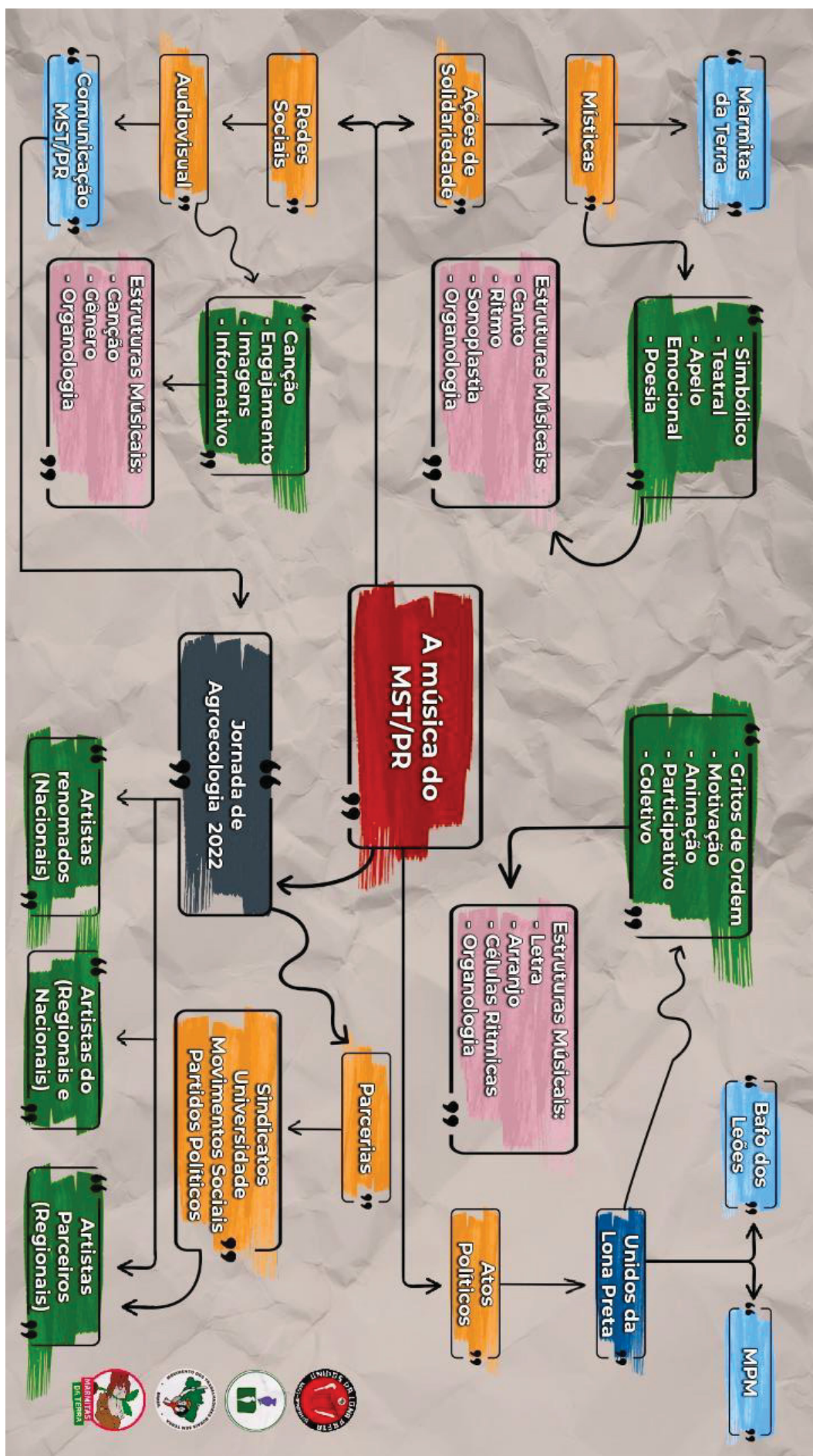
Foi meu boi - zi - nho que che - gou de ca - mi - nhão con - vi - dan - do'o po - vo to - do pra en -

78 C7 F

1. 2.

trar nes - se cor - dão

ANEXO 2 - MAPA MENTAL



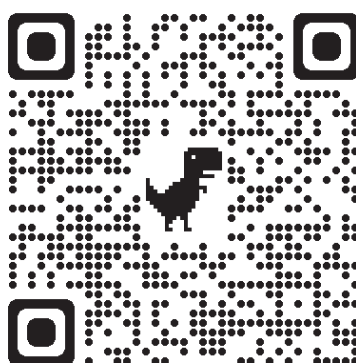
ANEXO 3 – CADERNOS DE CAMPO E ESTADO DA ARTE

QR Code 1 – Cadernos de Campo



Fonte: O autor (2023)

QR Code 2 – Estado da Arte



Fonte: O autor (2023)