



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA – UFSB**  
**INSTITUTOS DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS (IHAC)**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTADO E SOCIEDADE**  
**PPGES - MESTRADO**

TAINAN CRISTINA DE ARAUJO BOGO

**CANÇÕES DA TERRA: A PRODUÇÃO MUSICAL DO MST COMO  
INSTRUMENTO DE LUTA SOCIAL**

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr. Márcio José Silveira Lima

PORTO SEGURO  
2020

Tainan Cristina de Araujo Bogo

**CANÇÕES DA TERRA: A PRODUÇÃO MUSICAL DO MST COMO  
INSTRUMENTO DE LUTA SOCIAL**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Sul da Bahia como parte das exigências do Programa de Pós-graduação em Estado e Sociedade para obtenção do Título de Mestre em Estado e Sociedade

Orientador: Prof. Dr . Márcio José Silveira Lima

PORTO SEGURO  
2020

Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)  
Universidade Federal do Sul da Bahia - Sistema de Bibliotecas

B675c Bogo, Tainan Cristina de Araujo  
Canções da terra: a produção musical do MST como  
instrumento de luta social. / Tainan Cristina de Araujo Bogo.  
– Porto Seguro, 2020.  
123 p.

Orientador: Márcio José Silveira Lima  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da  
Bahia. Programa de Pós-Graduação em Estado e Sociedade.  
Campus Sosígenes Costa.

1. MST. 2. Música. 3. Função Social. I. Lima, Márcio José  
Silveira. II. Título.

CDD: 306.484

TAINAN CRISTINA DE ARAUJO BOGO

**CANÇÕES DA TERRA: A PRODUÇÃO MUSICAL DO MST COMO  
INSTRUMENTO DE LUTA SOCIAL**

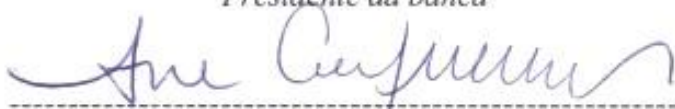
Dissertação apresentada à Universidade Federal do Sul da Bahia como parte das exigências do Programa de Pós-graduação em Estado e Sociedade para obtenção do Título de Mestre em Estado e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Márcio José Silveira Lima

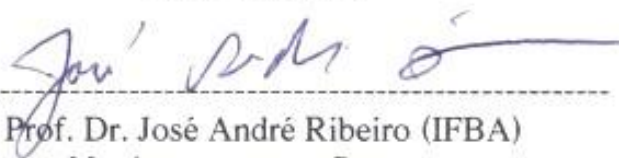
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Márcio José Silveira Lima (UFSB)  
*Presidente da banca*



Prof.ª. Dra. Ana Carneiro Cerqueira (UFSB)  
*Membra interna*



Prof. Dr. José André Ribeiro (IFBA)  
*Membro externo ao Programa*

PORTO SEGURO

2020

A Ojefferson, cantor do povo.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente aos meus pais pelo incentivo e carinho diário. Por me ensinarem que na luta do povo ninguém se cansa, e que a música é um elemento fundamental para driblar esse cansaço.

Agradeço também ao meu orientador, Márcio José, que desde o início se mostrou compreensivo, exigente e dedicado, abraçando este projeto com muito afeto e ternura.

Aos membros da Banca Ana Carneiro e José André, pela paciência e dedicação, contribuindo tanto para que este trabalho pudesse ser concluído.

Aos Técnicos Administrativos em Educação da UFSB; Maria Inês, Bebel, Márcio e Fábio por me acolherem desde o momento da matrícula, sempre muito pacientes e acessíveis em todos os tramites burocráticos.

Aos amigos do PPGES e, sobretudo aos amigos de Teixeira de Freitas – Bahia, por todo o incentivo e apoio, sendo uma verdadeira base nos momentos difíceis ao longo do curso.

Agradeço aos trabalhadores e trabalhadoras rurais do MST pelos anos de luta e por nunca deixarem a chama da esperança se apagar em nossos corações.

Agradeço também aos militantes Ana Justo, Adelar Pizetta, Neuri Rosseto e Maritania Risso pelos depoimentos emocionantes incluídos neste trabalho e pela amizade, paciência e carinho ao longo dessa pesquisa.

Por fim, agradeço a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio financeiro e institucional para que esta pesquisa pudesse ser realizada.

## RESUMO

Este trabalho procura analisar a produção musical do MST e o lugar ocupado por ela dentro da organização, analisando sua contribuição nos processos de formação e evolução do movimento. Para tanto, analisamos as bases musicais que serviram de referência para a constituição das primeiras composições, a conjuntura política brasileira, elementos poéticos, rítmicos e geográficos. Da mesma maneira analisamos ao longo dos anos suas modificações, paralelas às modificações em outros setores da organização, dentre elas as pautas e reivindicações defendidas, as políticas governamentais e as relações com outros movimentos sociais. Ancoramos nosso referencial teórico em autores brasileiros que analisam diferentes estilos musicais através de uma ótica social e política, inferindo sobre eles modificações políticas e econômicas como: José Ramos Tinhorão (1991, 2017), Waldenyr Caldas (1999) e José de Souza Martins (1975). Ademais, também nos baseamos em livros, textos e relatórios do próprio movimento sem-terra e seus registros musicais como fitas K7, CDs, encartes e cartilhas musicais. Realizamos uma pesquisa bibliográfica e documental, ao passo que colhemos depoimentos de alguns militantes contando suas experiências e visões acerca dos diferentes processos musicais. Nossos resultados apontam a divisão de três diferentes estágios na música do movimento: produção interna, produção externa e expansão, ao passo que também identificamos diferentes funções exercidas pela música dentro da organização como a função de lazer e a função pedagógica.

Palavras-chave: MST, música, função social

## **ABSTRACT**

This project's goal is to analyze the musical production of MST and its place inside the organization, investigating its contribution in the formation and evolution of the movement. For this, we investigate the musical bases that inspire the first compositions, the Brazilian political situation and poetic, rhythmic and geographic elements. Likewise we examined its modifications over the years, parallel to the changes in other sections of the organization, among those, the guidelines and claims, government policies and the relations with other social movements. We anchor our theoretical framework in Brazilian authors that analyze different musical genres through social and political optics implying about them political and economical modifications: José Ramos Tinhorão(1991, 2017), Waldenyr Caldas (1999) e José de Souza Martins (1975). In addition, this work was also based in books, texts and reports from the MST itself and its musical records like tapes, CDs, inserts and musical booklets. We did a bibliographic and documental research while we interviewed some militants about their experiences and views about different musical processes. Our results show the division of three stages of the movements' music: internal production, external production and expansion, while we also identify different applications of music such as leisure and teaching.

**Keywords:** MST, music, social role



## Sumário

Introdução .....	7
1. Pra entrar na ocupação .....	13
1.1 O trabalho gera vida .....	18
1.2 A terra guarda a raiz .....	19
1.2.1 Um caipira na cidade.....	22
1.3 Moda do Peão.....	25
1.4 Terra Sertaneja .....	31
2. Versando a Luta .....	39
2.1 Dor e Esperança .....	40
2.2 Plantando Cirandas.....	51
2.3. Semeando a razão.....	56
2.3.1 Semente Palavra.....	61
2.4 Canções que abraçamos sonhos .....	68
3. Florescendo Cirandas .....	72
3.1 Sou Sem Terra, sou pobre, sou negão, sou revolução!.....	74
3. 2 500 anos de resistência índia, negra, popular.....	76
3.2.1 Novo Amanhecer.....	85
Conclusão .....	99
Anexo I.....	103
Anexo II.....	105
Anexo III.....	108
Anexo IV .....	112
Anexo V .....	115
REFERÊNCIAS .....	119

## Introdução

No dia 17 de fevereiro de 1997 o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST iniciava a *Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária* que tinha como perspectiva terminar em Brasília – DF no dia 17 de Abril de 1997, exatamente um ano após o Massacre de Eldorado dos Carajás, que ocorreu no Estado do Pará em 1996.

A marcha protestava contra a violência no campo e as injustiças sociais que atingiam as populações camponesas, além disso, o movimento buscava estabelecer um diálogo com a sociedade, ser ouvido, mostrar sua organização e sua força.

A dinâmica da marcha consistia na formação de longas filas onde militantes e simpatizantes do movimento hasteavam a bandeira vermelha, entoavam palavras de ordem e também cantavam canções compostas pelos militantes.

A força para lutar contra as injustiças e massacres sofridos se tornava um fardo mais leve a cada palavra cantada em sincronia e união durante todo percurso da marcha.

A música se faz presente no MST nos mais diversos momentos como congressos, reuniões, seminários, ocupações, cursos de formação, aulas, creches, entre outros.

Percebendo sua presença nas situações mais descontraídas até nas mais tensas e perigosas, e sendo entoada pelos mais diversos sujeitos dentro do MST, homens, mulheres, crianças, adolescentes e idosos, nasce então a semente que floresceria e geraria este trabalho enquanto fruto de uma longa jornada musical.

Como, em meio à falta de terra, às repressões policiais e às adversidades que tentavam calar suas manifestações, se consegue ter inspiração e criatividade para transformar tudo isso em canção? Por que em meio aos infortúnios, desventuras e infelicidades, todos os militantes se reúnem, cantam, tocam e pedem bis para tais canções? Por que depois de 30 anos de criação do MST ainda surgem novas composições, novas produções musicais e as antigas canções ainda continuam vivas?

Diante dessas questões, delimitou-se a seguinte questão central neste trabalho: Qual foi o lugar ocupado pelas músicas autorais dos militantes do MST em seu processo de desenvolvimento e consolidação?

Juntamente com a questão geral, escolheu-se como objetivo geral compreender este lugar ocupado pela música na luta social do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST); que se desdobra nos seguintes objetivos específicos:

- Investigar as raízes musicais que foram influentes para criação da música no MST;
- Construir uma genealogia histórico musical do Movimento, catalogando as produções musicais ao longo dos anos de desenvolvimento da organização (1985-2014);
- Averiguar em que medida as canções produzidas/compostas e cantadas pelos militantes se constituem enquanto instrumento de luta, preservando a memória do Movimento, e contribuindo para a construção de uma identidade;

Apesar de existirem outras manifestações artísticas no movimento, como a poesia e o teatro, a escolha específica pela música se dá por este ter sido o primeiro elemento fonte de uma produção coletiva do MST, a fita k7 *Dor e Esperança* lançada no mesmo ano de criação da organização, em 1985.

Desse modo, tomando como base as reflexões contidas nas canções dessa fita, entendemos que esta pesquisa se faz relevante porque organiza a memória fonográfica do movimento, dando dimensão aos registros e a seus autores.

Fizemos um resgate histórico da formação e evolução do MST a partir de sua produção musical e além da construção de uma árvore genealógica das canções, analisamos o terreno fértil em que ela germinou, o adubo necessário para seu crescimento, o fortalecimento de seu caule, as primeiras folhas e como todo esse processo gerou flores e frutos.

Ademais, julgamos que a organização dessa memória fonográfica possa auxiliar na compreensão que o MST tem de seu percurso histórico-musical, ao passo que também possa gerar questionamentos acerca das mudanças ocorridas no cenário musical ao longo de sua evolução.

Entendemos que, assim como uma semente passa por diversas fases até se tornar uma árvore, o MST também passou por diferentes fases musicais, políticas, criativas e conjunturais; por isso, analisar o processo de criação das canções, paralelamente ao processo de criação e formação do próprio movimento se mostrou fundamental.

Da mesma maneira, foi preciso considerar os fatores externos que, tal qual o sol e a chuva são fundamentais ao crescimento de uma planta e interferem no plantio e na colheita, da mesma maneira, elementos externos como as políticas econômicas, culturais e rurais também foram elementos que não poderiam estar fora desta análise.

Iniciando este processo de esmiuçar cada sílaba cantada pelo MST, começamos pelo terreno fértil ao qual a semente da música foi plantada. O MST é um movimento camponês que tem como objetivo principal o acesso e democratização da terra e por isso nosso arado parte do universo rural brasileiro e das músicas camponesas presentes nele.

Para tal, foi importante delimitar as ramificações provenientes desse solo fértil e por isso nos atemos à região geográfica ao qual o MST se forma e os gêneros musicais presentes ali; assim, um fato importante ao desenvolvimento do trabalho foi a diferenciação entre música caipira e música sertaneja, principais referências musicais deste universo.

A partir da leitura de autores como Waldenyr Caldas, José de Souza Martins e José Ramos Tinhorão investigamos o que caracteriza a música caipira e a diferencia da música sertaneja, uma vez que os mesmos autores indicam que uma seja ramificação da outra.

A música caipira envolve um universo que vai para além do entretenimento musical. Suas composições refletem 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: comemorações, trabalhos, festas religiosas, épocas de plantações, épocas de colheita, etc. A música caipira, mais do que um gênero musical, é um elemento presente em todo um universo comunitário, de solidariedade, que traz elementos históricos da cultura de um povo, mantém viva tradições e identifica comunidades.

A música sertaneja, por sua vez, aparece como um gênero musical que se ramifica da música caipira, mas que diferente dela não está atrelada a ocasiões especiais ou dinâmicas coletivas de composições e sim ao comércio musical urbano.

Apesar de trazer letras que retratam o cotidiano rural e os elementos desse espaço, personagens, animais, situações, estações, plantações, tipos de trabalho, a música sertaneja se solidifica enquanto produto da indústria fonográfica brasileira que apesar de trazer elementos muito característicos da música caipira não tem por objetivo final o agrupamento das comunidades.

Contudo, por mais que os autores já citados tenham duras críticas a este estilo musical baseado em sua participação no mercado fonográfico, assumimos aqui uma postura de investigação da Música Sertaneja, enquanto música que vem do campo, questionando seu contexto de formação, a formação de seus compositores, sua entrada no mercado fonográfico, análise das letras, das políticas públicas destinadas à população

rural, os principais ouvintes dessas canções, os meios de divulgação; considerando um contexto amplo de formação social dos artistas, do público, e, sobretudo de sua relação com as gravadoras e com a censura brasileira, muito presente durante os governos Vargas e na Ditadura Militar.

Assim como as diversas ramificações presentes em uma raiz são necessárias ao desenvolvimento e fortalecimento do caule, a música do MST germina e nasce a partir dessas diferentes expressões rurais, e segue crescendo e se ramificando em diferentes estilos, gerando galhos, folhas, flores e frutos das mais diversas qualidades.

Para contribuir nesse processo de adubação, plantação e colheita nosso referencial teórico se ancorou em autores brasileiros que analisam, além dos elementos técnico-musicais, os aspectos políticos, econômicos e sociais que permearam a luta pela terra no Brasil, a formação do MST, os atores envolvidos em sua formação e crescimento, os diferentes governos e suas políticas agrárias, e claro, a relação entre música e lutas sociais.

Para isso, utilizamos autores importantes para o estudo da música como Tinhorão (1991), Rosa Nepomuceno (1999), Caldas (1999), Martins (1975) e Medaglia (1988); além deles foram utilizados também autores do próprio MST, como Bogo (2009), Stedile (2011) e Mançano (2000)

Além de análises acerca da música do MST, utilizamos também autores que exploraram outros aspectos artísticos do movimento como a criação e desenvolvimento do Coletivo Nacional de Cultura, feito por Bonassa (2011), as poesias sem-terra investigadas por Caldart (1987) e também o teatro sem-terra, feito por Villas Boas (2013)<sup>1</sup>.

Fazer essa análise política-histórica e técnica–musical se mostra importante, visto que todos estes processos são desenvolvidos e influenciados por seres sociais que estão imersos em uma determinada realidade social que influencia na composição, propagação e legitimação dessa música.

Em relação ao método desenvolvido na pesquisa, nos baseamos nas classificações feitas por Antônio Carlos Gil (2008) e em sua divisão de Bases lógicas da investigação e meios técnicos da investigação.

---

<sup>1</sup> Villas Bôas, Rafael. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 57, p. 277-298, 2013.

Nossa base lógica está aportada na dialética, visto que ela nos fornece subsídios para pensar a sociedade em um movimento de totalidade dinâmica, considerando que os aspectos políticos e econômicos influenciam diretamente nas bases sociais e vice-versa. Ao longo da pesquisa tal relação foi fundamental para entender os movimentos musicais brasileiros, a questão da Reforma Agrária defendia pelo movimento sem terra, a concepção desse movimento, suas modificações em contextos de crises políticas e econômicas, tal qual o alargamento de suas pautas de lutas e reivindicações.

Em relação aos meios técnicos da investigação, desenvolvemos uma pesquisa exploratória, considerando que esse método possibilita maior flexibilidade no planejamento e desenvolvimento, permitindo abranger os mais relativos aspectos envolvidos na questão.

Inicialmente, trabalhamos com uma pesquisa bibliográfica com livros de leitura corrente, obras literárias e de divulgação, teses e dissertações, discutindo a constituição da luta pela terra no Brasil em especial a formação do MST. Seguimos assim desvendando os referenciais musicais identificados a partir da análise do primeiro registro musical do MST, abordando aí o espaço geográfico, gêneros musicais, mercado fonográfico brasileiro, formação social dos compositores, público destinado e análise de letras.

Para analisar especificamente a produção musical do movimento sem-terra utilizamos os recursos fonográficos disponíveis no site oficial do Movimento como CD'S, fitas cassete e Cartilhas musicais produzidas pela própria organização, além do acervo pessoal da autora que consta também com fitas, CD's e cartilhas.

Visto que é impossível entender o lugar ocupado pela música no movimento sem que os próprios militantes expressem suas opiniões e sentimentos, foram colhidos depoimentos das principais referências musicais do MST, dentre eles o primeiro grupo responsável pela gravação da fita cassete *Dor e Esperança*, além de outros militantes que acompanharam o processo de formação e crescimento do MST.

Dessa maneira o trabalho se divide como segue:

O primeiro capítulo abordará as raízes da luta pela terra no Brasil, a germinação desta semente e a formação do MST enquanto herdeiro de outros movimentos sociais rurais. Analisamos também as raízes da música campesina brasileira, enquanto expressão cultural e cotidiana da população rural e, sobretudo do MST, e como tais canções representaram as contradições vivenciadas pelos camponeses na formação da consciência política, e até que ponto elas representaram o movimento e auxiliaram no

processo de adubação e plantação de uma música sem terra. Desse modo, investigamos a vinculação da música sem terra à música rural e as diferentes formas que ela pode apresentar, quais elementos em comum a produção musical do MST se vincula à música rural produzida no Brasil e quais elementos a afasta desta produção.

No segundo capítulo a pesquisa estará concentrada na historicidade do MST e em sua formação musical, levantando fatores conjunturais de sua gênese e de sua produção musical, desde 1985 quando foi feito o primeiro registro musical até os anos 2000, período de mudanças governamentais e de organicidade do movimento.

Seguimos analisando diversas composições, considerando elementos harmônicos e textuais, a formação do Coletivo Nacional de Cultura do MST e como se desenrolaram as discussões acerca do papel ocupado pela música na organização.

Por fim, o terceiro e último capítulo foca nos frutos desse processo a partir dos anos 2000, trazendo um recorte mais atual do cenário musical e mais diversificado, visto que o segundo capítulo se concentra nas produções de caráter nacional do movimento, o terceiro trará as especificidades de dois Estados brasileiros, a Bahia e o Pará e suas produções musicais.

A escolha por analisar as produções desses dois estados se deu pela facilidade de acesso aos seus registros. Através dos depoimentos colhidos e pelas leituras feitas dos materiais produzidos pelo MST, como relatoria de eventos, cartilhas e textos de formação, é sabido que desde o início do MST houve diversas produções musicais nos diferentes estados brasileiros, contudo pela escassez de meios tecnológicos não foram feitos registros dessas canções, a não ser a sua difusão e divulgação através dos cantadores.

Dessa maneira nosso trabalho terá um enfoque apenas nas produções que foram registradas através de algum veículo como Fita K7, CD ou publicação em plataformas digitais.

Assim, para além de explorarmos essa ampliação musical, também abordamos as políticas governamentais referentes à cultura e a Reforma Agrária e como estes câmbios influenciaram em um alargamento das produções musicais e organizativas.

Àqueles que acreditam na arte enquanto um elemento de transformação social convidamos para a leitura desta jornada musical.

## 1. Pra entrar na ocupação<sup>2</sup>

Não é novo o debate acerca da questão agrária brasileira, talvez seu início tenha se dado antes mesmo da chegada portuguesa ao litoral baiano. Com as corridas marítimas e a ânsia pela tomada de novas terras, a posse do novo mundo já vinha delimitado pelas cartas náuticas.

De braços dados a essa Questão estão os movimentos sociais rurais, que também se delineiam há muitas décadas lutando contra o latifúndio e a expropriação dos povos Rurais.

Sepé Tiaraju, Zumbi dos Palmares, Antônio Conselheiro, monge José Maria, são alguns nomes que lideraram movimentos em defesa do uso democrático da terra no Brasil, organizando indígenas, quilombolas, camponeses, sertanejos, etc.

Outro exemplo dessa luta são as Ligas Camponesas, iniciadas por volta de 1945, formadas por diferentes trabalhadores rurais (parceiros, meeiros, posseiros, etc), foi um movimento cultivado em diversos estados brasileiros, o qual pautava a Reforma Agrária como saída para as injustiças e desigualdades sociais que atingiam a população do Campo, como a expropriação da terra, as altas taxas cobradas por fazendeiros aos camponeses pela utilização de um pedaço de chão, além das violências sofridas nos processos de expulsão.

As Ligas se tornaram um movimento que agregou diversos setores da sociedade, desde partidos políticos até setores da Igreja Católica. Mançano (2000) resume um pouco essa história contando que;

A atuação das Ligas era definida na luta pela reforma agrária radical, para acabar com o monopólio de classe sobre a terra. Em suas ações, os camponeses resistiam na terra e passaram a realizar ocupações. Por parte das instituições, ao contrário, tanto o PCB quanto a Igreja Católica defendiam uma reforma agrária que deveria ser realizada por etapas, por meio de pequenas reformas e com indenização em dinheiro e em títulos. Parte das ligas tentou organizar grupos guerrilheiros, quando então ocorreu a prisão de muitos trabalhadores e os grupos foram dispersados pelo Exército. Com o golpe militar de 1964, as Ligas Camponesas e outros movimentos foram aniquilados. (2000, p.33)

O PCB (Partido Comunista Brasileiro) e parte da Igreja Católica foram instituições bastante atuantes na luta pela democratização da terra no Brasil. A União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas (ULTAB) foi criada pelo partido em 1954, buscando aglutinar e coordenar as associações camponesas. Além disso, o partido

---

<sup>2</sup> Trecho da canção *Ocupação* – Brigada Axé, 1994.



também esteve à frente de sindicatos e da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG).

A Igreja Católica por sua vez também teve grande destaque na defesa de direitos e justiça social. Leonardo Boff (2011) afirma que durante os anos 1960 –1970 a Igreja passou por profundas transformações propiciadas pelas diversas conferências do Concílio Vaticano II, mas, sobretudo pelos diversos contextos políticos que continentes como Europa, América do Norte e América Latina passavam. Inclusive uma das grandes discussões que perpassavam pelas Igrejas e Seminários brasileiros era o posicionamento da Igreja Católica diante das opressões dos pobres e marginalizados. Segundo o autor,

Acresce ainda o fato de que muitas Igrejas traduziram os apelos do Concílio Vaticano II de abertura ao mundo, para o contexto latinoamericano, como abertura para o sub-mundo e uma entrada no mundo dos pobres-oprimidos. Deste impulso, surgiram figuras proféticas, nasceram as CEBs, as pastorais sociais e o engajamento direto de grupos cristãos em movimentos políticos de libertação. Para muitos destes cristãos e cristãs e mesmo para uma significativa porção de pastores não se tratava mais de buscar o desenvolvimento. Este era entendido como desenvolvimento do subdesenvolvimento, portanto, como uma opressão. Demandava, portanto, um projeto de libertação. (BOFF, 2011, s/p.)

Desse modo, é notória a relação entre a formação dos movimentos sociais do campo e a Igreja Católica. Ela atuou nos sindicatos, nos partidos políticos, nas associações e concentrou esforços principalmente na formação de base dos trabalhadores rurais.

O Movimento de Educação de Base é exemplo de uma das ações que visavam à formação educacional e política dos trabalhadores rurais, tendo inclusive a participação de Paulo Freire.

Guiadas pelos ensinamentos da Teologia da Libertação, as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e a Comissão Pastoral da Terra (CPT) também foram espaços de organização, formação e luta de trabalhadores urbanos e rurais durante o período de Ditadura Militar.

Todos estes movimentos citados foram importantes iniciativas contra o latifúndio brasileiro, o domínio da terra por uma pequena elite rural e em defesa da Reforma Agrária.

Apesar de muitos deles terem sido dissolvidos através da coerção e da força, sua luta semeou a semente da esperança, inspirando a formação de outros movimentos em

prol do acesso a terra, dentre eles, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, MST.

O MST, movimento que ainda hoje resiste e luta pela reforma agrária tem raiz nas diversas atividades organizadas pelos movimentos já citados anteriormente, muitos de seus primeiros militantes inclusive adentraram na luta através da participação nas CEB'S e CPT'S.

Foi a partir de uma ocupação feita em 1979 no estado do Rio Grande do Sul que o movimento começou a desenhar-se. Mançano (2000) explica que

A gênese do MST aconteceu no interior dessas lutas de resistência dos trabalhadores contra a expropriação, a expulsão e o trabalho assalariado. O Movimento começou a ser formado no Centro-Sul, desde 7 de setembro de 1979, quando aconteceu a ocupação da gleba Macali, em Ronda Alta no Rio Grande do Sul. Essa foi uma das ações que resultaram na gestação do MST. Muitas outras ações dos trabalhadores sem-terra, que aconteceram nos Estados de Santa-Catarina, Paraná, São Paulo e Mato Grosso do Sul, fazem parte da gênese e contribuíram para a formação do Movimento. Assim, sua gênese não pode ser compreendida por um momento ou por uma ação, mas por um conjunto de momentos e um conjunto de ações que duraram um período de pelo menos quatro anos. (2000, p.50)

Foi no período de 1979 – 1985, entre diversas ocupações, cursos de formação promovidos pelas CEB's, romarias em apoio a famílias acampadas, parcerias com outros movimentos, reivindicações e enfrentamentos frente ao governo, que o MST foi se formando, até que em Janeiro de 1985 foi realizado o primeiro Encontro Nacional onde foi formalizado oficialmente o nascimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, um movimento social brasileiro que defendia a democratização das terras brasileiras e o fim do latifúndio, em linhas gerais, a Reforma Agrária no país.

Seguindo a linha de atividades que já estavam sendo desenvolvidas anteriormente, as principais práticas de luta do movimento eram ocupações de terras improdutivas e as marchas (que talvez pela proximidade com movimentos católicos pareciam-se muito com as romarias), um de seus instrumentos mais expressivos.

As Marchas eram feitas sempre em reivindicação de direitos ou protesto, como foi o caso da *Romaria Conquistadora da Terra Prometida*, feita no Rio Grande do Sul em 1986 e a *Marcha Nacional por Emprego, Justiça e Reforma Agrária* que teve três pontos de partida, São Paulo (SP), Governador Valadares (MG) e Rondonópolis (MG) e um ponto de chegada, Brasília – DF em 1997.

Um fato interessante é que essas marchas seguiam sempre um mesmo formato, todos participantes andavam distribuídos em filas, com bandeiras e cartazes,

caminhando, entoando palavras de ordem e cantando músicas que expressassem os valores defendidos pela luta camponesa.

Muitas dessas músicas eram compostas pelos próprios militantes, que através da arte conseguiam poetizar o cotidiano debaixo da lona, o desejo de plantar, a vida no campo, as dificuldades da luta, o assassinato de outros militantes, massacres já sofridos, etc.

No mesmo ano de fundação do movimento, 1985, os amigos Ademar Bogo e Edgar Kolling gravaram uma fita cassete, intitulada *Dor e Esperança*, com algumas músicas de composições próprias que versavam sobre a conjuntura política brasileira, 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.

Essa fita<sup>3</sup>, hoje considerada como o primeiro registro musical do MST, conta um pouco da história do processo de construção do movimento, sua relação com outros movimentos sociais, da origem dos militantes, a aproximação com os movimentos católicos do campo, os instrumentos de luta utilizados para suas reivindicações (marchas e ocupações), o cotidiano dos assentamentos, as angústias, esperanças, enfim, diversos aspectos sociais, culturais, econômicos e políticos nos termos individuais do MST e em termos gerais de Brasil.

Ana Justo, militante do MST e participante de todo processo de gravação da fita, conta<sup>4</sup> que ela foi gravada através de um gravador antigo, sem microfone e sem uma captação de som adequada, os amigos, cada um com um violão, cantavam as composições autorais que contavam um pouco sobre o desejo de se fazer a Reforma Agrária, a necessidade da educação para a população rural, as injustiças sociais e a exploração dos pequenos agricultores pelos grandes proprietários de terra.

Acompanhando a fita havia um encarte com as letras das canções. O desenho da capa foi feito pelo militante Neuri Rosseto<sup>5</sup>, que em seu depoimento explica um pouco o que ele significa; a presença do calçado, tipo bota, botina, coturno (muito usado entre os militares) esmagando uma foice e uma enxada, representa a repressão do Estado contra os trabalhadores rurais. Ademais, há um facão cortando a bota que

---

<sup>3</sup> Este registro foi remasterizado em no ano de 2015 e está disponível no Canal do MST em: [https://www.youtube.com/watch?v=pIMheGWSL\\_E&t=50s](https://www.youtube.com/watch?v=pIMheGWSL_E&t=50s)

<sup>4</sup> Anexo III, pág. 105

<sup>5</sup> Anexo IV, pág. 109

representa a reação dos trabalhadores contra tal repressão. Tudo isso foi escrito e desenhado à mão;

*Ali estava o coturno militar como o principal agente causador da dor dos camponeses. O coturno que fazia escorrer o sangue de vida humanas, ao quebrar a foice e a enxada, principais instrumentos de trabalho dos camponeses. Mas a foice e a enxada não são apenas instrumentos de trabalho. Fazem parte da identidade cultural do camponês. E, ao pisoteá-los, ao quebrá-los, há uma clara intencionalidade de eternizar a opressão e impor o jugo sobre os camponeses. (Neuri Rosseto, anexo IV, pág. 110)*

Este registro musical foi o primeiro passo para o início de uma produção artística que se desenvolveria no MST posteriormente. Se nos anos iniciais o MST concentrava suas discussões e esforços nas ocupações, marchas e pautas políticas, com o passar dos anos, ampliação do movimento para outros Estados, incorporação de novos militantes e de novas pautas de luta a produção musical também se ampliou.

Contudo, categorizar estas canções não se mostra uma tarefa simples, para entender sua função social e a que tradição musical se filia é necessária uma análise mais profunda que contemple além do estilo musical, o espaço geográfico onde se formou o movimento, as influências musicais dos compositores, as intencionalidades, conjunturas políticas, econômicas e sociais brasileiras, enfim, todos os aspectos artísticos e sociais que contribuem para a formação dessa música.

Segundo o próprio autor, Ademar Bogo, o qual foi responsável pelas primeiras composições e também contribuiu para a discussão da Cultura no MST, em seu livro *O MST e a Cultura*, o autor pontua que não existe uma separação entre o fazer artístico e o fazer político, laboral, acadêmico, em linhas gerais, o fazer cotidiano, as atividades humanas não se isolam, ao contrário se realizam simultaneamente e se complementam no fazer cotidiano. Segundo o autor,

*As características do MST não admitem que se faça uma coisa isolada da outra. Por isso, dizemos: no MST temos a cultura da organicidade, é o jeito de fazermos a nossa organização. Interligamos as formas, métodos e as atividades entre si. Pensar e fazer para nós são um só dever. (2009, p.17)*

Este entendimento de que o fazer artístico não se separa do fazer político, e das outras expressões da vida cotidiana, está presente em outras análises do Movimento. Caldart (1987) ao estudar a Poesia do MST defende que analisar a produção artística do movimento é levar em consideração um rico material que coloca em *questão a própria*

*concepção de arte e a cisão que historicamente foi criada entre arte e trabalho, entre arte e vida cotidiana.* (1987, p. 65)

Desse modo, analisar o Movimento e suas produções, como a poesia, a música, o teatro, a literatura é investigar as relações sociais vigentes, as contradições sociais, a formação social brasileira e as conjunturas políticas.

Pensando o MST enquanto um movimento social construído através de um histórico de luta pela terra, é importante da mesma maneira pensar o processo de construção de suas canções através de um histórico político musical brasileiro, considerando o lugar em que se formam, as influências musicais que sofrem e sobretudo a função social que assumem.

### **1.1 O trabalho gera vida<sup>6</sup>**

Dentre os diversos trabalhos pesquisados acerca da temática Arte e MST, e mais especificamente Música e MST, uma característica que perpassa os autores que já escreveram sobre o tema, como Bogo (2009), Caldart (1987), Piana (2007), Groff e Maheirie (2011), Bonassa (2011) é de que não existe essa cisão entre o fazer artístico e o fazer cotidiano.

A arte no MST não é vista apenas como um elemento de contemplação, feita exclusivamente por aqueles que frequentaram algum tipo de curso técnico de música, teatro ou letras. Todos os militantes são potencialmente poetas, cantores, violeiros e atores.

Por isso, reitera Caldart (1987) ao analisar os poemas do Movimento,

...pode-se perceber a riqueza de analisar uma produção artística dentro de um movimento social específico como é o MST. O material analisado aqui não foi produzido por poetas de profissão, mas por trabalhadores da roça que, entre outras coisas, fazem poesia. (1987, p. 65)

De fato, tomando como referência o primeiro registro *Dor e Esperança*, para além de serem cantores, compositores e violeiros, Ademar e Edgar são agricultores e militantes e suas composições versam sobre o cotidiano rural, as atividades políticas desenvolvidas, a luta dos acampados e assentados, etc., ou seja, *os sem-terra não dissociam as esferas do trabalho e do tempo livre, porque seu processo de trabalho não separa o trabalhador do resultado de sua produção.* (Villas Bôas, p.116, 2018)

---

<sup>6</sup> Título da canção *O trabalho gera vida* – Brigada Axé, 1994

Ernst Fischer (2002), autor austríaco, ilustrou de maneira didática essa relação entre arte e vida cotidiana, e como as mesmas não se separam, ou pelo menos, não costumavam se separar. O autor afirma em seu livro *A necessidade da arte* que, se nos remetermos às tribos mais primitivas em que até mesmo a linguagem ainda se desenhava enquanto um meio de comunicação efetivo, mesmo ali já existam expressões artísticas.

O primeiro a fazer um instrumento, dando nova forma a uma pedra para fazê-la servir ao homem, foi o primeiro artista. O primeiro a dar um nome a um objeto, a individualizá-lo em meio à vastidão indiferenciada da natureza, a marcá-lo com um signo e, pela criação linguística, a inventar um novo instrumento de poder para os outros homens, foi também um grande artista. O primeiro a organizar uma sincronização para o processo de trabalho por meio de um canto rítmico e a aumentar, assim, a força coletiva do homem, foi um profeta na arte. O primeiro caçador a se disfarçar, assumindo a aparência de um animal para aumentar a eficácia da técnica da caça, o primeiro homem da idade da pedra que assinalou um instrumento ou uma arma com uma marca ou um ornamento, o primeiro a cobrir um tronco de uma árvore ou uma pedra grande com uma pele de animal para atrair outros animais da mesma espécie – todos esses foram os pioneiros, os pais da arte. (2002, p.42)

Pensar em como essa cisão foi se delineando e em como as expressões artísticas foram tomando um lugar destinado às pessoas privilegiadas, passando por todo um processo de delimitação e reificação requer uma análise mais elementar, o que não é ainda o foco deste trabalho.

Porém, é importante demarcarmos aqui esta orientação teórica que o MST faz frente ao entendimento da arte e da vida humana para que mais à frente possamos entender suas composições, a formação de seus militantes e a construção do Coletivo Nacional de Cultura.

Uma vez que visamos neste primeiro capítulo delinear uma genealogia da Música do MST, passemos agora aos elementos propriamente musicais brasileiros dos quais o Movimento herdou seus primeiros acordes.

## **1.2 A terra guarda a raiz<sup>7</sup>**

Situar o MST enquanto herdeiro de apenas uma tradição musical é ir contra a própria formação da música brasileira. Tradições europeias, ameríndias e africanas permeiam ainda hoje as diversas composições dos diversos ritmos brasileiros.

---

<sup>7</sup> Trecho da canção *Terra e Raiz* – I Oficina Nacional dos Músicos do MST - 1996

Pensando o MST enquanto um movimento social rural, nascido no campo, composto por agricultores, ou como Caldart (1987) coloca, *homens da roça*; ao analisar suas composições não há como não nos remetermos ao universo rural, campesino, às canções e estilos musicais que contemplem este universo agrário e suas expressões.

Talvez, através dessa descrição, a primeira referência que nos venha à cabeça seja a de música sertaneja, e de fato em 2015, quando o Setor de Cultura do MST remasterizou e relançou o disco *Dor e Esperança*.

Nos diversos depoimentos colhidos ao longo deste trabalho a referência às músicas sertanejas é quase unânime entre os entrevistados. A canção *A grande esperança*<sup>8</sup> de Chico Rey e Paraná aparece nos depoimentos de Maritania Rizzo, Ana Justo e Nalva Araújo.

Entretanto, classificar a música sem-terra somente enquanto *música sertaneja* acaba sendo uma classificação pequena demais para todas as funções, pretensões e estilos que essa música abarca e tal qual ela foi se desenvolvendo.

A *música sertaneja* por sua vez também é herdeira de outra tradição cultural e musical brasileira, a *música caipira*, e é muito importante que nos atenhamos a essa diferenciação, pois apesar de terem muitos aspectos semelhantes, como instrumentos utilizados, ritmos, composições, etc. elas se diferenciarão, e muito, em suas funções sociais.

Segundo Martins (1975) e Caldas (1999), primeiros autores a analisarem as músicas caipiras e sertanejas através de um viés político e social, o que hoje denominamos como *música caipira* estaria diretamente ligada às expressões coletivas do povo do campo.

Os autores afirmam que a música caipira teria uma importância maior do que apenas o entretenimento, uma vez que ela seria uma música “interessada” através de seu uso em festejos, calendário agrícola, festas religiosas, enfim sendo assim uma produção coletiva, que resgata assim como Fischer (2002) colocou, os aspectos de tradições, aspectos criativos, espirituais, solidários, fraternais, laborais, entre outros, da vida humana.

Martins (1975) descrevendo as características da *música caipira* afirma;

*A música caipira* nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre

---

<sup>8</sup> Essa canção ficou famosa no MST com o nome *A classe Roceira*, por isso nos depoimentos é comum a referência a esta canção por este nome e não seu nome original, *A grande esperança*.

acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a chamada moda-de-viola, denominação genérica do canto rural profano, não aparece senão acoplada a algum rito. (1975, p.105)

Da mesma maneira, Caldas (1999) enfatiza o caráter interessado da música caipira, para além de uma função de animação, ela carrega funções sociais muito importantes nas comunidades rurais. Segundo o autor,

Possui a função de facilitar as relações sociais entre a comunidade, possibilitando maior sociabilidade entre os caipiras. Note-se ainda que, nas sociedades já não tem mais essa função. É o caso, por exemplo, das sociedades onde desapareceram a música de trabalho e a “função” do mutirão, causando a deterioração dessa atividade e, conseqüentemente, da comunidade. (1986, p.25)

Assim como Fischer (2002) relacionou diversas expressões artísticas com o desenvolvimento do trabalho humano e as relações de solidariedade como um elemento importante para as comunidades, a *música caipira* não se distancia da vida cotidiana de seus compositores, as práticas musicais não se separavam das práticas habituais, ela está presente nas diversas atividades comunitárias, nos festejos religiosos, nas plantações, nas colheitas, caracterizando o universo do homem rural e do sujeito coletivo que ali se forma.

É importante frisar que a referência de Caldas (1999) ao “homem rural paulista” se deve ao fato de que a *música caipira* teve seu reduto expressivo entre os Estados de São Paulo (interior), Sul de Minas Gerais, Goiás, Oeste do Paraná e sudeste do Mato Grosso do Sul.

Quando se inicia a era cafeeira no país, uma leva de imigrantes europeus chega para trabalharem nas lavouras; onde um contingente de africanos, índios e portugueses já se misturavam por aqui, misturavam seus idiomas, costumes, culinária, hábitos e também sua música.

Além de receberem diversos fluxos migratórios de outros Estados e Países, a organicidade desses espaços foi marcada pela figura do *caipira*, que abrangia todos os trabalhadores rurais que ali habitavam; parceiros, meeiros ou agregados que basicamente viviam em uma sociedade de *mínimos vitais*, como caracteriza Antônio Candido em seu livro *Parceiros do Rio Bonito* (2010).

Candido (2010) descreve os diversos elementos que caracterizam essa figura do *caipira*, como seus hábitos alimentares, muito influenciados pelos hábitos indígenas, as relações de solidariedade, que para além da vizinhança agregavam também as práticas



de mutirões *a fim de efetuar determinado trabalho: derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação, construção de casa, fiação, etc.* (2010, p.82).

Essa prática envolve, além do trabalho, a “remuneração” dos ajudantes que sempre se dava através de festejos. Ao fim do dia, a família que foi ajudada tinha a “obrigação” de fazer uma pequena festa, servindo comida, cachaça e música para animar, na maioria das vezes tocada por um violeiro.

É importante pensar que toda esta dinâmica solidária entre famílias também é reproduzida ainda hoje nos assentamentos e acampamentos do MST, seja na produção agrícola, nos espaços coletivos, na construção das casas, nas épocas de plantação e colheita. Segundo Estevam (2009);

A prática da cooperação é, para o MST, um grande instrumento pedagógico para a construção do ser social. Ela permite ao trabalhador rural romper com a autossuficiência e o individualismo, e acreditar no êxito da aplicação da força conjunta na produção e nos serviços ligados à sua atividade. A partir de uma visão abrangente, o MST combina a organização da moradia, o agrupamento das famílias em núcleos de base e a promoção da cooperação como forma de criar uma nova estrutura social no assentamento. Vivendo próximas, em agrovilas ou núcleos de moradia, organizadas em núcleos de base, as famílias são estimuladas a solucionar seus problemas de forma conjunta. A construção de uma escola ou a reforma de uma ponte pode ser feita em mutirão. O MST entende que a saída individual é fatal para o assentado e, conseqüentemente, para o assentamento em termos de seu desenvolvimento e êxito como um todo. Adquirindo crédito, ferramentas, máquinas e matrizes de animais, produzindo a lavoura, comercializando a produção e até mesmo chegando ao ponto de ter a terra, o capital e o trabalho em conjunto, os agricultores melhoram a produtividade e a qualidade. (2009, s/p.)

Assim, percebemos que além da herança musical o MST também se vincula a uma prática organizativa de padrões culturais antigos, indo contra os padrões alienantes estimulados pelo capitalismo, resgatando relações de solidariedade, criatividade, relacionando a vida cotidiana e as práticas laborais às atividades artísticas.

### **1.2.1 Um caipira na cidade**

Foi Cornélio Pires o nome responsável por levar a *música caipira* ao estúdio e a sua propagação no meio urbano. Nascido no interior de São Paulo, Cornélio sempre teve muito apreço ao modo de vida rural. Contador de *causos*, lançou seu primeiro livro em 1910, *Musa Caipira*, que continham poesias no que ele chamava de *dialeto caipira*.

O autor, ao final dos anos 20, munido de grande audácia e coragem resolve ir além dos versos e prosas e propõe à gravadora Columbia a gravação de um disco

caipira. Na verdade, esta seria uma gravação praticamente independente, pois os diretores da gravadora por não acreditarem na tiragem de vendas, disseram a Cornélio que o mesmo deveria arcar com os custos da produção.

A partir de um empréstimo com um amigo, Cornélio Pires voltaria à Columbia para gravar o primeiro disco da *Turma Caipira Cornélio Pires*, “*trazendo anedotas, desafios, declamações, canas-verdes, cateretês e a primeira moda de viola gravada, Jorginho do Sertão, recolhida por Cornélio, cantada por Caçula e Mariano*” (Nepomuceno, 1999, p.110).

O disco seria um sucesso de vendas, gerando projeção para a música caipira no Brasil. A gravadora Columbia, vendo a grande tiragem, acabou por fazer mais cópias deste disco e renovando o acervo, bancando a gravação de outros.

Apesar de Pires ser o idealizador dessa estrupúlia musical, o disco se chamava *Turma caipira* porque ele não gravara sozinho. Também vindos do interior, as duplas convidadas por Cornélio eram de violeiros que viviam um cotidiano rural; Zico Dias trabalhava como motorista; Mariano e Caçula eram agricultores, Lourenço (da dupla Mandi e Sorocabinha) era diretor escolar do Grupo Escolar Rural em Piracicaba.

Assim, a maioria das canções gravadas inicialmente era justamente as músicas caipiras que já eram cantadas em práticas como os mutirões e festas tradicionais, as quais Cornélio Pires recolheu, agrupou e gravou. Com o tempo as composições do próprio Cornélio e das duplas as quais ele convidara para a *Turma* foram se ampliando e protagonizando os discos.

Tais canções contavam sobre o cotidiano da vida no campo, falando, por exemplo, dos filhotes dos bichos como em *Galo sem crista* de Raul Torres, ou das peripécias dos homens ao irem à cidade fazer o *Recrutamento* (recrutamento).

Tinhorão (1991) afirma que a partir da instituição do mercado competitivo entre os discos e gravadoras, a *música caipira* se ramificaria, gerando assim a Música Sertaneja, um gênero musical urbano caracterizado pela moda-de-viola, se afastando assim de seu universo interessado.

Segundo o autor,

Foi apenas quando a fábrica norte-americana Victor, alertada pela existência desse mercado de música rural, entrou em competição em outubro de 1929, criando a sua *Turma Caipira Victor*, que a música caipira paulista se transforma, de fato, em música popular urbana de estilo “sertanejo”. E, se fosse preciso fixar uma data para marcar essa transição, essa seria a de 27 de outubro de 1929, quando a expressão *moda-de-viola* – desconhecida em selos de disco até o advento das gravações de Cornélio Pires – aparece pela primeira vez na etiqueta de um selo Victor, indicando o gênero da

composição *Casamento da onça*, assinada por M. Rodrigues Lourenço, e por ele mesmo interpretada em dupla com Olegario José de Godoy (disco Victor nº. 33.236-B) (1991, p.191)

No mesmo ano em que foi lançado o disco da turma de Cornélio, Lourenço, da dupla Mandi e Sorocabinha, propôs à empresa americana Victor a gravação de um disco nos mesmos moldes da *Turma Cornélio Pires*, e assim em dezembro de 1929 foi lançado o disco *Turma Caipira Victor*, inaugurando a entrada da música feita no espaço rural no cenário industrial da música urbana.

Com o sucesso dos discos das Turmas Caipiras, a música sertaneja expandiu seus cantadores, e o formato de dupla se tornou quase uma exigência para fazer sucesso. Fazendo grande sucesso nas rádios brasileiras, *a música caipira já transformada em “música sertaneja” contaria para sua conquista de 40% do mercado do disco brasileiro.* (Tinhorão, 1991, p.192)

Com essa entrada “oficial” da *música sertaneja* no cenário fonográfico brasileiro, estabelecendo-se enquanto um produto lucrativo, sua função agora estaria atrelada aos interesses de mercado, desse modo, apesar de sua aproximação com a *música caipira*, a *música sertaneja* sofreria uma série de modificações ligadas aos interesses dos artistas e também às modificações políticas e econômicas no cenário brasileiro.

É importante pensar que todo este movimento musical acompanhou um movimento econômico que se desenvolvera no país. Ao final dos anos 1920, com a entrada de Getúlio Vargas ao poder, uma série de medidas em prol da “modernização” entrará em voga no país. Da mesma maneira, a indústria fonográfica brasileira desenvolverá uma lógica mercantilista condizente ao seu desenvolvimento.

Assim, uma das coisas que se colocava em xeque nessa transição é o distanciamento desse universo interessado, de aglutinação das populações rurais, dos festejos religiosos, da solidariedade estabelecida entres os entes para uma lógica em que tais símbolos e características seriam utilizados objetivando o lucro, provocando assim o afastamento da produção interessada, ligada a um uso cotidiano, para todo um processo de reificação e criação de simbologias aos quais é possível consumir por diversos fatores, sejam identificação, nostalgia ou distinção.

### 1.3 Moda do Peão<sup>9</sup>

Primeiramente é importante pensar que este sucesso da *música sertaneja* no cenário urbano deve-se também à conjuntura política que se passava no país. Com a Crise de 1929 e a entrada de Getúlio Vargas ao governo o cenário econômico brasileiro além de instável refletia o acirramento de seus problemas sociais. A baixa da exportação de café fez com que milhões de sacas fossem queimadas e que a economia no campo parecesse cada vez mais um caminho fracassado.

Desiludidos com toda a conjuntura daquele momento, milhares de camponeses, sozinhos ou com suas famílias, partiriam para os centros urbanos na esperança de se inserirem na promessa industrial propagada pelo governo Getulista. Inseridos agora em outro contexto social e diferentes relações, os caipiras formaram parte do grande público da música sertaneja e do consumo do rádio.

Nepomuceno (1999) reforça,

Depois da destruição de 70 milhões de sacas, queimadas ou jogadas no mar, e da proibição de novas plantações entre 1931 e 1937, no governo Vargas, a situação piorava cada vez mais para o lavrador. As plantações eram dizimadas pelos fazendeiros arruinados pela crise da superprodução, e famílias inteiras de colonos eram dispensadas, para atender à necessidade de corte de custos. A política agrícola estimulava a diversificação de culturas e no estado paulista investia-se muito no algodão. O mundo já estava globalizado, mas o pessoal da roça não tinha a menor ideia do que fosse isso, apenas que precisava dar de comer à criançada. Nessas levas que chegavam buscando trabalho na construção civil e nas fábricas, vinham os artistas desconhecidos, saídos das festas populares, dos programas de rádio interioranos, dos circos pobrezinhos. (1999, p.125)

Em meio a este contexto, as canções ainda conservavam em certa medida o cotidiano rural e as duplas sertanejas eram formadas por trabalhadores que muitas vezes não tinham sequer formação musical, mas buscavam no mercado fonográfico uma maneira de subir na vida.

Martins (1975) coloca que adentrada ao meio da indústria fonográfica e tendo como pano de fundo um contexto de crise e êxodo rural, forma-se aí dentro da literatura, teatro, cinema e música, uma tendência à nostalgia do sertão, onde a cidade é vista como um local de relações corrompidas e sofrimento; além disso, há também a

---

<sup>9</sup> Título da Canção *Moda do Peão* – Turma Caipira Cornélio Pires, 1929

tendência de *formulação humorística dos estereótipos rurais e a concepção humorística das situações citadinas*. (Martins, 1975, p.132)

Vejamos como essas tendências se expressam nas gravações de Cornélio Pires, como *Moda do Bonde do Camarão*:

*Aqui em São Paulo o que mais me amola/  
É esses bonde que nem gaiola/  
Cheguei abriro uma portinhola/  
Levei um tranco e quebrei a viola/  
Inda puis dinheiro na caixa da esmola.*

Também em *Recrutamento* de Raul Torres:

*Não vá à cidade Nhô Juca Bento/  
Mas pru que?/  
Tão fazendo reculatamento/  
No tempo que eu fui sordado/  
Que coisa de admirá/  
Tomei dezoito cadeia/  
Antes do mês se findá  
Ainda quando eu saí/  
Tava querendo brigá.*

Seguindo este padrão, muitos foram os citadinos que se aventuraram no mundo sertanejo, entre eles Nhá Zefa e Paraguassu, filhos de imigrantes italianos que fizeram grande sucesso na década de 1940. Nhá Zefa inclusive tinha um programa na rádio, *Saudades do Sertão*.

O rádio foi um dos grandes responsáveis pela difusão da música sertaneja, além de ser um dos meios oficiais para Getúlio Vargas difundir suas ideias para o povo, as emissoras também reservavam um horário destinado somente à música sertaneja e à “contação de causos”. Programas como *Trinca do Bom humor*, com Alvarenga e Ranchinho na Rádio São Paulo, *Poemas Sertanejos*, na rádio Nacional, *Brasil Caboclo* com Riellino na Rádio Bandeirantes foram apenas alguns da infinidade de programas que surgiram entre os anos 1930/40.

Tinhorão (1991) afirma,

É que o surgimento dessas duplas caipiras no rádio e no disco anunciava, na verdade, o aparecimento de um público que, não ainda desvinculado de suas raízes rurais, sentia faltar alguma coisa na música que a cidade lhes oferecia. Quer dizer, já tendo acesso à cidade, ou mesmo residindo em sua periferia, o homem do campo (ou recém-chegado do campo) precisava de um som que lhe lembrasse as músicas de sua região, mesmo que já estilizado sob a forma vaga e diluída dessa chamada “música sertaneja” (Tinhorão, 1991, p.193.)

As canções sertanejas ficaram conhecidas como *canções narrativas*, que contavam histórias engraçadas, desilusões amorosas, a vida do caipira na cidade, a saudade do lar e os anseios; sofrendo assim influências diretas da conjuntura política brasileira.

Neste período a conjuntura agrária no país dificilmente dava esperanças de uma vida melhor aos trabalhadores rurais, todas as medidas tomadas durante os governos de Getúlio Vargas, Dutra e Kubistchek trouxeram mais avanços para os donos das terras do que propriamente para os que trabalhavam nela.

No começo da década de 1950 estima-se<sup>10</sup> que um pouco mais de 60% da população brasileira ainda vivia no campo, contudo não houve políticas públicas expressivas para melhorar efetivamente a vida do homem rural. Rosa Nepomuceno acrescenta,

A reforma agrária era tema de discussões políticas, mas ele não acreditava em milagres do governo, só nos dos seus santinhos, pendurados nos mastros do terreiro. Estava cansado do sistema implantado pelos coronéis: só recebia o pagamento do seu trabalho suado depois da venda de toda a produção. E quando ia pegar o dinheirinho, a dívida da venda não deixava sobrar nada. Era melhor mesmo trocar a enxada pela picareta. Na cidade não faltava trabalho e existia salário, pago mensalmente. (1999, p.139)

Autores como Tinhorão (1991), Rosa Nepomuceno (1999), Caldas (1999) e Martins (1975) afirmam que apesar do grande espaço conquistado pela música sertaneja nas rádios, essa ainda era uma música destinada às populações rurais brasileiras, assim como aos camponeses saídos da terra que habitavam as cidades e suas periferias.

A década de 1960 foi caracterizada com uma década da baixa da música sertaneja. Rosa Nepomuceno (1999) ainda acrescenta que ganhar espaço na Televisão brasileira foi um dos processos mais difíceis para os músicos sertanejos, disputando

---

<sup>10</sup> Dados retirados do Atlas da Questão Agrária, por Eduardo Paulon Giardi. Disponível em [http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/caracteristicas\\_socioeconomicas\\_b.htm](http://www2.fct.unesp.br/nera/atlas/caracteristicas_socioeconomicas_b.htm)

com o Iê iê iê e a Bossa Nova; conseguir um espaço nos programas de auditório era um bloqueio quase impossível de furar.

Com a instauração do Golpe Militar de 1964 novos cenários artístico, político e econômico se desenharão no Brasil, de um lado setores populares se mobilizavam por um Estado democrático, através de atos políticos, mobilizações e claro, intervenções artísticas.

Exemplo disso foram os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, os CPC'S da UNE; um movimento caracterizado pela modernidade urbana e pela participação de jovens universitários buscava em raízes populares a força e a inspiração para um Brasil melhor.

Podemos citar o espetáculo clássico que marcou todo esse movimento, o show *Opinião* dirigido por Augusto Boal que reunia João do Vale, Zé Keti e Nara Leão, três diferentes músicos, de três diferentes segmentos, um nordestino, um sambista do morro e uma *bossanovista* da Zona Sul carioca. O espetáculo fazia um resgate de canções populares, ao passo que também incluía textos referentes à situação política e social brasileira.

A partir deste show, outros musicais de cunho crítico político começaram a ser realizados; com músicas de Geraldo Vandré e Baden Powell entre outros, o espetáculo *Liberdade, liberdade* de Millôr Fernandes, fazia questionamentos acerca da censura e do que seria realmente ter liberdade; *Rosa de Ouro*, musical de Herminio Bello; *Morte e vida Severina* de autoria de João Cabral de Melo Neto foi encenada com músicas de Chico Buarque.

Outro elemento fundamental deste período foram as *Canções de Protesto*, músicas que apresentavam em suas letras críticas sociais e políticas que tinham por intuito a politização das camadas populares contra as injustiças sociais vividas. O CPC da UNE foi uma das primeiras organizações brasileiras que procurou fazer uma arte engajada com causas sociais e um dos primeiros laboratórios das *Canções de Protesto*.

Um espaço que foi literalmente palco para tais canções e críticas políticas foram os Festivais da Música Brasileira, exibido pela TV Record e que fez história durante a década de 1960. Embalados pela conjuntura política, as instabilidades sociais, censuras e polêmicas no âmbito musical brasileiro, muitas foram as canções que poetizaram suas críticas.

*Disparada*, de Geraldo Vandré traz a temática sertaneja e da vida no campo como paralelo às injustiças sociais vividas pelo povo brasileiro. *Alegria, Alegria*



apresentada na 3ª edição do Festival em 1967 também foi/é grande referência na crítica e resistência contra a Ditadura Brasileira. Além de *Pra não dizer que eu não falei das flores* de Geraldo Vandré, que, apesar de muito conhecida foi censurada na época.

Por outro lado, havia uma intensa propaganda ufanista e conservadora, promovida pelos militares e abraçada por alguns setores da sociedade. Censuras e perseguições eram basicamente o pilar que sustentava as ações desse movimento.

Dentre as muitas campanhas e slogans propagados pelos Militares houve a propagação da campanha *Doe ouro para o bem do Brasil*, apoiada pela grande mídia, inclusive Assis Chateaubriand, que só em São Paulo era dono de duas emissoras de rádio e dois jornais. Assim, muitas duplas sertanejas, embalados por este clima<sup>11</sup>, que vinha desde a Era Getulista, embarcaram na campanha e no clima de renovação e avanço que os militares propagavam pelos meios de comunicação.

Uma das muitas canções que viriam a ser compostas apoiando a Ditadura foi *Ouro para o bem do Brasil*, de Moreno e Moreninho. Seguindo os mesmos pressupostos Tônico e Tinoco, também em 1964, gravaram *Esperança do Brasil*, falando às crianças sobre o amor que deveriam ter pela escola, pois o Brasil necessitava de esperança e a preparação dos pequeninos traria orgulho ao país.

Em meio a essas diferentes orientações políticas vigentes no Estado Brasileiro havia discordância nos mais diversos setores, econômicos, políticos, artísticos, acadêmicos, etc. E com a *música sertaneja* não foi diferente; se por um lado tínhamos duplas que fizeram canções em apoio à Ditadura, por outro lado, também houve algumas canções censuradas, como *Desafio*, de Raul Torres, que foi proibida de ser gravada e tocada nas rádios.

Esta canção na verdade não foi feita enquanto um protesto ao Regime, mas *falava das tristes condições em que o homem do campo vivia, e isso era assunto incluído no índice da ditadura*. (Nepomuceno, 1999, p.172).

Em meados dos anos 1970 os governos militares anunciavam no Brasil uma modernização para agricultura brasileira, baseada nas grandes propriedades de terra,

---

<sup>11</sup> Segundo o historiador Carlos Fico, o governo ditatorial “reinventou o otimismo”, trabalhando as tradições otimizistas já existentes em nossa sociedade e catalisando o seu dinamismo para legitimar-se (FICO, 1997, p. 103). A música sertaneja mostra como essas tradições apologéticas já estavam presentes na sociedade, ou seja, não foram os setores populares que se subordinaram pura e simplesmente aos interesses governamentais. O processo foi o inverso. O regime se apropriou de valores e discursos já disseminados e catalisou-os em torno dos próprios interesses, projetos, obras e medidas. ALONSO, 2017, p. 461.



sistemas de crédito e subsídios, desenvolvendo assim um avanço tecnológico no campo, onde cada vez menos dependia-se dos recursos naturais e cada vez mais de recursos industriais, aumentando-se as monoculturas, concentração de terra e expropriação dos pequenos proprietários, meeiros, parceiros, rendeiros, etc.

Não é de estranhar que este movimento de modernização do governo Militar trouxe consigo modificações na dinâmica de vida dos camponeses, assim como no trabalho e conseqüentemente de suas expressões artísticas.

Tinhorão (2017) coloca que aqueles latifundiários que ascenderam economicamente através desta política não se identificavam com esta cultura caipira que era cantada e ao mesmo tempo tentavam se inserir entre as elites burguesas urbanas.

A partir da década de 1970 a música sertaneja sofrerá uma modificação nos arranjos musicais, nas letras das canções, nas vestimentas, nas capas dos discos, etc. Com sua baixa nos anos 60 e o avanço desses estilos *modernos*, Tinhorão (1991) acrescenta,

A necessidade de enfrentar a concorrência do *iê-iê-iê* que a partir de meados dos anos 60 começava a vender com Roberto Carlos sua diluição do *rock* a uma suposta Jovem Guarda (ideal de “modernidade” para gente de periferia urbana), levou os criadores de música sertaneja a uma dupla tentativa de furar o cerco: o lançamento de novos gêneros na área da sua música e a busca de mudança da imagem pessoal dos seus intérpretes. (1991, p. 193)

Leo Canhoto e Robertinho foram a dupla que “inauguraram” tal estilo, vestidos agora a moda *cowboy*, faziam apresentações ao estilo faroeste americano. No repertório, algumas canções em teor ufanista como *Minha pátria*, *Operário brasileiro* e *O presidente e o lavrador*.

Do mesmo modo Chitãozinho e Xororó no início dos anos 1970 incluíam em suas canções alguns trejeitos imitados de Roberto Carlos, como suas falas com as garotas. *O repertório dos novos discos manteve a mistura de rocks ingênuos, baladas, versões de guarânias, toadas obras do Capitão Furtado, Serrinha e Zacharias Mourão.* (Nepomuceno, 1999, p. 183)

Grandes chapéus, saias de franja, coletes de couro, cintos com grandes fivelas agora eram símbolos daqueles que queriam demonstrar o lado glamoroso da vida campesina, e as músicas por sua vez “*passaram a focalizar temas da vida moderna das cidades ao som de guitarras e contrabaixos elétricos*”. (Tinhorão, 2017, p. 72)

Até mesmo a indústria têxtil Rhodia se arriscou na empreitada de dar um ar mais americanizado à música sertaneja. Em 1971, lançou uma coleção chamada *Nhô Look*, e para isso pediu ao maestro Rogério Duprat para se encarregar da trilha sonora. O resultado disso foi Rita Lee vestida como a atriz Joan Crawford, quando esta interpretou a personagem Vienna no filme *Jhonny Guitar* (1954), ao lado de Tonico e Tinoco cantando *Beijinho Doce*, *Tristeza do Jeca* e tantas outras canções na FENIT (Feira Nacional da Indústria Têxtil).

A partir dos anos 1980, quando a Ditadura começa a perder força e apoio popular, o clima de redemocratização começará a se tornar latente no país, sendo expresso nos jornais, na literatura, na televisão, nos partidos políticos, na música e nos movimentos sociais que se formarão diante de toda a conjuntura política.

#### **1.4 Terra Sertaneja**

Resgatar este histórico da música caipira e da música sertaneja nos parece fundamental para entender as raízes da música do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra enquanto uma expressão das mais remotas comunidades rurais brasileiras, expressão de tradições de solidariedade e espiritualidade, de uma música feita para representar os trabalhadores do campo ao passo que além de expressar o cotidiano, as formas laborais, a dinâmica da vida social também aparece enquanto contestação às injustiças sociais que afetam este povo.

Pensar na *música caipira* e a função social que ela exercia nos agrupamentos sociais do campo através de sua ótica *interessada* nos remete às funções sociais presentes na música do MST, da mesma maneira analisar a *música sertaneja* e como ela conta os dilemas do homem do campo também nos faz pensar sob qual ótica essa população foi vista até então e como os trabalhadores rurais foram encontrando seus caminhos no mercado capitalista para cantar sua realidade.

Os modernistas em 1922, ao tentarem resgatar a identidade brasileira através da música folclórica reiteravam uma imagem camponesa muito idealizada, pensava-se que por viverem mais reclusos e afastados da civilização eles seriam um povo mais ingênuo, ainda não estariam contaminados pelos valores industriais das cidades, que por sua vez já agregariam um povo mal-educado e corrompido. A aproximação da vida com a natureza ainda preservaria valores primitivos e as tradições nacionais.

Acontece que de fato essas populações pouco tinham de modernização e progresso, pois o campo brasileiro sempre foi visto muito mais como uma fonte rentável de exploração do que de modernização.

Analisar as canções de Cornélio Pires, Mariano e Caçula, Mandi e Sorocabinha e outros na década de 1930 é também analisar as condições de vida camponesa no Brasil. Alvarenga e Ranchinho ao satirizarem o presidente Getúlio Vargas em seus shows foram perseguidos pela polícia da época e chegaram a ser presos por contestarem o regime getulista.

Tonico e Tinoco ao relatarem sua participação no concurso do programa “Arraial da Curva Torta”, contam que: *o pessoal dizia, apontando pra nós “Aqueles dois imitam muito bem os caipiras”. Só que não era imitação. Éramos nós mesmos.* (Caldas, 1999, p. 56)

A música sertaneja era uma música em geral feita pela população rural e para a população rural, uma população em geral que pelas políticas brasileiras não tiveram acesso à educação, à cultura internacional, à formação musical e que acompanhavam as mudanças musicais e políticas pelo rádio.

O rádio foi durante muitos anos o grande interlocutor dos cantores sertanejos e também dos governantes brasileiros. O programa *A hora do Brasil* iniciado por Getúlio Vargas servia como canal oficial para as notícias e a construção de uma imagem de país harmônico e desenvolvido, seguindo a mesma linha, durante a Ditadura Militar o programa mudou apenas de nome, sendo então *A voz do Brasil*, responsável por destacar os “grandes feitos” do Regime e propagar a ideia do “milagre econômico”.

Muito popular entre os porteiros e domésticas, de acordo com Martins (1975), o rádio alcançava as populações que ainda viviam no campo e como disse Tinhorão (1991) aqueles que em busca de uma *vida melhor* vinham para as cidades e através da música sertaneja relembavam com nostalgia a vida no campo.

Muitas são as canções que falavam sobre como era bom viver no campo por que de fato esta foi a realidade de muitos trabalhadores e suas famílias. Com a Crise de 1929 e o grande abalo na produção cafeeira brasileira houve a promessa de industrialização e progresso no período Getulista, fazendo com que milhares de pequenos produtores, parceiros, meeiros e agregados trocassem a vida no campo pela movimentação urbana.

Esse quadro foi se intensificando e perdurou durante várias décadas no país, principalmente no governo JK e durante a Ditadura Militar.

Dessa maneira, as músicas sertanejas além de abordarem a *Saudade da minha terra*<sup>12</sup> também imprimiam uma grande esperança por um futuro melhor, a esperança de uma vida mais digna.

Assim, compreendemos que em certo grau a música sertaneja foi um retrato da vida campesina brasileira, tal qual a Bossa Nova refletiu os diversos aspectos de uma classe média da Zona Sul carioca, o samba refletiu as contradições vividas nos morros, o forró refletiu a afirmação da cultura nordestina no Brasil, a música sertaneja refletiu os sonhos e anseios de uma série de trabalhadores que buscando uma vida melhor viam na música um caminho para cantar aquilo que se vivenciava.

Desse modo, não se pode dizer que canções como *Ouro para o bem do Brasil; Brasil caboclo exportação; Transamazônica, Herói da Pátria* dentre outras foram compostas simplesmente por alienação e apoio a ditadura.

Alonso (2017) coloca que o tom ufanista nas propagandas, músicas, obras literárias, matérias jornalísticas já vinham sendo incentivado desde o período Getulista, *ou seja, não foi o governo ditatorial que inventou o tom ufanista. Os ditadores se adaptaram a valores que já estavam latentes em diversos setores sociais.* (Alonso, 2017, p. 460).

O autor ainda acrescenta que,

A música sertaneja mostra como essas tradições apologéticas já estavam presentes na sociedade, ou seja, não foram os setores populares que se subordinaram pura e simplesmente aos interesses governamentais. O processo foi o inverso. O regime se apropriou de valores e discursos já disseminados e catalisou-os em torno dos próprios interesses, projetos, obras e medidas. (2017, p. 460)

O que se percebe é que muito desse apoio à Ditadura reflete as vivências e sentimentos vividos pelos trabalhadores rurais e pelos cantores da música sertaneja. Medidas como o MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), ProRural e FunRural ocorreram durante a Ditadura e foram extremamente significativas aos campesinos, visto que muitos desses direitos já haviam sido garantidos aos trabalhadores urbanos décadas atrás.

Alonso (2017) defende que é importante analisar a música sertaneja neste período com bastante delicadeza, vendo-a também como um reflexo da sociedade brasileira.

---

<sup>12</sup> Título da Canção *Saudade da minha terra* de Chitãozinho e Xororó

Se em seus primeiros anos a Ditadura recebeu apoio de diversos setores e inclusive de outros gêneros musicais<sup>13</sup>, ao longo do tempo ela também foi perdendo este apoio e as críticas se tornaram mais duras e escancaradas, prova disso foram os diversos Atos de Censura decretados durante o período.

Dessa maneira, é importante citar as diversas músicas que também fizeram crítica às injustiças sociais que se perpetuavam (perpetuam) no campo brasileiro, pois muitas foram as canções que contestavam as condições de vida do trabalhador rural gravadas em meados dos anos 1970. Mesmo em tempos de repressão e censura, o governo Médici e seu *Milagre Econômico* inspiraram críticas até mesmo de Tônico e Tinoco, dupla conhecida pelo seu ufanismo e apoio ao Regime.

Em 1970, mesmo ano de criação do INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), órgão que seria responsável pela reforma agrária brasileira, Moreno e Moreninho gravaram a canção *O caipira foi a Lua*, criticando a concentração de terras brasileiras:

*A lua foi descoberta  
Amanhã eu vou pra lá  
Vou levar as ferramentas  
Pra mim poder trabalhar  
Dizem que a terra lá é boa  
Então vamos experimentar  
Vou fazer reforma agrária  
Vou ver se plantando dá  
Na lua vai dar de tudo  
Eu vou fazer plantação  
Vou plantar arroz e milho  
Café batata e feijão*

---

<sup>13</sup> Paulo Cesar Araújo analisa a música brega e sua relação com a Ditadura em *Eu não sou Cachorro não: música popular cafona e ditadura militar* (2003). Assim como a música sertaneja, a música brega/cafona também foi vista pela crítica como uma música de apoio à ditadura e ausente de crítica social, porém, Paulo César aborda em seu livro a grande dualidade que foi este período e como a música brega/cafona retratou temas cotidianos e importantes para uma camada da população que sempre foi invisibilizada como os dependentes químicos, prostitutas, homossexuais tendo inclusive diversas músicas censuradas como *A primeira noite* (modificada para *Noite de Desejo*) e *Pare de tomar a pílula* de Odair José. O autor acrescenta que este gênero foi e ainda é muito negligenciado e discriminado pela grande mídia, o que contribui para que ele não seja popularizado e muito menos estudado.

*É lá que eu quero ver  
A fartura da nação.*

Regravada por diversas duplas em diversos anos diferentes, a canção de Luisinho e Limeira, *Ladrão de terra* falava sobre a apropriação indevida das terras de pequenos produtores pelos grandes fazendeiros:

*Negar terra pros caboclos  
É negar pão pros nossos filhos  
Tirar a terra dos caboclos  
É tirar o Brasil dos trilhos.*

Tonico e Tinoco, conhecidos pelo seu apoio ao Regime Militar, também expressaram as dificuldades vividas pelos operários brasileiros com a canção *Vida de Operário*:

*Condução atrasa  
É uma amolação  
Se chego atrasado já vem o patrão  
Com a cara feia e me chama atenção  
E não quer saber da minha explicação.*

Para Alonso (2017),

Mesmo sem fazer protestos explícitos e “revolucionários”, a música sertaneja retratou a vida das camadas miseráveis do país em várias canções. Quase todos os cantores sertanejos denunciavam a condição de vida dos mais humildes cidadãos brasileiros. E, quando o fizeram, inevitavelmente esbarravam nas cores do protesto social. (2017, p. 464)

O estilo *canção narrativa* se perpetuou durante todo o período de nascimento da música sertaneja até meados dos anos 1980, o que foi se modificando foi a temática das letras. Se antes o estilo caipira engraçado que cantava a nostalgia do campo e os amores impossíveis fazia sucesso, em tempos de repressão, foram incluídas críticas acerca da condição nostálgica, através das injustiças vividas na cidade e o êxodo rural.

Assim, pensando no contexto de redemocratização que já pairava desde final dos anos 1970 e a perda de apoio popular que a Ditadura vinha sofrendo, a partir dos anos 1980 será mais frequente a gravação de canções sertanejas com letras críticas.

Duduca e Dalvan foram uma das duplas que reconhecidamente faziam canções críticas acerca da política brasileira. Em uma declaração para a Revista Veja, Dalvan declarou: *Acho que quem tem uma monstruosidade de terra deve deixá-la para quem quer trabalhar. Se eu quisesse fazer sucesso iria gravar músicas românticas. Quero com meus protestos alertar as autoridades.*<sup>14</sup>

Uma das canções mais famosas que ainda hoje é referência para diversos movimentos sociais é a música *A grande esperança*, gravada em 1987 por Chico Rey e Paraná;

*A classe roceira e a classe operária  
Ansiosa esperam a reforma agrária  
Sabendo que ela dará solução  
Para a situação que está precária  
Saindo o projeto no chão brasileiro  
De cada roceiro ganhar sua área  
Sei que em miséria ninguém viveria  
E a produção já aumentaria  
Quinhentos por cento até na pecuária.*

É importante ressaltar a série de modificações que a música sertaneja sofreu desde sua entrada ao mercado fonográfico até os anos 1985 (ano em que se inaugurar o primeiro registro musical do MST) passando de um universo interessado, onde a música para além de um elemento de entretenimento era também um recurso de desenvolvimento e ampliação da individualidade e consciência, para um produto de mercado musical.

Analisamos as modificações sociais e políticas e como estas refletiram nas canções sertanejas, nas formas de distribuição, identificação e aceitação das populações rurais.

---

<sup>14</sup> Entrevista concedida à Revista Veja em 1988.

Fazer uma análise mais detalhada da música sertaneja é de extrema importância para desenraizar essa postura passiva que foi imbuída à área rural, de pessoas inocentes, atrapalhadas e sem estudo, pois como afirma Bogo (2009),

...a elite procura conservar o símbolo cultural pejorativo e preconceituoso, que é o “Jeca Tatu”, para fazer a luta ideológica, omitindo assim o lado saudável da cultura camponesa, a convivência pacífica com os vizinhos, a prática dos mutirões, o empréstimo de objetos, as festas folclóricas, a sabedoria popular sobre os movimentos da natureza, a música e a verdadeira arte popular. Chapéus rasgados, dentes podres e botinas furadas – isso é lixo cultural que não nos identifica. (2009, p. 14)

É importante ver os sujeitos camponeses e conseqüentemente os sujeitos do MST enquanto protagonistas de suas expressões culturais entendendo que a música caipira e sertaneja também assume posturas críticas, muitas vezes não pelo desejo de fazer a crítica, mas simplesmente por viver a desigualdade.

Ademais, fazer uma análise minuciosa das letras das canções, dos contextos políticos e da origem dos artistas amplia a visão acerca dos espaços de protesto e de luta pela democratização da terra brasileira.

Além das marchas, acampamentos, ocupações, protestos, reivindicação de direitos, a música também se apresenta enquanto um espaço de discussão e análise de condições materiais, de protestos, de críticas e de preservação da história camponesa.

Analisar tais canções é compreender as raízes da música do MST enquanto música advinda do campo, uma música com um cunho político que fala sobre questões complexas, que busca a conscientização, que fala sobre o cotidiano, que envolve ações culturais de solidariedade, de mutirões, de festas populares, que envolve crítica e esperança.

Segundo Bogo (2009) a música no MST não representa apenas um elemento de entretenimento para os militantes em datas comemorativas, ou festas promovidas nos acampamentos e assentamentos, ela ganhou uma superdimensão, é a mais fiel expressão da alma do povo, pois canta as mazelas vividas pelos moradores do campo, as contradições e as esperanças do povo sem-terra, e para isso não é necessário que cada militante tenha passado por um intenso treinamento musical ou uma conceituada escola de arte para que suas composições sejam reconhecidas, as mais simples escalas e acordes já são suficientes para despertar o sentimento de participação naquelas composições que cantam a realidade do povo. Segundo o autor,

Seguimos o caminho inverso da grande indústria musical. Aqui, o artista só faz sucesso quando todos os “espectadores” também fizerem. Porque, sem a



força dos passos que movem a luta, a música não tem valor, pois não cria raízes na “alma do povo” (2009, p.148)

Desse modo, ao fazer uma genealogia da música caipira e sertaneja fazemos também um remonte as expressões da cultura campesina no Brasil e em como em certa medida ela representou os trabalhadores rurais em alguns aspectos sociais, mas em contrapartida não abarcou toda complexidade da luta do MST.

O início da produção musical do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra surge na perspectiva de contar tudo aquilo que se passava na vida dos camponeses, e ainda, denunciar as mazelas campesinas, expressando a luta destes trabalhadores.

Assim como as *canções de protesto* e a *música sertaneja* que criticavam as políticas brasileiras e as injustiças sociais, 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 como um elemento pertencente ao cotidiano que resgata a humanidade de cada ser.

## 2. Versando a Luta

Em 1985, após longos anos de Ditadura Militar no Brasil, enfrentando fortes repressões, expulsões e expropriações de terra, tentativas de organização popular, boa parte da população Rural viu uma esperança brotar com uma possível reforma de base anunciada pelo governo.

O Plano Nacional da Reforma Agrária – PNAR, apresentado no governo Sarney pelo então Ministério da Reforma e do Desenvolvimento Agrário – MIRAD, parecia um plano efetivo e que prezava pela justiça social, uma vez que reconhecia a função social da terra através daqueles que “labutavam” nela e dela tiravam seu sustento, de acordo com o Decreto nº 91.766, de 10 de Outubro de 1985;

O direito de Propriedade está explícito na Constituição, art. 153, § 22, e nela consagrada a sua função social (art. 160, inciso III, e art. 161). Assim, seu uso é condicionado ao bem-estar da Nação. A esse respeito, o Estatuto da Terra (art. 2º, §1º) explícita que a propriedade rural desempenha integralmente a sua função social quando, simultaneamente: a) favorece o bem-estar dos proprietários e dos trabalhadores que nela labutam, assim como de suas famílias; b) mantém níveis satisfatórios de produtividade; c) assegura a conservação dos recursos naturais; d) observa as disposições legais que regulam as justas relações de trabalho entre os que a possuem e a cultiva. No sentido de garantir o direito de propriedade da terra, mas condicioná-la ao interesse social, a Constituição Federal estabelece (art. 161) uma medida para coibir a inobservância do princípio da função social da propriedade; a desapropriação por interesse social para fins de Reforma Agrária, "mediante pagamento de justa indenização". Essa desapropriação tem por finalidade, promover a justa e adequada distribuição da propriedade; induzir exploração racional da terra; permitir a recuperação social e econômica das regiões; estimular pesquisas pioneiras; entre outros fins (art. 18 do Estatuto da Terra). É, por isso, um meio e não um fim em si mesmo. A negociação e o entendimento é o instrumento primeiro a ser tentado. (Brasil, 1985, p. 6)

Todo esse plano parecia promissor, uma vez que recebeu colaboração de Sindicatos, Movimentos Sociais Rurais, Técnicos e Universidades. O MST, que acabara de ter sua fundação oficializada participou ativamente deste processo, lançando no mesmo ano uma cartilha que apresentava os pontos atendidos pelo PNAR e como seriam feitos. Um exemplo é a média de famílias que seriam assentadas até o ano de 1988; como seria financiado este plano, a demarcação de terras indígenas, crédito rural, escolas, etc.

Além de participar ativamente dos processos políticos, neste mesmo ano o movimento produziu seu primeiro registro musical, a fita K7 *Dor e Esperança* juntamente com um encarte contendo letras de canções e cifras para violão.

O MST se fez presente na linha de frente desse processo histórico defendendo a democratização da terra e os direitos básicos de todo cidadão, assim, indo ao encontro da esperança e reconhecimento dos trabalhadores Rurais, ilustrado pelo Estatuto da Terra e pela PNAR, as canções do disco *Dor e Esperança* versavam claramente acerca da luta do povo sem-terra.

Para analisar as produções musicais do MST de um modo geral, e, sobretudo como elas se desenvolvem até os dias atuais, faz-se necessário pensar para além de suas raízes musicais, as formas e expressões das dinâmicas capitalistas em relação ao mercado fonográfico, a reforma agrária, aos trabalhadores rurais e ao próprio MST.

## 2.1 Dor e Esperança

O MST nasce em uma perspectiva revolucionária, buscando a transformação social através da democratização da terra. Dentre as diversas atividades realizadas pelo movimento em forma de protesto (marchas, encontros, místicas, ocupações, fechamento de estradas, etc.) a música sempre foi um elemento presente em todas elas.

Em depoimento<sup>15</sup>, o compositor Ademar Bogo conta que, no início do movimento, muitas músicas sertanejas eram utilizadas nessas atividades, dentre elas *A Grande Esperança* de Chico Rey e Paraná, *Luar do Sertão*, Catulo da Paixão Cearense/João Pernambuco; *Terra Tombada*, Chitãozinho e Chororó; *As Andorinhas*, Trio Parada Dura; *Utopia* de Duduca e Dalvan, entre outras.

O autor conta que outra prática muito comum era a produção de paródias nos encontros, reuniões, congressos, etc; os militantes que sabiam tocar algum instrumento se reuniam e criavam a partir de uma canção já existente uma nova letra.

Em conversa com a militante de Santa Catarina, a artesã Maritania Risso<sup>16</sup>, ela expõe que mora no Assentamento 25 de Maio em Abelardo Luz - SC desde os 09 anos de idade e que uma das canções que mais marcou sua trajetória no acampamento foi a música de Chico Rey e Paraná, *A classe roceira e a classe operária* (A grande esperança).

Ela dá como exemplo também a paródia da música *No Colo da Noite*, de Milionário e José Rico. Risso conta que as paródias eram tão comuns que ela só foi “descobrir” que as letras das canções haviam sido modificadas depois de certa idade e

---

<sup>15</sup> Anexo I, pág. 101

<sup>16</sup> Anexo II, pág. 103

mesmo hoje quando ela escuta as músicas originais a mente “puxa” a letra para as paródias;

*Cansado de tanto esperar a Reforma Agrária  
Saí a procura de terra no mundo sem fim  
Tão depressa eu me deparei com o latifundiário  
Vi que a terra existe para poucos e menos para mim  
Os patrões que eu tive na vida só me maltrataram  
Promessas, bonitas promessas fizeram em vão  
Só tristeza, dor e [invera] comigo ficaram  
E da roça que eu fiz, agora é só recordação  
Caminho tão certo pra favela eu sigo  
Não tenho conforto de nada pra levar comigo  
A miséria é minha companheira, clareia o caminho  
Deitado no colo da fome, adormeço, morrendo aos pouquinho.*

O Coletivo de Cultura do MST, em 2007, ao analisar as primeiras produções musicais do movimento, afirma que inicialmente existiam três características principais nessas produções: o caráter ideológico do movimento, a herança da cultura camponesa, dentre ela a música sertaneja, a qual já foi citada no capítulo passado, e o caráter de divertimento, chamado também de músicas para animação, muito característico das paródias citadas acima.

Não podemos negar que a música sertaneja é um elemento central na cultura campesina brasileira, e conseqüentemente é bastante presente na história do movimento, muitas das canções utilizadas pelos militantes são aquelas músicas produzidas no reduto interiorano do Brasil, que como vimos tiveram uma concentração entre os Estados de São Paulo, Interior de Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso e Oeste de Santa Catarina.

Não por acaso o MST nasce na Região Sul do país, apesar de ter como marco o Estado do Paraná, toda região Sul e outros estados brasileiros já desenhavam lutas que somaram para a oficialização do mesmo.

Assim, como protagonistas do primeiro registro musical do MST temos Ademar e Edgar, dois jovens sulistas, nascidos na zona rural do oeste de Santa Catarina que entraram no Seminário de Chapecó com a intenção de poder ter uma formação básica de qualidade.

Para Bogo, naquela época, anos 1970 – 1980, o percurso “natural” de todo jovem que nascia na *roça* era trabalhar para ajudar a família, quem queria estudar, ter um mínimo de formação ia para o Seminário -*Ter um padre na família era um orgulho* – conta ele.

A Igreja Católica teve uma grande participação nos movimentos agrários brasileiros e na formação do MST não foi diferente, a Comissão Pastoral da Terra, CPT, era um dos principais movimentos responsáveis pelos trabalhos de base junto à população, além de participar da organização de ocupações e na organização das famílias camponesas.

Mançano (2000) conta que;

Os trabalhos de conscientização a respeito da realidade feitos pela Diocese de Chapecó, por meio da Comissão Pastoral da Terra e da Pastoral da Juventude, foram essenciais para o fortalecimento das lutas. Esses trabalhos foram iniciados pelo bispo D. José Gomes em vários municípios do leste catarinense. Nas comunidades de base, as famílias refletiam sobre a necessidade de se organizarem e lutarem para enfrentar os processos de expropriação e expulsão que estavam vivendo. Os textos bíblicos eram as referências para se compreender as injustiças e tomarem atitudes que transformassem suas realidades. Esses trabalhos fortaleciam as diferentes formas de organização, motivando à participação das famílias. No desenrolar desse processo de cidadania, os trabalhadores procuravam formas de mudar o sentido dos acontecimentos. (2000, p.62)

Bogo acrescenta que muito de sua formação musical veio também dos tempos de seminarista: *para animar os encontros e as reuniões da própria CPT alguém sempre levava um violão e puxava uma moda de viola, era uma maneira de animar a vida sofrida, e as decisões difíceis que todos passavam naquele tempo* – afirma o autor.

Bogo e Kolling afirmam que inicialmente a ideia de fazer músicas com letras políticas “nasceu” de uma maneira espontânea, das atividades que já vinham sendo desenvolvidas, as músicas sertanejas apareciam nos encontros, nas festas e nas formações porque já faziam parte do cotidiano, da história de vida, da vivência dos militantes, porém elas não abarcavam tudo aquilo que o MST pretendia, assim, muitas questões específicas do movimento também não apareciam.

A fita *Dor e Esperança* é o primeiro passo artístico que apresenta e representa o MST, mas, sobretudo a cultura daqueles que compõem o movimento. Em 2015 com a remasterização e (re)lançamento do CD, diversos militantes foram entrevistados acerca do que significou tal produção.

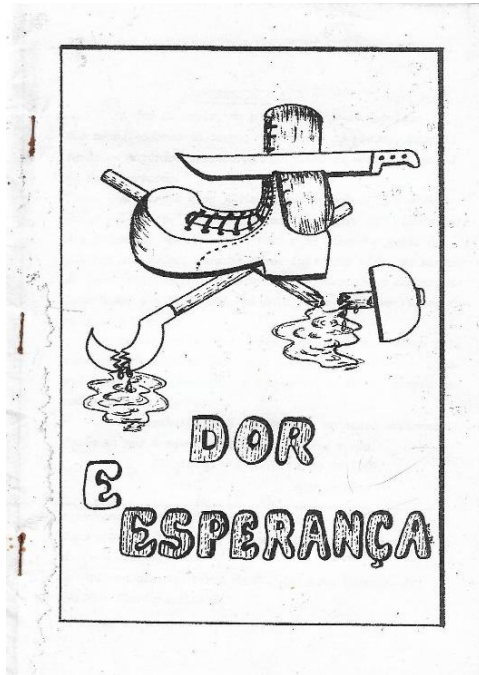


Figura 1: Encarte original fita *Dor e Esperança* - 1985

No site oficial do MST é possível ver alguns desses depoimentos em uma matéria escrita por Mayrá Lima e também através de um vídeo feito pela Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho. São alguns dos depoimentos<sup>17</sup>;

“O Bogo escreveu essas músicas em 1984. Todas elas são uma análise da realidade, mas musicada. A música teve um papel extraordinário. Só o canto nos animava e era para falar o que a gente sentia” Irma Brunetto.

“Não teve estado que não usou estas músicas em alguma mística ou encontro estadual” Ênio Bohnenberger. (LIMA, 2015, s/p)

A fita original contém 15 canções e analisando-as percebemos a predominância do gênero sertanejo, a primeira música *A Caneta quis Vingança* já inicia com a declamação de uma poesia, artifício muito comum nas músicas sertanejas que geralmente “contam” uma história, inicia-se com uma poesia que introduz o enredo e logo após a canção continua cantando o desfecho;

*Depois que aquela caneta foi passear lá no sertão  
E se encontrou com a enxada e fez a “tar” discussão*

<sup>17</sup> LIMA, Mayrá. MST digitaliza seus primeiros registros musicais e lança novo álbum. MST, 2015. Disponível em: <https://mst.org.br/2015/01/28/mst-digitaliza-seus-primeiros-registros-musicais-e-lanca-novo-album/>. Acesso em: 12 de Dezembro de 2018.

*“Vorto” pra sede do INCRA, sentiu forte tentação  
De “vorta” um dia pra roça e pôr a enxada no chão  
Manda ela pra sofrer lá na colonização  
Só pra ela ter mais cuidado e aprender a educação.*

Após a poesia a canção aborda questões as quais o MST estava inserido naquele momento, como foi a discussão acerca do PNAR e do Estatuto da Terra;

*Se levantô uma enxada  
E começo a falá  
Se tu ta me procurando  
Não precisa mais procurá  
Eu mudei de residência  
E to aqui nesse lugá  
Porque o ESTATUTO DA TERRA  
É a lei que fais migrá  
As enxada levantaram e explicaram a situação  
Nóis estamos reunidas  
Fazendo uma ocupação  
É a lei da REFORMA AGRÁRIA  
Que dá certo em qualquer chão  
Acaba com a miséria  
E com a colonização  
Você caneta orgulhosa  
Leve mais essa lição  
REFORMA AGRÁRIA prá enxada  
E tê terra sem patrão  
Volte e avise pro INCRA  
Que acabe com a tapeação  
REFORMA AGRÁRIA é na terra  
E não na televisão.*

Outra característica importante desta gravação é o formato de Dupla, dividido em primeira e segunda voz, muito comum no gênero sertanejo. Como já foi dito, desde

as primeiras gravações feitas por Cornélio Pires as duplas sertanejas já foram inseridas, uma vez que este formato ficou muito popular no gênero musical pela dinâmica de animação das apresentações e também para a “*contação*” de *causos*, parte imprescindível que havia nos shows.

Além disso, algumas canções possuem um “ponteado”, um tipo de solo, ou mais especificamente uma linha melódica que é executada pelo violão ou viola sem o acompanhamento da voz nas músicas sertanejas, no início ou no meio, como em *A caneta quis vingança* e *Chegou a hora*.

As letras das canções por sua vez se concentram acerca do tema da Reforma Agrária, este tema perpassa por todas as canções, e é somado a este tema características religiosas, como por exemplo, a influência das CPT’S no movimento através das canções *Nossa Oferta* e *Nossa Situação*;

*Nessa mesa só comunga quem a riqueza partilha*

*Quem comunga e não reparte*

*Mente a Deus, irmão humilha*

*Nossa Situação – Dor e Esperança; 1985.*

*Ofertamos irmãos a nossa vida negada*

*Toda a falta de pão*

*E nossas mãos calejadas*

*Ofertamos também as vidas assassinadas*

*A terra que é nossa mãe*

*Nossa força organizada*

*Nossa Oferta - Dor e Esperança; 1985.*

Outro tema abordado é a aliança entre o Estado e os grandes proprietários de terra, a ação de grileiros, a exploração do trabalho contra os trabalhadores rurais e a necessidade de organização. Na canção *Último Prazo* vemos;

*Governo cria entidades e põe pra solucionar*

*O problema dos sem-terra que cresce não quer parar*

*O que precisa ser feito é tirar desse sujeito*

*Direito dele mandar*



*Militarizar o campo querendo amedrontar  
 Pensando que com polícia a fome ia se acabar  
 O que precisa ser feito é tirar desse sujeito  
 Direito dele mandar  
 Grileiro e polícia junto faz coisa que é de assustar  
 Mata e prende quem trabalha  
 Não deixa se organizar*

Através da análise das canções podemos perceber como este universo musical estava sendo inaugurado. Alinhado às necessidades imediatas dos camponeses sem-terra, as músicas expressam aquilo que o próprio movimento buscava desde o início; a luta pela terra, pela reforma agrária e uma sociedade mais justa e fraterna.

Como fruto dessa organização que vinha se fortalecendo e por influência dos movimentos sociais internacionais, em 1987, o MST buscou a construção, consolidação e difusão de alguns símbolos, dentre eles a bandeira e o Hino. Bogo conta que;

De posse da “teoria da organização” de movimentos e lutas internacionais, percebemos que todos portavam uma bandeira que simbolizava os anseios de cada organização e, um Hino próprio, que sintetizava os princípios e os objetivos a serem alcançados. No MST, em 1987 aprovamos a confecção da bandeira e, em 1988, por meio de um concurso nacional, compusemos e aprovamos o Hino.

Segundo o autor, o MST enquanto organização democrática buscou através de concursos, em que todos os militantes puderam participar, escolher um Hino e uma bandeira que melhor representasse a organização e seus ideais.

*Vem teçamos 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!*

*Vem, lutemos punho erguido  
 Nossa força nos faz a edificar  
 Nossa pátria livre e forte  
 Construída pelo poder popular*

*Braço erguido ditemos nossa história  
Sufocando com força os opressores  
Hasteemos a bandeira colorida  
Despertemos esta pátria adormecida  
O amanhã pertence a nós trabalhadores!*

*Vem, lutemos punho erguido  
Nossa força nos faz a edificar  
Nossa pátria livre e forte  
Construída pelo poder popular*

*Nossa força resgatada pela chama  
Da esperança no triunfo que virá  
Forjaremos desta luta com certeza  
Pátria livre operária e camponesa  
Nossa estrela enfim triunfará!*

*Vem, lutemos punho erguido  
Nossa força nos faz a edificar  
Nossa pátria livre e forte  
Construída pelo poder popular*

Hino do MST – Ademar Bogo/Willy Corrêa, 1987

Com a saída de um regime ditatorial, instala-se no país um sentimento de esperança e com isso uma movimentação no sentido de se fazer ouvido, e de querer estar presente nos novos rumos políticos que se seguiriam.

As canções do *Dor e Esperança* expressam assim toda essa organização do movimento, através das ocupações, marchas e romarias; expressando também quem eram os sujeitos campesinos que estavam se organizando, a vinculação religiosa que tinham, o espaço geográfico ao qual estavam vinculados, o gênero musical ao qual se identificavam e claro, os anseios que buscavam ao se organizarem.

Contudo toda essa esperança acabou se esvaindo ao longo dos anos, uma vez que o PNAE não foi cumprido em sua máxima, o INCRA, principal órgão de referência

da Reforma Agrária foi extinto em 1987 e recriado ao final do ano de 1989, depois de quatro anos, apenas 16% da meta inicial de famílias foi assentada<sup>18</sup>. De acordo com Martins (1997),

Terminou a ditadura e sobrou a questão agrária não resolvida e mal encaminhada. [...] a ditadura resolvera modernizar a economia dos grandes proprietários de terra promovendo uma associação entre o grande capital e a grande propriedade territorial, através de incentivos fiscais. Qual foi o resultado? Foi o fortalecimento dos grandes proprietários de terra e a transformação do grande capital, supostamente comprometido com a modernização do país e por ela orientado, também em proprietário de terra. Portanto, um aliado a mais na resistência à reforma agrária. Isso tornou mais difícil fazer qualquer tipo de reforma porque hoje a propriedade da terra é de interesse de todos os setores poderosos da economia. [...]. Propor uma reforma agrária significa desafiar seus interesses ou, então, indenizá-los a preços que incluem a especulação imobiliária, o que significa não fazer reforma agrária. (MARTINS, 1997, p. 35)

Mesmo com a constituição de 1988 que alargou os direitos sociais no Brasil a Reforma Agrária não avançou em muitos sentidos. Apesar de existir um capítulo destinado à Política Agrícola e Fundiária e a Reforma Agrária, e aparecer claramente que a terra deve cumprir sua *função social*, estes termos ainda aparecem sem uma devida definição, ignorando até mesmo o termo latifúndio que sequer aparece na Constituição.

Além disso, ficou a cargo do Poder Judiciário a decisão sobre a imissão de posse para fins de desapropriação, dando margem à lentidão jurídica e ao atraso na implantação de assentamentos. (Pereira, 2015, p.388). Mesmo com a Lei Agrária, Lei Nº 8.629 de 25 de fevereiro de 1993, que aparentemente deveria regular aquilo que a CF88 não abrangeu, pouca coisa foi mudada.

O fato é que desde o fim da Ditadura Militar, o Brasil passava por profundas transformações econômicas, políticas e sociais, havendo uma forte frente de luta dos movimentos sociais contra um projeto político e social conservador e neoliberal.

---

<sup>18</sup> Dados calculados a partir do Site Oficial do INCRA: <http://www.incra.gov.br/historico-da-questao-agraria>

Os governos que se seguiram pós Constituinte, Collor e Itamar Franco, não agregaram grandes mudanças à Reforma Agrária e nem à qualidade de vida da população rural.

Todos esses golpes contra a Reforma Agrária e contra os movimentos sociais do campo refletiram diretamente na dinâmica do próprio movimento dos trabalhadores rurais, que teve praticamente paralisada sua produção musical por quase 10 anos.

Bogo explica que provavelmente houve outras produções e que as paródias continuaram sendo feitas, contudo as formas de registro ainda eram escassas e os canais de comunicação ainda não eram tão efetivos, por isso mesmo que houvesse produções em outros Estados muitas vezes as músicas acabaram ficando restritas as pessoas que ali conheciam as canções.

Outra questão é que mesmo com a gravação de fitas, com a produção das paródias nos eventos, com uma pequena produção musical própria do movimento ainda assim não existia uma definição, talvez um entendimento, do que seria ser artista/militante ou militante/artista, para Bogo;

Apesar de sabermos que a música era um elemento importante e que deveria estar presente no início do MST nós não paramos para debatê-la, para discutir seus moldes, suas funções, o papel desempenhado pelos militantes artistas, tudo ainda estava muito diluído, e os artistas iam se encaixando nos outros setores como o de Formação e o de Educação.

De fato, o VI Encontro Nacional do MST, realizado em 1991 em Piracicaba – SP produziu um *Documento Básico do MST* onde descreve diversas Linhas Políticas, porém a Cultura/Arte ainda não aparecia, as que são citadas são:

- Frente de Massa
- Política de alianças
- A organização
- Finanças
- Comunicação: jornal e propaganda
- Formação
- Educação
- Produção: assentamentos e cooperação agrícola

(Documento Básico do MST, 1991)

Bonassa (2011) explica que a primeira década de existência do MST acompanhou uma série de mudanças políticas, econômicas e sociais do cenário

Brasileiro. Desde a Constituição de 1988 até a eleição de Fernando Henrique Cardoso, em 1994, uma série de transformações ocorreu no campo brasileiro, as políticas agrárias se modificaram, as tentativas de Reforma Agrária praticamente foram paralisadas, de tal modo que o movimento também foi se modificando, novos questionamentos foram aparecendo, necessidades de reformulação e aprofundamento de questões e pautas foram entrando em voga. Segundo a autora;

O que se evidencia é uma metamorfose na luta pela terra no Brasil. O caráter nacional do movimento traz consigo desafios que permanentemente tiveram que ser debatidos com os conflitos da luta. Os métodos organizativos e a estrutura orgânica não correspondiam à nova configuração que se desenhava no campo brasileiro neste momento. Esse momento de reflexão e necessidade de reorganização se deu em conjunto no movimento. As perguntas centrais eram: O que fizemos até agora? Em que medida estamos respondendo aos novos desafios apresentados? Como estamos nos formando para o que vem adiante? (2011, p. 51. Tradução nossa)

A partir deste momento histórico, o movimento inicia uma série de reflexões e questionamentos acerca de sua organicidade e de suas atividades desenvolvidas, buscando ir além das ocupações e marchas. Assim, inicia-se um processo de análise interna, perpassando por questões práticas dentro dos assentamentos e acampamentos pensando então: a questão da formação dos integrantes do movimento, a organicidade dos assentamentos e acampamentos (como organizar as famílias, a divisão das produções), questões educacionais foram levantadas como o analfabetismo dentro das áreas ocupadas, entre outros debates.

Talvez por ter sido a primeira manifestação artística do MST, foi a música que protagonizou os primeiros debates e questionamentos dentro do movimento acerca do que seria uma arte do MST.

Bogo explica que, até meados dos anos 1990 não havia ainda uma discussão mais profunda sobre ela.

*A figura da música, das artes em geral ainda estava diluída nos outros setores. O que tínhamos era a presença de militantes que também eram cantadores e desempenhavam a figura de artistas, animando as festas, os encontros, nas marchas eram os responsáveis por “puxar” as músicas. Não havia uma discussão sobre o fazer musical. Tínhamos figuras pontuais como o Mineirinho, Zé Pinto e o Marquinhos. (Bogo, Anexo I, pág. 101)*

O que se constata até aqui é que o MST constrói as reflexões ao passo que paralelamente desenvolve suas atividades. A criação da fita *Dor e Esperança* e das paródias musicais abrem as portas para o reconhecimento de uma arte sem-terra a partir

de elementos de uma cultura campesina mais ampla, baseada nas vivências de cada militante e também pela identificação com as músicas sertanejas.

Tal qual a música sertaneja é herdeira de uma tradição caipira, de músicas interessadas, onde existe todo um universo de solidariedade, de crença religiosa, de festejos conjuntos, colheitas, mutirões, de letras que contam todo um cotidiano rural, a música sem-terra resgata todos esses elementos da música caipira, através de sua face interessada que busca aglutinar os militantes, animar os encontros, as lutas, todo esse universo de relações sociais, mesclando-a com os artifícios da música sertaneja dentro da indústria fonográfica, reproduzindo as duplas sertanejas, a maneira de tocar, através dos ponteados, e também através da gravação e reprodução das fitas.

Diferentemente do mercado fonográfico a reprodução das fitas *Dor e Esperança* não visavam a obtenção de um lucro monetário, pelo contrário, foram feitas através da solidariedade dos militantes buscando a difusão dos valores pregados pelo movimento e elementos que pudessem ser identificados enquanto uma cultura sem-terra. Promovendo assim além do entretenimento dos militantes a promoção do pensamento crítico e a ampliação do mesmo, a aproximação entre os militantes, os laços de solidariedade, a identificação com a figura do ser sem-terra, para além do sujeito subalterno, mas um sujeito coletivo, que pode se organizar, protestar e almejar uma vida e uma sociedade diferente.

## **2.2 Plantando Cirandas**

O segundo registro musical do MST, o qual pela ordem cronológica organizamos de acordo com o que tivemos acesso, foi uma fita gravada em 1994, *Plantando Cirandas – MST*, destinado especialmente às crianças sem terrinhas (como são chamados os filhos dos militantes).

Apesar das muitas definições acerca do que seria a Ciranda no Brasil, e a qual faixa etária ela estaria destinada, autores como Câmara Cascudo, Mario de Andrade, Pe. Jaime Diniz e Evandro Rabello atribuem a ela o caráter de dança folclórica, feita em roda por pessoas de ambos os sexos, de mãos dadas, rodam, dançam, batem palmas, cantam e ao meio um mestre cirandeiro ou cantador “puxa” e acompanha as canções.

Assim como as músicas caipiras, as Cirandas também fazem parte deste universo interessado, dessas expressões folclóricas que de algum modo estão relacionadas a algum festejo, uma data comemorativa, um rito religioso, enfim, tais

expressões estão ligadas ao cotidiano não apenas pelo entretenimento, mas por ser elemento fundamental da dinâmica social.

Segundo o Pe. Diniz a dança também estaria ligada a populações rurais, porém, diferente do caipira paulista, ele a relaciona com os trabalhadores rurais do estado de Pernambuco, assim como pescadores de mangue.

Contudo, como afirma França (2011), a produção bibliográfica acerca desta dança ainda é escassa, e talvez por ser uma manifestação cultural presente em diversas partes do país, e até fora, com diversas características que diferem uma dinâmica da outra, pensar na ciranda enquanto uma manifestação única ainda é muito difícil.

Foi através de autores como Mario de Andrade (no livro *Danças Dramáticas do Brasil*) e Câmara Cascudo (Dicionário do Folclore Brasileiro) que a dança ficou popularmente categorizada enquanto destinada ao público infantil.

Destarte, o termo “ciranda” é utilizado no título da fita do MST em referência à expressão cultural folclórica e também as Cirandas Infantis do MST, que eram/são um espaço destinado às crianças sem terrinhas. Como uma espécie de creche, foram criadas em função da necessidade de trabalho e organização dos pais e/ou responsáveis.

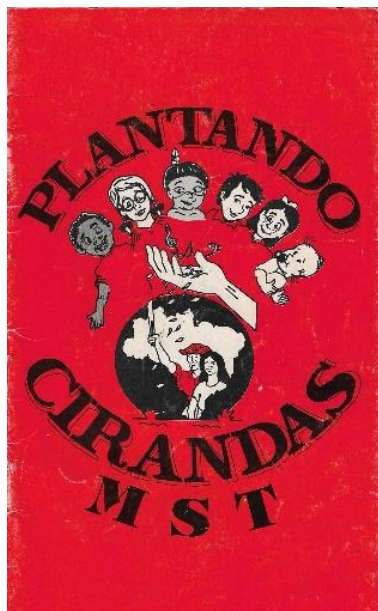


Figura 2: Capa do Caderno de Canções que acompanhava a fita *Plantando Cirandas MST*. Maio de 1994

Conforme explica Bihain (2001) as Cirandas propõem além de um espaço de cuidados, atividades lúdicas para os pequenos, de acordo com a autora;

O nome Ciranda Infantil não surge por acaso, ele surge expressando aquilo que o MST sonhava para as crianças das áreas de assentamento e acampamentos no que se refere aos processos educativos para essa faixa etária. O nome ciranda nos lembra criança em ação. E essa ação dá-se na brincadeira coletiva. Vai além do brincar juntos, pois é um espaço de

construção de relações através de interações afetivas, de solidariedade, de sociabilidade, de amizade, de fraternidade, de solidariedade, de linguagem, de conflitos e de aprendizagem. (2001, p. 30)

A ideia da fita surgiu a partir de um encontro do Setor de Educação em Belo Horizonte – Minas Gerais, entre os dias 10 a 27 de janeiro de 1994. Nele, houve dois grupos de trabalho que produziram materiais específicos para desenvolver as atividades pedagógicas junto às crianças assentadas e acampadas. *Um dos grupos, denominado Brigada Axé, produziu um caderno e uma fita k7 com as músicas infantis, e o outro, denominado Brigada Brincaeduca, produziu um caderno com jogos e brincadeiras.* (ROSSETO, 2009, P.32)

A fita trazia canções que versavam sobre o cotidiano das crianças sem terrinhas acrescentando problemáticas mais refinadas, como temas econômicos e de organização, exemplo é a canção *Dinheirinho* feita pela Brigada Axé, que protesta contra a SUNAB - Superintendência Nacional do Abastecimento, um órgão criado no governo Jango em 1962 e extinta no governo FHC em 1997. A SUNAB era responsável dentre outras funções pela fixação de preços dos alimentos;

*Lá embaixo tá o nosso dinheirinho  
Lá em cima o preço da alimentação  
Juntaram-se os dois na esquina  
Falando palavrão e xingando a inflação  
SUNAB, Dona SUNAB  
Não gostamos de você  
O pão é bom alimento (carne, leite, farinha)  
Mas no preço que está  
Ninguém mais pode comer*

Outro exemplo é a canção *O trabalho gera vida*, também da mesma Brigada.

*Cinco horas da manhã  
Canta o galo garnizé  
O meu pai levanta cedo  
Minha mãe já está de pé  
E a patinha no terreiro*



*Faz quá quá quá*  
*E a galinha cacareja*  
*Pra dizer que vai botar*  
*No caminho da escola*  
*Aprendi a admirar*  
*O cantar do passarinho*  
*Majestoso sabiá*  
*Minha escola construída*  
*Na força do mutirão*  
*O trabalho gera vida*  
*No valor da união*

Narrando um pouco este período histórico as crianças sem-terrinhas em 1994 cantavam as conquistas e as derrotas sofridas neste período, como exemplo temos a canção *ECA- Estatuto da Criança e do Adolescente* (Brigada Axé) falando acerca do então recém-nascido Estatuto, de 1990, garantidor de direitos de toda criança e adolescente.

*O ECA é a lei para toda a criança*  
*Pra quem tem casa ou vive na rua*  
*Pra quem ta só, tem família, escola*  
*Oba! Oba!*

Esta fita, com 22 canções, traz uma ampliação no universo musical do movimento, uma vez que após quase 10 anos de fundação o movimento já havia sido organizado em outros estados brasileiros e com isso outros artistas militantes foram aparecendo, se integrando e compondo canções, exemplo é o militante Zé Pinto, nascido em Minas Gerais, mas incluído no encarte como parte do MST Rondônia e a Brigada Axé, composta por militantes de diversos Estados.

Entre os diferentes ritmos podemos ouvir o xote através da música *Xote da família*, que além do violão traz o acompanhamento de uma sanfona, vemos o mesmo perfil na canção *Meu pezinho de Limão* e *Escrevendo o ABC*. Percebemos que aqui há uma pequena ampliação dos gêneros musicais contidos nas fitas produzidas, se no *Dor e Esperança* temos a predominância do gênero sertanejo, tendo como único

acompanhamento musical o violão, nesta produção outros gêneros musicais são explorados, incluindo também uma diversidade de instrumentos.

Compreendemos que a fita *Plantando Cirandas* por ser destinada às crianças traz um perfil de canções feitas para a conscientização e educação dos pequenos, as músicas têm uma dupla preocupação: a de ter letras interessadas e ter uma face animadora, onde as crianças possam se incluir, seja tocando um tambor, cantando (muitas das gravações trazem um coral de crianças) ou mesmo dançando.

Nesta fita também vemos diferentes temáticas que caminham para além das pautas internas do movimento, acontecimentos urbanos como a chacina da Candelária no Rio de Janeiro e a necessidade de integração dos países da América Latina;

*Candelária, candelária*

*Por quem dobram seus badalos*

*Seria pelos que clamam*

*Ou talvez pelos que calam*

*Na miséria desse povo*

*Quem decide é o fuzil*

*Que vergonha, candelária*

*Es a estampa do Brasil*

Candelária – Protásio Prates - 1994

Após quase 10 anos de fundação do movimento, sua expansão para outros Estados trouxe novos elementos culturais e artísticos, novos militantes, novos ritmos, novas questões sociais, agrárias, políticas, da mesma maneira que novos objetivos foram sendo traçados, não só pela expansão, mas também pelas modificações políticas brasileiras.

As constantes mudanças governamentais, modelos socioeconômicos diversos, as novas leis promulgadas, aparecem nas cartilhas de formação, nos textos de conjunturas e na fita *Plantando Cirandas*.

Outra preocupação do grupo que produziu este material foi fazer um encarte que contivesse as letras das músicas e as cifras para que a popularização do material fosse o mais fácil e efetivo possível, dando continuidade àquilo que já vinha sendo feito desde o *Dor e Esperança*, e que era uma prática comum ao movimento, pois em todos os encontros e congressos feitos sempre havia um folheto de canções.

Uma característica importante no movimento sempre foi a preocupação com a educação das crianças, presente desde sua fundação. Retomando o depoimento de Maritania Risso, ela conta que as antigas paródias eram ensinadas pelos próprios professores do Assentamento, que sempre estimulavam discussões acerca do que significava aquilo que se cantava.

Em seu relato Maritânia diz que a música era a expressão artística mais próxima dela e das outras crianças, uma vez que a poesia e a leitura de livros não eram de tão fácil apreensão. A música era uma linguagem tão acessível que todas as crianças no assentamento queriam aprender a tocar violão, era como uma moda entre as crianças e adolescentes.

O que percebemos através dessas duas primeiras produções musicais, com 10 anos de diferença, é que tanto a fita *Dor e Esperança* como a fita *Plantando Cirandas* foram produções internas, coletivas e que buscavam uma difusão interna no movimento.

Foram materiais produzidos para estabelecer um diálogo entre os próprios militantes, fosse entre aqueles que estavam adentrando naquele momento, aos mais velhos, aqueles que talvez não entendessem ainda toda dimensão da luta pela terra, e também com as crianças, “traduzindo” essas questões de desigualdade, exploração, expropriação de uma maneira lúdica e divertida.

Apesar de ter sido um grande projeto musical e de terem a percepção do alcance da música nas atividades educacionais e organizativas, a discussão acerca do papel do artista e da arte no movimento ainda não havia sido discutida até o ano de 1994, não existia ainda um setor responsável pelo debate de questões, por reunir as canções já feitas, por promover a formação musical dos militantes, prova disso é que a própria fita *Plantando Cirandas* foi produzida pela direção nacional em parceria com o Setor de Educação.

É apenas em 1996 que questões como *qual é o papel do cantador? Do artista militante? Qual o tipo de arte queremos cultivar? Para onde nosso fazer artístico caminha?* Começarão a ser efetivamente discutidas e documentadas.

### **2.3. Semeando a razão<sup>19</sup>**

A arte dentro do MST sempre foi uma expressão presente e de extrema importância para a dinâmica do movimento. Contudo, mesmo depois de 10 anos de

---

<sup>19</sup> Título da canção de Alvaro Cruz Barcellos e Pedro Munhoz

organização, com dois materiais já produzidos, as fitas e diversas paródias, ainda não havia um setor específico para debater questões relacionadas a este universo, produzir materiais com certa constância, ou até mesmo reunir as produções já feitas.

O que de maneira geral se desenhava era militantes cantadores que eram responsáveis pela animação nas reuniões, cursos, encontros, marchas e ocupações, porém estes militantes eram sempre agregados a outros Setores, principalmente o de Formação e o de Educação.

Entendemos, analisando os textos e documentos do movimento, que a música era a expressão artística mais presente, a comissão de frente no universo educativo, no agrupamento dos assentamentos, a primeira expressão nas reuniões, nos congressos, porém, que aparentemente ocupava um lugar de menor discussão do que outras pautas como as ocupações e embates governamentais.

Dos documentos conservados pelo movimento até os dias atuais, e através de relatos e entrevistas presentes em alguns trabalhos acadêmicos (monografias, dissertações e teses) feitas por militantes acerca da temática Cultura e MST, e também através de dados no site oficial do movimento ([www.mst.org.br](http://www.mst.org.br)), verifica-se que o primeiro evento destinado a debater as questões da arte foi apenas em 1996, quando se realizou a *I Oficina Nacional de Músicos do MST*, apoiada pela Secretaria de Cultura do DF; porém, tal Oficina foi realizada paralelamente ao I Acampamento Nacional em Brasília, ou seja, não houve uma data especial e direcionada apenas a temática da música.

Em um primeiro momento essa oficina significava uma atividade de capacitação para os militantes que tinham algum conhecimento musical compartilharem práticas e canções. Porém, foi a partir dele que questões mais profundas acerca da questão artística apareceram.

Bonassa (2011) acrescenta que;

Dado esse primeiro passo, se compreendeu que a cultura era uma questão mais ampla que necessitava de aprofundamento. Com o protagonismo da música nas produções artísticas do MST, mas também com a existência de outras manifestações uma inquietude se apresentava: Como estamos produzindo artisticamente? Esse é o período em que se começa a questionar a lógica de animação dos eventos, das pausas para uma musiquinha, dos estereótipos criados como “artista”. Então inicia-se a produzir uma questão que até a atualidade permanece latente: Qual é o papel do artista e da arte no MST. (2011, p. 54. Tradução nossa)

Este foi o pontapé inicial para que a música, e as artes de um modo geral, começassem a ter um olhar especial dentro do movimento, entendendo tais atividades

como instrumentos de luta tão importantes quanto as ocupações e as marchas, contribuindo de maneira direta para a conscientização, educação, organização e militância.

No site oficial do MST, na seção *Musicoteca*, é possível ouvir uma gravação feita nesta Oficina<sup>20</sup>. Dos diversos artistas presentes neste material ainda há uma predominância da região Sul do país através de nomes como Amiltinho, Protasio Prates e a dupla Danilo e Daniel<sup>21</sup>. Contudo, já é possível ver nomes bem pontuais de outros artistas de outras regiões brasileiras como Zé Pinto (MG) e Marquinhos Monteiro (ES).

Os gêneros musicais de uma maneira geral ainda se concentram na música sertaneja. Canções como: *Manter a esperança* (Ademar Bogo) conserva o ritmo de *guarânia*<sup>22</sup>, gravada apenas na voz e violão, é cantada por 3 cantores, fazendo a típica divisão de primeira e segunda voz, muito presente nas músicas sertanejas, outro exemplo que segue este mesmo padrão é a música *Não somos covardes* (Zé Pinto), cantada pelo próprio compositor acompanhado do militante Marivaldo que faz a segunda voz.

A canção *Nossa Resposta*, gravada pela dupla paranaense Danilo e Daniel, também é um exemplo de música sertaneja presente nesse material. Com ponteados de viola, a dupla canta um pouco a história do movimento, defendendo a pauta da Reforma Agrária.

Diferente de tudo que já tinha sido produzido até então e incluindo um ritmo urbano, Marquinhos Monteiro (ES) inclui nesta fita uma composição própria chamada *Rock da Reforma*, 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.

*A conquista da terra temos que ganhar  
É só termos coragem e força pra lutar  
Nosso objetivo é conquistar*

---

<sup>20</sup> Material disponível em <http://www.mst.org.br/2016/05/30/i-oficina-nacional-de-musicos-do-mst.html>

<sup>21</sup> Seguindo o caminho do gênero sertanejo, outro exemplo do qual não existe muitos registros é a dupla Danilo e Daniel do estado do Paraná, que também gravou uma fita com algumas canções de outros compositores militantes. A fita pode ser escutada pelo site do próprio movimento, e apesar de não haver registros de datas, estima-se que esta gravação foi realizada em meados dos anos 2000.

<sup>22</sup> Gênero musical oriundo do Paraguai e fronteiras, muito comum no estado do Paraná.

*Um pedaço de terra pra poder trabalhar  
 Terra mal dividida  
 Toda na mão do patrão  
 Onde somos explorados  
 E em nossas mesas ainda falta o pão  
 Em busca de terra  
 Nós vamos caminhar  
 Queremos paz não queremos guerra  
 Só queremos terra  
 Pra poder plantar*



Figura 3: Encarte da Fita da I Oficina Nacional Dos Músicos do MST – 1996

Apesar das poucas informações coletadas sobre esta Oficina, uma vez que não existem documentos e/ou relatórios disponíveis e muitos dos participantes não foram localizados ou não participam mais do MST, este encontro se mostrou de extrema importância tanto para o debate acerca da música no MST como também na inclusão e ampliação de gêneros musicais utilizados nas composições.

Ao analisar o caráter poético das canções, percebemos que a maioria gira em torno da temática da esperança, falando sobre a importância da organização popular para alcançar uma libertação, uma vida melhor, uma nova sociedade.

A dualidade entre burgueses e classe trabalhadora também se repete assim como a necessidade da Reforma Agrária, e o rompimento das cercas que impedem a população rural de produzir.

Ademais, a ideia de implantar um sistema socialista aparece mais claramente na canção *Não somos covardes*;

*Reforma agrária! Já que as direitas nunca fazem nada*

*Trabalhadores das mãos calejadas*

*Organizados vão fazer na marra*

*Socialismo! Essa ideia não pode cair*

*Mesmo que alguém tente nos iludir*

*A liberdade será conquistada*

Zé Pinto – I Oficina Nacional dos Músicos do MST – 1996

A questão ambiental ainda concentrada na visão de “terra” enquanto mãe provedora de toda a vida ainda é preponderante, contudo o que vemos em relação a esta temática é um alargamento, agora abrangendo também a questão da Amazônia, em *Devoção a Amazônia* (Zé Pinto);

*Se expulsar o seringueiro meu amigo*

*Pense comigo a seringueira vai chorar*

*É sua escora, é companheira, é sua amiga*

*E ela percebe que ele sabe preservar.*

*Muita tristeza no tombo da castanheira*

*Pro castanheiro é quase morrer de dor*

*Ver destruída sua eterna companheira*

*Por um projeto que ele não testemunhou*

*E como fica onça pintada, arara azul*

*Paca, cutia, periquito, porco-espinho*

*O jacaré, traíra, boto e lambari*

*Pedem socorro com seu choro jacamim*

Zé Pinto – I Oficina Nacional dos Músicos do MST – 1996

Em relação à educação, tema já discutido dentro do movimento e abordado na fita *Plantando Cirandas*, a música *Pra Soletrar a Liberdade (Toda criança na Escola)* aparece falando sobre a necessidade de uma educação formal que seja crítica para as crianças.

Apesar de se fazer presente nos diversos momentos, de ser um recurso utilizado na educação dos sem-terrinhas, trazendo a face educacional crítica aos pequenos, as composições e produções eram feitas quase que de maneira instintiva, onde havia um reconhecimento por parte dos militantes, mas sem uma discussão de onde essas produções chegariam, se continuariam a ser destinadas apenas aos assentamentos e acampamentos.

Talvez por isso as temáticas ainda guardassem certa repetitividade, falando sobre a Reforma Agrária, sobre as dualidades do sistema capitalista, a necessidade de romper as cercas e da união e organicidade do movimento, promovendo uma identificação mais geral.

A I Oficina foi um marco histórico para o movimento, que por sua vez ainda não tinha tido um momento especial e específico para o debate da importância da música na sua dinâmica.

Mesmo com poucos registros que contam a dinâmica da Oficina, os passos que se deram após sua realização demonstram o quão importante ela foi para a organização e reconhecimento da música enquanto elemento fundamental para o MST.

### **2.3.1 Semente Palavra<sup>23</sup>**

Como fruto da I Oficina, foi realizado dois anos depois em Cajamar – São Paulo o I Seminário *O MST e a Cultura* que contou com a presença de diversos militantes da Direção Nacional, dos setores de Formação e Educação, além dos artistas do movimento.

Acerca deste seminário é possível fazer análises mais aprofundadas, uma vez que foi produzido um documento, *O MST e a Cultura – Síntese das reflexões produzidas no Seminário realizado em Cajamar/SP de 1 a 3 de junho de 1998*, disponível através do Dossiê Digital do MST, e também o texto *O papel da Cultura no Movimento Sem Terra* de Ademar Bogo, feito no mesmo ano, porém no mês de maio, já preambulando algumas questões e estratégias que seriam desenvolvidas naquele ano.

Uma destas questões é justamente a utilização da categoria Cultura no título do Seminário. Segundo Bogo o termo foi utilizado por abranger de maneira geral as mais diversas características do movimento, a linguagem, as técnicas de agricultura, os

---

<sup>23</sup> Título da canção de Adriano Medeiros, Silvio Genro, Solon Cristiano e Cristiano Medeiros presente no CD *Canções que Abraçamos sonhos – MST, 1999*.



valores cultivados, os símbolos sem-terra (como a bandeira e o hino), a arte sem-terra, destacando-se aí a música. Para o autor;

A nós neste debate, tendo em vista o encontro dos “músicos” interessa aprofundar a função da arte no MST, como parte da cultura dos “sem-terra” e que deve servir como instrumento de educação ideológica. A cultura para nós deve ser um processo de autoliberação do ser humano que vai além da própria experiência, se transforma em utopia e busca coletivamente a construção de um novo projeto de sociedade. Nossa preocupação com a cultura deve ser a de humanizar a sociedade, possibilitando elevar a qualidade das relações sociais. É a partir desta velha sociedade que massifica e impõe valores, que devemos formular e estabelecer as bases de uma sociedade autêntica. A arte para nós deve servir como instrumento de conscientização. (Bogo in MST, 2015, p.9)

Outra questão importante colocada por Bogo é a concentração artística do movimento apenas na música até então. O autor questiona em seu texto por que não há tanta expressão naquele momento em outras áreas artísticas. Por limitação dos militantes? Pelas limitações do meio, como acesso aos bens artísticos ou talvez a localização geográfica?

O fato é que todos esses questionamentos levantados foram importantes para que o movimento fizesse uma reflexão interna sobre o que fazer e como fazer. Questões essas que procuraram ser debatidas e respondidas no I Seminário.

O Seminário trouxe além do debate das questões uma série de propostas de ação para os militantes. Foram elas:

- Transformar nossas próximas Marchas em espaços planejados de produção e expressão cultural, potencializando nossos símbolos, nossa arte, nosso jeito; aproveitar para estimular a criação de grupos de música, teatro, que ensaiem e se apresentem durante as Marchas.
- Potencializar lançamento do CD do MST: fazer eventos massivos em cada estado, trazer os artistas, tentar divulgação nas rádios...
- Incluir na discussão e no planejamento dos nossos cursos de formação mais demorados, estratégias específicas visando à formação da identidade cultural dos militantes, e às produções culturais, com destaque para a criação de uma *arte popular de libertação*.
- Cada Setor pensar como trabalhar a dimensão da cultura no seu trabalho específico. Uma atenção especial deveria ser dada ao como potencializar a produção cultural no trabalho com os jovens e os estudantes.
- Constituir um Grupo de Trabalho Intersetorial que faça uma análise (também projetiva) das atuais produções culturais do MST (jornal, revista, materiais dos setores, símbolos, canções...) na perspectiva da discussão sobre projeto cultural, aqui iniciada.
- Realizar uma oficina nacional que envolva diversas produções artísticas.

- Trabalhar uma articulação de artistas em cada estado na perspectiva de chegarmos à constituição de um Coletivo Nacional de Artistas do MST.
- Multiplicar esta discussão iniciada no Seminário no conjunto de setores e de instâncias do MST.
- Trabalhar com a possibilidade de realização de um II Seminário Nacional no próximo ano, tendo como objetivos principais: continuar o estudo do tema; socializar as discussões feitas em cada local e avançar na elaboração das linhas políticas; analisar/projetar as ações do MST neste campo.

(MST, 2015, p.13)

Foi a partir de toda essa discussão e encaminhamentos que o Coletivo Nacional de Cultura começou a ser desenhado dentro do movimento. A partir deste I Seminário, 13 anos depois da fundação do movimento, a importância de existir um grupo de pessoas concentradas nas questões artísticas e culturais do MST foi abrangida.

O ano de 1998 foi muito importante na história da produção musical do movimento, pois neste ano foi projetado e lançado o primeiro CD do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, 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, além disso o encarte do CD também apresenta fotos do fotógrafo Sebastião Salgado.

Composto por 19 canções e 1 poesia, essa produção não buscou adentrar ao mercado fonográfico, como consta no encarte, esta foi uma produção sem fins lucrativos que buscou registrar parte da história do movimento, apresentar à nação brasileira de uma maneira mais divertida e lúdica o que busca/buscavam os sem-terra, além de ser uma homenagem aos militantes artistas que tanto contribuíam para a luta.

Contudo, uma característica que vemos nesse CD é que os compositores que assinam as canções ainda estão concentrados nos mesmos nomes já citados anteriormente, Ademar Bogo, Zé Pinto, Marcos Monteiro e Protasio Prates, são os principais autores que ali aparecem.

Por terem sido os primeiros compositores do movimento, suas canções adquiriram uma popularidade bem grande nacionalmente e por isso integraram este primeiro CD, cujo objetivo, como descrito na primeira página do encarte, é um CD para mostrar à nação brasileira o que é o MST e o que pretende este movimento.

Na primeira página do encarte está escrito;

Este é o nosso primeiro CD. Com ele, pretendemos registrar as composições dos nossos artistas que mais fizeram sucesso no Movimento desde a sua criação e apresentá-las a nação. São composições sobre e para

a luta e que, agora reunidas, expressam o nosso entendimento da nossa caminhada. É claro que a música dos sem-terra não é somente o que apresentamos aqui. No entanto, os outros tipos de manifestação dos nossos poetas-cantadores – tão importantes quanto os que ora apresentamos constarão de outros CDs. Assim vamos registrando nossa memória e mostrando com transparência a nossa face à sociedade brasileira. (1998, s/p)

A partir daqui vemos que este CD, diferente das outras produções, não busca apenas alcançar os militantes do movimento, mas a população brasileira de uma maneira geral.



Figura 4: Capa do CD *Arte em Movimento* - 1998

Por ser um CD destinado a estabelecer um diálogo com a sociedade, era importante mostrar a face do MST produtor de cultura, de música, de protestos, de alimentos, que não fosse reduzido ao estereótipo do caipira desdentado e muito menos do caipira preguiçoso, estilo Jeca Tatu, ou baderneiro que “invade” terras em busca de uma vida fácil.

O que se pretendia era mostrar como esse movimento social era fruto de todo um histórico social, econômico e político brasileiro que refletia anos de exploração e expropriação de seres humanos, condições que estavam presentes nos sem-terras, nos índios, nas formações das favelas brasileiras, na população de rua nos centros urbanos, em todos aqueles que injustamente eram cerceados do direito de plantar, de ter uma habitação, educação, saúde e segurança.

Assim, a escolha de artistas que já eram conhecidos pela mídia não foi aleatória, ela foi feita através daqueles que de algum modo já tinham certa aproximação com o

movimento e que também poderiam auxiliar na inclusão dos mais diversos ritmos e estilos musicais.

Se até então os gêneros musicais incluídos nas produções anteriores já tinham se ampliado, neste material essa inclusão consegue ser ainda mais diversa. A primeira música *Pra soletrar a liberdade (Toda criança na escola)* cantada por Leci Brandão é a releitura da música do compositor Zé Pinto agora cantada em forma de samba que fala sobre a necessidade da educação para todo cidadão afirmando que é necessária uma “reforma agrária da educação”;

*Tem que estar fora de moda  
Criança fora da escola  
Pois há tempo  
não vigora o direito de aprender  
Criança e adolescente numa educação  
decente pra um novo jeito de ser  
pra soletrar a liberdade na cartilha do ABC*

*Ter uma escola em cada canto do Brasil  
com um novo jeito de educar pra ser feliz  
Tem tanta gente sem direito de estudar  
É o que nos mostra a realidade do país*

*Juntar as forças, segurar de mão em mão  
numa corrente em prol da educação  
Se o aprendizado for além do Be A Bá  
todo menino vai poder ser cidadão*

*Alternativa pra empregar conhecimento  
Movimento já mostrou para a nação  
desafiando dentro dos assentamentos  
Reforma Agrária também na Educação*

Há ainda duas músicas estilo balada romântica, *Sonhar não cansa* e *Novo Amanhecer* e duas marchas que são o próprio Hino do Movimento e a canção *Ordem e Progresso*.

Embora apresente novos estilos e ritmos, as canções nesse CD não trazem, em termos de *novidades*, canções e temas muito diferentes dos materiais já lançados anteriormente, pois como expresso na apresentação do disco incluiu-se nesta produção as músicas que mais haviam feito sucesso dentro do movimento nesses 13 anos de organização.

A maioria das canções são aquelas que já estavam presentes na fita da I Oficina lançada em 1996, das 20 canções gravadas 10 já constavam em materiais anteriores, são elas:

- Pra Soletrar a liberdade (Toda criança na escola)
- Terra E Raiz
- Floriô
- Assim já ninguém chora mais
- Manter a esperança
- Devoção à Amazônia
- Candelária
- Não somos covardes
- Sonhar não cansa
- Hino do MST

Outra produção do ano de 1998 foi o lançamento do CD *Plantando Cirandas II*, que seguiu basicamente o formato da primeira fita. Canções educativas que abarcassem o universo rural e as demandas das crianças sem-terrinha. Na apresentação do disco, contida no encarte, Zé Pinto, o compositor que a escreve, relaciona a função musical à educação das crianças e diz que esse material será utilizado nas escolas dos assentamentos e acampamentos de todo o Brasil. Um trecho do texto;

Esse disco é fruto de um grande mutirão. Vários artistas militantes e simpatizantes da Reforma Agrária participam dessa linda empreitada. É o primeiro CD do movimento Sem Terra com canções infantis. É mais um sonho que vai se realizando e em boa hora, visto que será um material importante para as escolas dos acampamentos e assentamentos de todo o país. Assim, unindo arte e pedagogia formaremos com todos os Sem Terrinha e outras crianças e adolescentes do Brasil, uma grande ciranda educativa, poética e libertaria. (Zé Pinto, Encarte do cd Plantando Cirandas II - 1998)

Uma diferença entre a primeira fita e este CD são os autores das composições, enquanto na fita temos a formação de uma brigada responsável por compor as músicas, neste CD temos composições de artistas já consagrados, como Vital Farias, Rubinho do Vale e Josino Medina, e também de artistas do movimento como o já citado Zé Pinto, Djacira e Marquinhos Monteiro.

As letras em geral não se distanciam do universo sem terrinha, já abordado na primeira fita, cidadania, cuidado com o meio ambiente, educação de qualidade, brincadeiras, exercícios para aprender a contar são as temáticas que as músicas abordam.

Percebemos que; o ano de 1998 traz uma guinada nas produções musicais e um amplo diálogo entre o MST e artistas populares, favorecendo assim o diálogo com a sociedade, que agora vê figuras públicas apoiando a luta pela reforma agrária.

Contudo é apenas no final dos anos 1990 que a música passa a ser alvo de debates mais profundos e contínuos, assim como a função dos artistas do movimento. Em termos práticos, as produções, apesar de já terem ampliado alguns gêneros musicais ainda estavam reduzidas a alguns nomes, compositores e militantes referenciais, talvez por ainda não existir um setor exclusivamente responsável por “tomar conta”, digamos assim, das produções musicais, poemas, teatros, etc. aqueles que mais “apareciam” eram aqueles militantes que também compunham, mas que por sua vez estavam integrando outro setor do movimento, e assim tinham espaço para inserir a questão musical dentro de reuniões e decisões.

É importante reafirmar que estes processos de discussão, produção e reflexão foram sendo feitos paralelamente, ou seja, não havia um pensar e depois fazer, havia o pensar-fazendo, corrigir-fazendo, refazer e repensar, mas, ainda assim, todas estas ações foram decisivas para que os militantes artistas pudessem então (re) afirmar a necessidade da arte dentro do movimento e assim criar um espaço especial destinado apenas a essas discussões.

Assim como os gêneros musicais vão se ampliando ao longo das produções, e as temáticas vão sendo aos poucos refinadas, a música vai ocupando um lugar cada vez mais importante dentro da organização, ela passa de um lugar de animação e conscientização para um mecanismo de comunicação direto entre o movimento e a sociedade, intentando romper estereótipos, promover sua mensagem, educar crianças, jovens e adultos, apoiar causas urbanas e mostrar toda organicidade e dinamicidade do movimento.

## 2.4 Canções que abraçamos sonhos

Indo ao encontro do que pretendia o CD *Arte em Movimento*, de fazer uma produção para mostrar à sociedade quem era o MST, no ano seguinte, em fevereiro de 1999, foi realizado, em Palmeiras das Missões – RS, o I Festival Nacional da Reforma Agrária, *Canções que Abraçam os sonhos*, realizado pelo MST Regional Rio Grande do Sul com apoio do Governo daquele Estado.

Esse festival além de buscar uma maior interação entre os artistas/militantes das diversas partes do país buscou também uma maior interação entre o próprio MST e a sociedade, uma vez que o festival foi aberto ao público em geral.

Como produto desse Festival foi gravado um CD, *Canções que abraçam os sonhos*, contendo as músicas ganhadoras do Festival e outras que foram apresentadas.

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, Um naco de chão) e Tango (*Alerta de Campo e Por honra, e por amor*).

O ecletismo musical presente no Festival nos parece óbvio uma vez que essa dinâmica de apresentações é aberta aos mais diversos músicos, estilos e gostos, contudo em relação ao MST, ela é um pouco mais complexa do que parece.

Ao longo dos anos em que o MST foi se expandindo Brasil afora, cada estado Brasileiro acabou incluindo em suas pautas regionais as especificidades de cada local, e assim formas de plantações, organizações e expressões culturais também vão se modificando.

Esse ecletismo musical não representa apenas os diferentes gostos musicais, mas representa as diferentes faces dos sem-terra pelo Brasil, as diversidades musicais de cada estado e também as diferenças geracionais.

Por se tratar de um Festival da Reforma Agrária, obviamente as letras das canções giraram em torno dessa temática, por isso, não há o que se comparar com as letras anteriores em relação à ampliação temática uma vez que todas as canções têm como foco principal a Reforma Agrária.



Para Bonassa (2011), o que se tirou de entendimento deste festival foi que uma série de questões acerca da arte no MST não estavam resolvidas, apesar das diversas atividades já desenvolvidas, dos CD'S e fitas lançadas ainda assim não existia uma definição, um entendimento do papel da arte no MST.

Apesar do CD *Arte em Movimento* ser uma tentativa de diálogo com a sociedade, foi somente com o Festival Nacional que este diálogo se mostrou mais favorável.

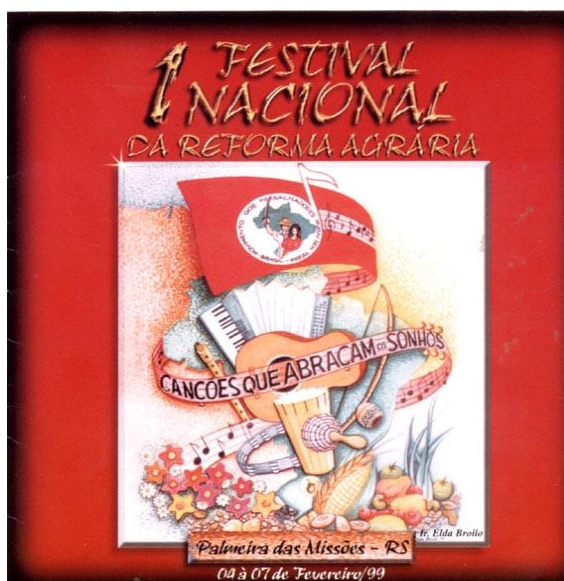


Figura 5: Encarte CD do I Festival Nacional da Reforma Agrária *Canções que abraçam os sonhos* - 1999

Segundo a própria autora, uma das avaliações do Festival foi perceber que esse tipo de atividade era *uma via de desconstrução da imagem contrária do MST que era fortalecida pelo governo federal (FHC) através principalmente dos meios de comunicação* (BONASSA, 2011, p. 75). Assim, promover mais festivais seria um meio de contraponto entre o MST baderneiro (exibido pelos jornais) e o MST que por sua vez é produtor de uma arte.

Exemplo vivo destas avaliações foram as matérias publicadas pela Folha de São Paulo em 1997 e 1999. A primeira, ainda disponível online<sup>24</sup> tem como título *Músicas do MST incentivam a violência* e o autor Luis Henrique Amaral faz uma pequena descrição de músicas que, segundo ele, foram modificadas para poder integrarem o CD *Arte em Movimento*.

<sup>24</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/19/brasil/12.html> -> Acesso em 21/10/2019



Em contrapartida, já em 1999, o mesmo jornal publica duas matérias falando sobre os lançamentos dos CD'S *Arte em Movimento*<sup>25</sup> e *Canções que Abraçam os sonhos*<sup>26</sup>, desta vez as matérias informam o conteúdo e a finalidade dos discos além de publicarem contatos para maiores informações.

Outro aspecto importante advindo deste Festival foi o reconhecimento do Coletivo Nacional de Cultura enquanto instância organizativa e importante à dinâmica do movimento, apesar de ainda ser um subsetor, uma vez que se encontrava dentro do Setor de Educação, seu espaço já estava delimitado e os militantes/artistas agora teriam mais autonomia para organizar atividades e discussões dentro do MST.

A síntese de toda essa discussão e encaminhamentos acerca da questão da Arte no MST é feita por Ademar Bogo em seu livro *O MST e a Cultura* no ano 2000. Neste livro o autor abrange a questão da cultura de uma maneira ampla, relacionando-a com as práticas cotidianas do MST, além disso, ele também faz reflexões acerca da identidade camponesa, do ser sem-terra, e como o reconhecimento dessa identidade é importante para a organicidade do movimento, o que antes era percebido através das canções agora estava sendo pesquisado e refletido teoricamente.

O que vemos de maneira geral é uma concentração de temas de acordo com a evolução do movimento, ao passo que no início a principal bandeira levantada era a reforma agrária as composições do disco *Dor e Esperança* concentram suas letras nessa questão, e os reflexos dela, como a posse dos grileiros, a militarização do campo, a modernização conservadora promovida pelos militares, o êxodo rural, somado às vivências dos compositores, Ademar e Edgar, perpassando as vivências religiosas, tratando a terra sempre como a “mãe” natureza, o princípio de onde sai a vida, a relação entre os povos rurais como irmãos, e a necessidade de comunhão da terra.

Tudo isso é muito característico dos anos iniciais do MST onde os debates ainda giravam muito em torno das ocupações, dos trabalhos de base para com as famílias rurais, um debate que ainda estava concentrado nas necessidades imediatas da população rural e nas vivências de repressão e exploração.

A partir do segundo material, o disco infantil, constata-se que há um pequeno alargamento dos gêneros musicais que agora incluem além do sertanejo, o xote. As canções destinadas às crianças também trazem uma face um pouco diferente,

---

<sup>25</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq23079808.htm> -> Acesso em 21/10/2019

<sup>26</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq19069922.htm> -> Acesso em 21/10/2019

características mais educadoras como, por exemplo, exercícios para aprender a contar, como a música *Mariana*, aprendizado das vogais em *As vogais*, e questões de higiene pessoal como a importância de escovar os dentes em *Criança Inteligente*.

Em relação à face de conscientização dessas canções ainda vemos a necessidade de ocupar a terra fortemente presente, como na música *Ocupação* e *Eu vou, eu vou, eu vou* da Brigada Axé, porém também existe um direcionamento especial as questões que seriam “exclusivamente” infantis, como os direitos de toda criança e a importância do Estatuto da Criança e do Adolescente, canções *ECA* e *Direito de Viver*.

Nos discos que se seguem; o da I Oficina e Arte em Movimento; percebemos uma ampliação nas temáticas e ainda timidamente nos gêneros musicais. Mesmo com uma produção musical ainda reduzida a alguns compositores pontuais, o MST ao longo dos anos vai ampliando e refinando este debate, mostrando que não é necessário que todos tenham um treinamento musical intenso ou erudito para se fazer música no movimento e para o movimento.

É importante lembrar que esta análise se baseia nas produções que tiveram uma projeção nacional. É sabido que em outros Estados houve outras produções, contudo para uma pesquisa mais detalhada seria importante um aprofundamento maior com os Setores de Cultura Estaduais.

### 3. Florescendo Cirandas

Como vimos, desde sua fundação o MST inaugura uma produção musical própria através de elementos que remetem ao universo de seus militantes, seus objetivos, organização social e ao universo do homem rural. Da mesma maneira, apesar de não haver registros dos anos iniciais das discussões acerca da função social da música, do militante enquanto artista e da arte enquanto elemento fundamental para a luta social, os caminhos trilhados pela organização nos levam a compreender que se entendia a importância desses elementos culturais, mas em contrapartida não era feita uma reflexão acerca deles, estudos mais aprofundados, muitas vezes a produção de materiais, canções e fitas era feita pelo instinto intuitivo.

O próprio Coletivo Nacional de Cultura assume esse distanciamento que houve durante muitos anos entre o fazer e o refletir. Em janeiro de 2015 foi lançado o primeiro compilado de textos acerca da Cultura e da Arte no MST ao longo dos anos; em sua apresentação consta:

O que fica evidente com a reunião desses diversos documentos em um só volume é o processo de amadurecimento lento e gradual, embora também perpassado por momentos de saltos qualitativos, que expressam a síntese de contradições experienciadas e elaboradas em determinados períodos. (2015, p.4)

Entre a primeira e a segunda fita produzidas houve um intervalo de quase 10 anos e um claro diferente interesse nas produções. Se a primeira fita nasce de maneira intuitiva e natural, a segunda conta com toda uma preparação e objetivação para sua realização.

*O Dor e Esperança* é o movimento inicial para o reconhecimento e produção de uma arte sem-terra, enquanto a fita *Plantando Cirandas* reafirma a necessidade da arte, da música enquanto elemento conscientizador e educativo.

É somente a partir do I Seminário *O MST e a Cultura* em Cajamar no ano de 1998 que essas ideias e discussões começam a se materializar, quando então a arte é vista como elemento fundamental à organicidade do movimento; assim, uma das linhas de ações combinadas que foram encaminhadas nesse seminário foi;

- preocupar-se em ter produções culturais que *simbolizem* a nossa identidade, seja nas ações, nos gestos, nas roupas, no jeito, nas palavras, na arte... O MST deve buscar construir a sua própria imagem e não apenas se contentar em aparecer nas imagens produzidas por outros (pela mídia, por exemplo); e ter a intencionalidade educativa para que a nossa

base social se aproprie (através do sentimento e da razão) dos símbolos que ela mesma cria;

- trabalhar a cultura do povo sem-terra, na perspectiva do movimento (dialético) entre o enraizamento e a transformação que projeta futuro, entre a tradição e a ruptura, tendo claro que todos precisamos nos educar para saber a que renunciar, o que resgatar e o que recriar na nossa própria cultura, e na cultura que nos influencia dia-a-dia;
- ter posição diante dos tipos de cultura que existem no conjunto da sociedade: ajudar a resgatar e a desenvolver a cultura popular; não buscar concorrer com a indústria cultural mas sim ajudar a construir alternativas a ela; combater as manifestações da cultura de massas que atuam na perspectiva da degradação moral e cultural do povo (violência, pornografia, vícios...); buscar formas de intercâmbio com a chamada cultura erudita, tanto para apropriação quanto para proposição de novas questões, novas prioridades...
- ter iniciativas pedagógicas para capacitação de militantes na produção cultural e para o exercício da criatividade desde a infância. (2015, p.11)

Toda essa ampliação e reconhecimento da arte no movimento não apareceu e nem se desenvolveu sozinha, ao passo que o movimento se expande para outros Estados, agrega novos militantes, faz parcerias com outros movimentos sociais (urbanos e rurais) e acompanha as mudanças políticas e sociais do Estado Brasileiro novos elementos vão sendo incorporados a organicidade, ferramentas, estratégias de luta, pautas, etc.

No início do MST, apenas 3 pautas principais eram defendidas: luta pela terra, reforma agrária e justiça social. A partir de 1988 com toda efervescência da CF88, grande mobilização de diversos setores da sociedade, quando já havia um reconhecimento do MST enquanto instância organizativa dos trabalhadores do campo, as pautas se ampliaram e passaram a agregar questões mais específicas em relação à Reforma Agrária e à vida no campo; desse modo, as reivindicações contidas no folheto do Dia Nacional do Campo (1988) diziam respeito à terra, política agrícola, seca, saúde e previdências, assalariado rural e moradia.

Percebe-se que há um aprimoramento das reivindicações, que agora não passam só pela imediatividade de ter um pedaço de chão para plantar e viver, mas envolve questões de manutenção da vida dentro deste pedaço de terra.

Analisando os diversos documentos produzidos pelo MST ao longo dos anos, percebemos que este movimento de aprimoramento das pautas, reivindicações e manutenção das estratégias de luta é constante, ele também atingiu a produção musical, desde as composições, as letras, os ritmos, até as discussões acerca do ser artista/militante, da função social da arte no movimento e as formas de se fazer arte.

Como foi apresentada no capítulo anterior, a produção musical só foi reconhecida enquanto elemento fundamental em meados dos anos 1990, a partir de discussões e produções que passaram a cumprir a função educativa para as crianças, estabelecendo um diálogo com a sociedade, integrando-a à luta campesina através de Festivais, e também na tentativa de afirmar uma identidade campesina através da música e da organização.

A partir dos anos 2000 essa produção musical se evidenciará ainda mais através das modificações políticas e sociais brasileiras e pela inauguração de política de incentivo a cultura e a educação.

### **3.1 Sou Sem Terra, sou pobre, sou negão, sou revolução!<sup>27</sup>**

Após a produção do primeiro CD *Arte em Movimento* e do Festival *Canções que abraçam os sonhos* percebeu-se que estas foram produções de extrema relevância e enriquecimento para o movimento. Estabelecer um diálogo com a sociedade era de suma importância para a afirmação do movimento enquanto instância organizativa dotada de regras, ideais, objetivos, divisões e não como até então a mídia o colocava, atrelado à imagem de baderneiros e ladrões de terra.

Contudo, Bonassa (2011) afirma que a promoção de eventos e festivais apesar de importante ainda não era suficiente para que o diálogo com a sociedade fosse estabelecido. A promoção de eventos ainda parecia como um convite a sociedade à animação e festas do MST. Seria necessário “ensinar” as pessoas o que era o MST e não apenas apresentá-lo como um produtor de eventos e festivais. Para a autora;

A experiência do Festival Nacional *Canções que abraçam os sonhos* de 1999 proporcionou ao MST elementos para ir desenhando algumas ideias de como seria *ensinar* o MST para a sociedade, que fosse mais além de uma espécie de apresentação. Havia uma necessidade de que em conjunto com as propostas de práticas de diálogo com a sociedade fosse construído um processo mais organizado das produções culturais e artísticas do MST. Ou seja, se avançava na compreensão de que as atividades culturais do MST não podiam mais responder a uma lógica externa de organização de eventos, era necessário pensar em processos que possibilitassem quatro elementos importantes: o diálogo com a sociedade, a organização interna da produção cultural, o aprofundamento do estudo sobre a questão cultural e a formação específica das linguagens artísticas. (2011, p. 85. Tradução nossa)

---

<sup>27</sup> Título da Canção de Raumi Souza

Esses elementos destacados por Bonassa (2011) vão ao encontro dos objetivos já traçados pelo próprio movimento no I Seminário de Cajamar em 1998, mas que ao que parece não de desenvolveram com clareza e objetividade.

O I Seminário foi o pontapé inicial para que as reflexões e ações começassem a ser desenvolvidas, porém, as discussões de um modo geral se concentraram no entendimento do que seria a Cultura do MST, o que por sua vez abarca uma infinidade de características e não somente as artes, a música.

Para se ter ideia do distanciamento que muitas vezes existia entre o fazer e o agir, foi apenas em 2007 que o Coletivo Nacional de Cultura publicou um texto<sup>28</sup> explicitando seus objetivos e suas divisões internas, apesar dessa divisão já existir, sua documentação só foi feita e sistematizada anos depois. As divisões são: música, teatro, cinema e vídeo, artes plásticas, literatura e poesia e preservação da identidade cultural. Assim, está descrito como objetivos da Frente de Música:

- fazer da música instrumento de formação e transformação;
- buscar por meio da música valorizar a identidade cultural da comunidade camponesa, e compreender em profundidade a contextualização dos fatos, histórias e narrativas abordadas, contribuindo com a elevação do nível de consciência dos trabalhadores. (2015, p.68)

Apesar desses objetivos aparecerem de maneira ampla e vaga, sem uma contextualização maior e maneiras efetivas de como se fazer, como vimos o MST reflete ao passo que desenvolve suas ações, e muitas vezes desenvolvem muito antes de refletir. Talvez a realidade e as condições objetivas exijam este fazer sem refletir, uma vez que o MST lida com problemas e demandas imediatas, o que por sua vez também requer ações imediatas.

Em contrapartida é possível constatar que os primeiros discos materializam tais objetivos da frente de música uma vez que trazia elementos característicos da cultura camponesa, sobretudo da cultura caipira, característica daquele universo geográfico concentrado no sul e sudeste do Brasil.

As canções traziam elementos da música sertaneja e do cotidiano das comunidades rurais, elementos religiosos, ambientais e sociais que diziam respeito aos primeiros anos do MST e aos primeiros compositores.

---

<sup>28</sup> Tivemos acesso a este texto através do Livro MST. Coletivo Nacional de Cultura (Org.). *CULTURA, ARTE e POLÍTICA: a experiência do MST*. Dossiê Digital, 2015.

Porém, afirmar uma identidade camponesa em um pequeno espaço geográfico é uma tarefa extremamente difícil, se pensarmos que só nos anos iniciais o movimento já abarcava camponeses de três estados diferentes do Brasil.

Quando expandimos este movimento para outros Estados, agregamos uma infinidade de elementos musicais, culturais, ambientais, culinários, e outros diversos, o que torna nossa tarefa cada vez mais difícil ainda.

Vejamos como o MST a partir dos anos 2000 cumpre essa tarefa, e aprofunda essas questões pensando no que é ser sem-terra. Seria somente aquele indivíduo que foi desprovido de uma propriedade rural?

As produções que se seguem demonstram que, mais do que isso, ser sem-terra traz elementos muito individuais e muito coletivos.

### **3. 2 500 anos de resistência índia, negra, popular<sup>29</sup>**

Em 2001 o MST do Estado do Pará lançou um CD intitulado *Um Canto Pela Paz*, reunindo canções de diversos artistas do Movimento e de outros movimentos, como exemplo o "Manos da Baixada de Grosso Calibre" (*um grupo de favelados em Belém, capital do estado do Pará, que integra o movimento hip hop da favela*)<sup>30</sup>.

Infelizmente são poucas as informações acerca da produção deste CD, não existem muitos registros para além do que é apresentado no Encarte. Contudo, por entender que esta é 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 a Amazônia incluiremos e analisaremos suas canções, pois entendemos que ela é um elemento importante ao processo de defesa de identidades que se desenvolverá no MST a partir dos anos 2000.

Este CD se constitui enquanto uma compilação de canções que representam o histórico de luta do MST no Estado do Pará, mas que também busca incluir elementos de lutas globais e urbanas.

No encarte do disco a Direção Estadual faz referência à Guerra do Afeganistão, promovida pelos EUA, e afirmam que em tempos de guerra é necessário ecoar um canto pela paz em solidariedade aos povos massacrados estejam onde estiver.

---

<sup>29</sup> Título da Canção de Zé Pinto, *Arte em Movimento* - 1998

<sup>30</sup> Essa descrição está no Encarte do CD *Um canto pela paz*





Figura 6: Capa do CD *Um canto pela Paz – MST Pará*, 2001.

"A cultura que queremos não se impõe, dança. Não golpeia, fala. Não põe obstáculos, os retira". Pegamos emprestado esta definição dos nossos irmãos Zapatistas sobre a cultura, porque compartilhamos dela. A cultura que também queremos, não é aquela que apenas chora, é aquela que canta. *Um Canto Pela Paz*, diversifica a forma de cantar, parece lamento, acalanto, denúncia, anúncio, protesto, sinfonia, fala... todas de sotaques nossos, que dizem na língua de variados estilos, da paz que queremos. A paz que queremos irmãos/ãs de todas as paragens, não é a paz dos cemitérios que calam no silêncio de nossa história (Cabanagem, Guerrilha do Araguaia, Eldorado dos Carajás...). Não é a paz da omissão bem comportada, muito menos a paz dos conformistas. Nessas bandas de cá, criados entre rios e florestas, nas tocaias, entre cabanos, posseiros, guerrilheiros, sem terras - despertamos antes que descobertos pelos olhos dos dominantes - a planejar o grande assalto na próxima lua cheia. Atentem a cada nota, a cada música que bala esta obra: *Um Canto Pela Paz* é Rebelde, Bonito, Cheio de Vida, como nosso Povo! Agradecemos a essa coluna de artistas que cederam gentilmente suas composições e vozes para esse projeto cultural. Esta contribuição foi inestimável e tornou possível a concretização dessa cantoria de luta em defesa da vida, de sons que ecoam do coração da Amazônia. Belém, 05 de novembro de 2001  
 Direção Estadual MST-PA (Encarte do CD *Canto pela Paz*, s/d.)

Algumas canções que estão no disco já haviam sido lançadas em outros materiais e alguns dos cantores eram de outros estados como Pedro Munhoz (MG) e Cesar Teixeira (MA).

Das músicas feitas por cantores do Estado do Pará, a que mais se difere do que já vinha sendo produzido pelo MST é a canção *ChacinaCyber* feita pelo grupo urbano Arcano XIX. A canção une baterias, flautas e distorções de guitarras enquanto o canto mais parece uma denúncia contra o Massacre de Eldorado dos Carajás.

*Viu, Picasso pintou Guernica que vai pintar Eldorado*

*Uma lei que não se aplica mais, 500 anos contados*

*O que Canudos vai dizer dos Cabanos*



*Chacina do pai a cada dia do ano  
 Se levantaram Chacina Cyber mas o tempo e o globo sabem  
 Já fecharam o seu mundo e humilharam  
 Subindo o morro, subindo o morro , Hah, hah  
 E Eldorado, eh  
 São dezenove na curva  
 Altamiro, Raimundo, Antônio, Leonardo, Graciano, José Ribamar, João,  
 Manoel, Lourival, Antônio, Abílio, João Carneiro, Antônio, José Alves, Robson,  
 Amâncio, Valdemar, Joaquim, Oziel, 19 cruzeiros na curva do "S".*

Fazendo referência também ao Massacre o grupo urbano Manos da Baixada de Grosso Calibre, ou simplesmente MBGC, grupo de Hip-Hop canta;

*Quarta-feira, dezessete de abril,  
 Eldorado dos Carajás, Sul do Pará, Brasil,  
 Lá onde só Deus sabe o que acontece,  
 PA 150, Curva do "S",  
 Por mais de um dia 1200 sem terra  
 Bloqueiam a rodovia, reivindicam à sua maneira  
 A desapropriação da fazenda Macaxeira.  
 40 mil hectares de um só dono  
 De uma terra entregue ao abandono  
 Grande propriedade, latifúndio improdutivo  
 Que só serve ao interesse especulativo  
 E o fazendeiro que não faz concessão  
 Está disposto a abrir mão  
 A 800 famílias que só sonham com um pedaço de chão.*

Este disco nos mostra que a interação do MST com outros movimentos traz materialidade aos objetivos propostos no I Seminário, como *potencializar a produção cultural no trabalho com jovens e os estudantes e as produções culturais com destaque para a criação de uma arte popular de libertação.* (MST, 2015, P.13)

Vemos uma nítida aproximação entre movimentos urbanos e rurais, trazendo a identificação de diferentes lutas em comum que havia entre eles.

O movimento Hip-Hop na favela lutava pela paz nas ruas de Belém, tal qual o MST clamava pela paz no campo, ou seja, mesmo em diferentes contextos e em diferentes localidades a violência e repressão policial atingiam trabalhadores, jovens e crianças.

Ademais, o disco busca incluir as músicas que foram importantes para o movimento no Estado do Pará. Desse modo, não foi priorizado canções apenas por ser um gênero típico do Estado, como exemplo o carimbó, (que está presente em apenas uma canção) ou músicas sertanejas uma vez que se trata de um movimento campestre, foram incluídas músicas que independente de seu ritmo tiveram importância para a organização, por isso a inclusão de gêneros urbanos foi além de um alargamento das produções musicais um sinal para a aproximação e união de movimentos urbanos e rurais, de compartilhamento de lutas sociais, contra a violência, a favor de uma sociedade mais justa e igualitária.

Outro Estado que teve uma produção ativa na produção de canções, CDS e Festivais foi o Estado da Bahia. Nessa transição dos anos 1999/2000 a Direção Estadual lançou um CD denominado *Canções da Terra*, um CD bem simples, sem encarte, sem apresentações, apenas com a lista de músicas e seus respectivos compositores e uma foto da bandeira do MST como capa.

Destacando-se entre os compositores baianos, o militante Ojefferson assina a maioria das canções; ele foi um dos compositores mais importantes no Estado, apesar de suas músicas não terem integrado as produções nacionais, não havia na Bahia quem não conhecesse suas músicas e não vibrasse quando ele subia no trio.

Ojefferson infelizmente faleceu em 2007, vítima de uma parada cardiorrespiratória, desse modo, daremos destaque as suas composições, pois entendemos que elas, além de se diferenciarem das primeiras produções do movimento trazem elementos para compreendermos os diferentes tipos de canções presente na organização, e como cada Estado também produziu canções com características culturais específicas.

Um dos poucos registros existentes em que o compositor fala um pouco de si e de suas composições é no livro *Vozes da Marcha pela Terra* (1998), que reúne um compilado de entrevistas com diversos cantores e compositores do movimento. Uma dessas entrevistas é com o compositor baiano que conta sua trajetória de vida e de entrada no movimento.

Ojefferson conta que quem o levou para o movimento foi sua mãe, a primeira da família que integrou a luta pela terra, e que depois de muitos percalços, entre um trabalho e outro na cidade, ele acabou indo conhecer “a terra”, como o mesmo denomina, e acabou se apaixonando pelo movimento, pelo trabalho na roça e por todo aquele universo sem-terra, de luta e organização.

Através da história de Ojefferson vemos mais uma vez a integração entre o MST e os povos da cidade. O cantor, que nasceu e morou na cidade durante boa parte de sua vida, acaba integrando o movimento através de sua mãe, que reconhece na luta pela terra uma oportunidade para ter uma vida melhor, uma causa pela qual vale a pena lutar.

O compositor logo se integrou em diversas atividades, organizando as plantações, fazendo trabalho de base com as famílias, ocupações, negociações com o INCRA, e claro na animação e composição de canções.

Dessa maneira, suas canções refletem esses diversos aspectos da luta social através de rimas fortes, tambores e o ritmo baiano Axé.

Uma de suas músicas mais famosas é *Descendentes de Moisés*. Influenciado pela religiosidade de sua família a composição fala acerca da terra prometida e da força do povo em marchar até conseguir conquistá-la.

Muito parecido com as canções do início do movimento que também tinham a religiosidade como norte fundador das canções e das atividades promovidas (citamos a dinâmica das marchas como exemplo no início) Ojefferson canta;

*Às vezes fico olhando  
E me dói o coração  
De ver corpos massacrados  
Espalhados pelo chão  
São todos trabalhadores  
Descendentes de Moisés  
Que lutava pela terra  
Para dar aos seus fiéis  
Seu povo era perseguido  
Devorado por leões  
Só porque queria a terra  
Só porque queria o chão  
Nosso Brasil já passou*

*Por grandes transformações*  
*Vieram primeiro os portugueses*  
*Expulsando os índios irmão*  
*Lembrar também dos negros*  
*Que sempre são humilhados*  
*Vieram da África pro Brasil para serem escravizados*  
*Lembrar também das ligas*  
*Dos movimentos populares*  
*Viva Antônio conselheiros*  
*Viva Zumbi dos Palmares*

Algumas diferenças pontuais perpassam pela canção do compositor baiano, apesar de fazer referência aos elementos religiosos do mesmo modo que as canções do disco *Dor e Esperança*, Ojefferson traz tais elementos no sentido de organização popular e força para continuar na luta, o que, por sua vez, nas canções *Nossa Oferta e Nossa situação* de Ademar e Edgar não aparecem, se atendo mais a elementos de partilha entre os militantes e referência a comunhão, parte integrante das celebrações católicas.

Percebe-se que há aqui uma transformação dos símbolos religiosos, enquanto as primeiras produções trazem elementos de partilha e comunhão da terra enquanto um bem comum o qual não deve pertencer a ninguém e sim ser fecundado enquanto elemento de solidariedade e partilha humana.

Por outro lado, as novas canções, digamos assim, trazem elementos de organização política e conquista de uma terra destinada a um povo específico.

A história de Moisés e seu povo fazem referência à escravidão e a violência contra um povo injustiçado que após se organizar conquista a terra que seria então o bem comum a esse povo.

Apesar da repressão e violência estar presente desde o início do movimento, até mesmo nos movimentos antecessores, na música de Ojefferson ela aparece de maneira mais incisiva, mostrando que é preciso se organizar e combatê-la.

Para mais, ele também enfatiza em suas canções os personagens da historicidade brasileira, índios, negros e portugueses, além de personagens importantes da luta pela terra, como as Ligas Camponesas, Antônio Conselheiro e Zumbi dos Palmares.

A referência a Zumbi é recorrente nas canções do cantor baiano, inclusive há uma canção destinada somente ao líder político; mais um axé;

*Sou filho de escravos  
 Sou descendente de Zumbi  
 Eu jogo capoeira, toco berimbau e tamborim  
 Mas trago na memória coisas que não esqueci  
 São marcas da senzala que estão dentro de mim  
 Fui trazido da África acorrentado num navio  
 Veja, vim de tão longe para sofrer no Brasil  
 Ôô zumbi  
 Palmares não acabou e seus descendentes ainda estão aqui  
 Os negros foram escravos  
 Mas fizeram abolição  
 Lhes deram liberdade mas terras não deram não  
 E voltaram de novo  
 Todos eles a sofrer  
 Trabalharam em engenhos  
 Pra de fome não morrerem não  
 Tempo foi passando  
 Quero falar pra vocês  
 Misturaram os negros com os índios e portugueses  
 Mesmo com a mistura predomina a terra  
 Vejo gente morrendo e sofrendo pela terra*

Aqui vemos que diferente das primeiras canções que citam personalidades importantes para a luta social, como Chico Mendes, Che Guevara e outros, fazendo apenas referência aos seus feitos e trazendo como exemplo de luta e perseverança, nesta canção o compositor se considera descendente do próprio Zumbi, entende que sua luta hoje é uma herança de diversas outras lutas, que a questão da terra perpassa pelo racismo, pela violência, pela expropriação, ou seja, causas que já foram travadas e vividas por seus antepassados.

A referência aos povos africanos escravizados no Brasil, os índios e até mesmo aos portugueses se mostra com bastante ênfase, entendendo a diversidade cultural

brasileira e os embates diretos, não apenas por classe como era predominante nas antigas canções, mas trazendo agora a questão racial.

A violência contra as classes trabalhadoras ainda fica evidente nas canções, assim como a necessidade de se levantar e lutar contra as injustiças.

Outra canção que fez muito sucesso em nível estadual foi *Tiro de Fuzil*, outro axé;

*Ouçõ um tiro de fuzil  
 Escuto um gemido de dor  
 Fico aqui pensando  
 Será dessa vez quem pagou  
 Será que foram os sem terra  
 Que querem plantar nesse chão  
 Será que foram os meninos  
 Que vivem mendigando o pão  
 Será que foram os amigos  
 Ou será que foram meus irmão  
 e a gente acaba pagando  
 Por toda essa repressão  
 Liberdade, violência não  
 Vamos acabar com a repressão  
 Eu vivo assustado com tudo  
 e as vezes não consigo dormir  
 Por conta dessa violência  
 Que vive perto de mim  
 Será que nós temos direito  
 De ir a rua poder andar  
 Será que nos temos direito  
 De ir a terra poder trabalhar  
 Será quando acaba essa guerra  
 E toda essa ignorância  
 Será quando posso andar  
 Alegre com as minhas crianças*

A temática da violência e das humilhações sofridas pelo povo sem-terra e negro também aparece em cada frase de suas letras.

É sabido que desde o início do MST a repressão e violência policial sempre foi um fato presente nas ocupações, marchas, protestos, desapropriações e em diversas outras situações. Exemplo que já citamos foi o próprio Massacre de Eldorado dos Carajás, o qual marcou e ainda é lembrado pela organização até hoje.

O que se destaca nas músicas de Ojefferson referente à temática da violência são os símbolos que o mesmo utiliza em suas canções, trazendo a morte, os tiros, o sangue e os massacres sofridos pelos militantes. Diferente das antigas canções que traziam também a face violenta vivida pela organização, porém através de uma abordagem mais focada nos sofrimentos do trabalhador, como as mãos calejadas, as expropriações, a necessidade de às vezes abandonar a terra através do despejo, muito relacionada ainda à abordagem trazida pela música sertaneja e sua tendência de nostalgia ao sertão, nunca trazendo o embate direto entre movimento e polícia, ou entre trabalhadores e seus assassinos.

O ritmo baiano Axé perpassa por todas as canções de Ojefferson, o batuque dos tambores, berimbaus e tamborins são sempre presentes tanto nas letras como no acompanhamento musical.

Nota-se que nos anos iniciais do MST o gênero sertanejo predominou uma vez que fazia referência aos elementos culturais vividos pelos primeiros militantes da organização.

Tal gênero foi largamente utilizado por ser predominante na região geográfica a qual o movimento se funda e por fazer referência à história vivida pelos primeiros militantes, por fazer parte do cotidiano destes militantes, enfim, por ser parte deste universo camponês e de seus integrantes.

Contudo, com sua expansão, com a entrada de pessoas que não são originárias do campo, com a necessidade de dialogar com a sociedade e de mostrar o MST para o mundo agora percebemos que a questão não é afirmar uma cultura camponesa, mas sim afirmar uma identidade Sem-terra, presente em diferentes estados, atingindo diferentes pessoas e diferentes segmentos da sociedade, desse modo, a expansão musical não diz respeito apenas à chegada do movimento em outros estados e a mistura de diferentes regiões, ela faz referência também à diversidade social a qual a propriedade privada da terra atinge.

As produções do Estado do Pará e do Estado da Bahia nos mostram que ser sem terra não é apenas ser um camponês que foi expulso de sua terra, é ser herdeiro dos negros escravizados que foram libertos sem direito a um pedaço de chão, ou dos imigrantes que vieram trabalhar nas lavouras cafeeiras brasileiras fugindo da fome e das guerras em outras partes do mundo, é ser morador das periferias urbanas, é ser vivente de toda essa dinâmica social que privatiza as propriedades rurais.

Assim, a inclusão de novos ritmos nas produções musicais para além da música sertaneja faz referência a todo esse movimento de expansão e inclusão de novos militantes, novos segmentos sociais e conseqüentemente novas causas de luta.

Se no início o MST tinha apenas 3 causas principais hoje essas 3 causas se multiplicaram e abarcam elementos para além da luta pela terra, são elas;

- Cultura
- Reforma Agrária popular
- Combate a Violência Sexista
- Democratização da Comunicação
- Saúde Pública
- Desenvolvimento
- Diversidade Étnica
- Sistema Político
- Soberania Nacional e Popular

(MST, Bandeiras, Site oficial)

A ampliação de pautas reúne agora lutas rurais e urbanas, propondo mudanças na divisão de terras e na manutenção das pessoas que ali vivem. A luta não é apenas pelo direito ao chão, mas a uma qualidade de vida no campo e também na cidade, incluindo mudanças na dinâmica política da sociedade e nas injustiças presentes nela, como exemplo a questão racial que se expressa independente do lugar geográfico.

### **3.2.1 Novo Amanhecer<sup>31</sup>**

É nítida a virada que existe após o lançamento do CD *Arte em Movimento* para a organização e produção da Arte sem-terra.

---

<sup>31</sup> Título da Canção de Marcos e Adilson Monteiro, CD *Arte em Movimento* - 1998



Nalva Araujo em depoimento<sup>32</sup> conta que este CD foi realmente como um ponto chave para a organização, pois depois de seu lançamento os diversos artistas que não tinham uma projeção nacional começaram a perceber que era possível gravar, era possível materializar suas canções para além dos encontros e festas em que tocavam.

Foi a partir daí e dos Seminários de Cultura que os estados passaram a investir mais na formação musical de seus militantes, e com isso as produções estaduais também começaram a ser mais organizadas.

Outro aspecto importante para que essa mobilização dos estados ficasse mais forte foram as diversas políticas culturais e de reforma agrária promovidas nos anos 2000.

O final do governo FHC trouxe grande esperança ao MST. Em 2002 uma grande articulação política foi feita entre o Partido dos Trabalhadores, Movimentos Sociais e segmentos da direita brasileira, resultando na eleição de Luiz Inácio Lula da Silva como presidente do Brasil.

Disputando a presidência desde 1989, a vitória de Lula representava a chegada de uma classe oprimida durante décadas ao poder, trazia consigo a esperança de novos tempos, mudanças sociais, econômicas, políticas e claro a tão sonhada reforma agrária, que o mesmo *prometera fazer em uma “única canetada” nas eleições de 1994 e 1998*. (Mançano, 2012, p. 12)

Com sua eleição, uma grande esperança acendeu aos movimentos sociais e, sobretudo ao MST que via a chegada da tão sonhada reforma agrária já reivindicada por inúmeros movimentos sociais desde a fundação deste país.

Logo no primeiro ano de governo foi anunciado um novo Plano Nacional de Reforma Agrária, o PNRA II, elaborado pelo então ministro do Desenvolvimento Agrário, Miguel Rosseto. Este plano, assim como o primeiro, estabelecia algumas metas a serem alcançadas até o ano de 2006. Como previa o próprio documento;

Até o final de 2006 serão 400 mil novas famílias assentadas; 130 mil famílias terão acesso a terra por meio do crédito fundiário e outras 500 mil adquirirão estabilidade na terra com a regularização fundiária. São mais de 1 milhão de famílias beneficiadas e mais de 2 milhões de novos postos de trabalho gerados. Mas o II PNRA vai além da garantia do acesso à terra. Prevê ações para que estes homens e mulheres possam produzir, gerar renda e ter acesso aos demais direitos fundamentais, como Saúde e Educação, Energia e Saneamento. Nesse novo modelo de reforma agrária a recuperação dos atuais e a implantação dos novos assentamentos contarão com assistência técnica e acesso ao conhecimento e as tecnologias apropriadas. Estarão orientadas por projetos produtivos

---

<sup>32</sup> Anexo V, pág. 112.

adequados às potencialidades regionais e às especificidades de cada bioma e comprometidos com a sustentabilidade ambiental. Uma estratégia conjunta de produção e comercialização abrirá novas possibilidades econômicas para os assentamentos e para sua integração numa dinâmica de desenvolvimento territorial. (2004, p. 5)

Junto ao PNRA foram apresentados também alguns projetos de Assentamentos pelo INCRA, como o Projeto de Assentamento Florestal (PAF<sup>33</sup>) e o Projeto de Desenvolvimento Sustentável (PDS<sup>34</sup>), ambos voltados para as especificidades das regiões e da população.

Todos estes projetos apresentavam um modelo de Reforma Agrária ansiado pelo MST, e por muitos movimentos sociais, além da questão do acesso a terra, tais propostas entendiam que eram necessárias outras medidas além da regularização dos acampamentos e assentamentos. Exemplo disso é que o próprio PNRA II preconiza outros direitos sociais como educação, cultura e seguridade social. Mançano caracteriza este primeiro mandato como:

A primeira gestão do governo Lula começou com uma grande esperança pela realização da reforma agrária. Os movimentos camponeses realizaram o maior número de ocupações de terras e de família da história da luta pela terra no Brasil. Ao contrário da segunda gestão do governo FHC, que criminalizou as ocupações, o governo Lula sempre dialogou com os movimentos camponeses (Mançano, 2008, p.8).

As ampliações de direito no governo Lula se seguiram nos anos seguintes, em 2003 foi criado o Programa de Aquisição de Alimentos (PAA), que incentivava a agricultura familiar e promovia o acesso à alimentação, em 2009 foi criado o Programa Nacional de Habitação Rural (PNHR), promovendo o acesso à moradia digna dos

---

<sup>33</sup> É uma modalidade de assentamento, voltada para o manejo de recursos florestais em áreas com aptidão para a produção florestal familiar comunitária e sustentável, especialmente aplicável à região norte; A produção florestal madeireira e não madeireira no PAF deverá seguir as regulamentações do Ibama para Manejo Florestal Sustentável, considerando as condições de incremento de cada sítio florestal. Tais áreas serão administradas pelos produtores florestais assentados, por meio de sua forma organizativa, associação ou cooperativas, que receberá o Termo de Concessão de Uso. O Incra, em conjunto com Ibama, órgãos estaduais e a sociedade civil organizada, indicarão áreas próprias para implantação dos PAF's. (PORTARIA Nº 215, DE 6 DE JUNHO DE 2006)

<sup>34</sup> Projetos de Assentamento estabelecidos para o desenvolvimento de atividades ambientalmente diferenciadas e dirigido para populações tradicionais (ribeirinhos, comunidades extrativistas, etc.). Obtenção da terra, criação do Projeto e seleção dos beneficiários é de responsabilidade da União através do Incra. Aporte de recursos de crédito Apoio a Instalação e de crédito de produção (Pronaf A e C) de responsabilidade do Governo Federal. Infraestrutura básica (estradas de acesso, água e energia elétrica) de responsabilidade da União. Não há a individualização de parcelas (Titulação coletiva – fração ideal) e a titulação de responsabilidade da União.

trabalhadores rurais e comunidades tradicionais, além da lei nº 12.188 de 11 de janeiro de 2010 que Institui a Política Nacional de Assistência Técnica e Extensão Rural para a Agricultura Familiar e Reforma Agrária - PNATER e o Programa Nacional de Assistência Técnica e Extensão Rural na Agricultura Familiar.

Em relação à área da Cultura, grandes avanços também foram feitos durante este período. O Ministério da Cultura, criado pelo Decreto Nº 91.144, De 14 De Março De 1985, passara por diversas instabilidades ao longo dos anos. Logo em 1990, no governo Collor, a pasta passa por uma reformulação sendo alterada por um novo decreto, o que acontece novamente em 1993 e em 1994 com Itamar Franco.

Durante este período de quase 10 anos pode-se dizer que o ministério seguiu caminhos tal qual a Reforma Agrária seguiu, indo ao encontro dos interesses do empresariado. As principais leis coordenadas pelo Ministério eram a Lei Sarney e posteriormente a Lei Rouanet; que em linhas gerais permitiam as grandes empresas o financiamento de projetos culturais e em contrapartida permitiam *deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados* (Lei Nº 8.313, De 23 De Dezembro De 1991).

Durante o governo FHC, a lógica para privilegiar o grande capital seguiu-se. O então Ministro da Cultura, Francisco Weffort, lançou uma cartilha intitulada *Cultura é um bom negócio* (1995), que logo na introdução já explicita que as expressões culturais são lucrativas e rentáveis;

As manifestações culturais, sejam de preservação e de memória, sejam de criação artística – todas, formas de expressão de identidades – são importantes também porque geram empregos em vários setores – da mão-de-obra artesanal a tecnologia avançada de informatização. Além disso, ao crescer em qualidade e quantidade, o entretenimento cultural cria um mercado próprio que se consolida como parte da estrutura do turismo e da indústria cultural do País. Por isso, o investimento privado em cultura é um poderoso parceiro do Estado no desenvolvimento econômico e social. Experiências conhecidas de empresas que investem com regularidade em atividades culturais comprovam o retorno satisfatório desse tipo de marketing, tanto em termos institucionais como, em alguns casos, inclusive na alavancagem de produtos. (MINC, 1995, s/p.)

O que conseguimos perceber é que até meados dos anos 2000 não havia ainda no Brasil uma política pública que fosse efetivamente destinada às expressões culturais brasileiras, que alavancassem grupos, comunidades, movimentos sociais em relação a sua arte.

Até aqui o que se tinha era uma concessão as grandes empresas para que elas decidissem o que financiariam em termos de projetos culturais e ao final se beneficiariam economicamente.

O que estava em jogo era o que poderia ser produzido, aquilo que poderia ser levado em frente seria então novamente decidido pelo grande capital.

Com a entrada do governo Lula o Ministério da Cultura foi assumido pelo cantor e compositor Gilberto Gil, ao passo que foi reestruturado em diversas secretarias como a Secretaria de Formulação e Avaliação de Políticas Culturais, a Secretaria de Desenvolvimento de Programas e Projetos Culturais, a Secretaria para o Desenvolvimento das Artes Audiovisuais e a Secretaria de Apoio a Preservação da Identidade Cultural, que tinha entre suas competências:

Subsidiar a Secretaria de Formulação e Avaliação de Políticas Culturais no processo de formulação das políticas públicas da área cultural, relacionadas com a promoção, a diversidade cultural, o intercâmbio cultural e a proteção dos direitos autorais, nos níveis nacional e internacional; e apoiar e incentivar as atividades de suporte à diversidade cultural e promoção da cidadania, a cargo do Ministério. (Decreto Nº 4.889, De 20 De Novembro De 2003)

É inegável o diálogo que se abriu a partir de todas essas modificações institucionais; a abertura de espaço às organizações populares foi uma das maiores em toda história brasileira. Bonassa (2011) afirma:

...a vitória eleitoral do PT influenciará em grande medida os planos e atividades do MST em todos seus campos de atuação. A partir da criação de projetos específicos nas áreas de educação, produção, saúde, formação, cultura entre outros se visualizará a possibilidade de desenvolvimento de ações concretas que tinham como objetivo central a acumulação de forças do próprio movimento. (2011, p. 95. Tradução nossa)

Um dos programas que abriu espaço para as diversas produções artísticas do MST foi o Programa *Cultura Viva* iniciado em 2004 através de decreto e que virou lei em 2014, Lei Nº 13.018 de 22 De Julho De 2014, que tem por objetivo ampliar o acesso à Cultura, incluindo não só a participação, mas a produção, além da criação da Secretaria de Apoio a Preservação a Identidade Cultural (SEAPIC).

Dentro do programa Cultura Viva existem os Pontos de Cultura, que nada mais são do que entidades governamentais e não governamentais que implementam ações socioculturais em suas comunidades financiados e apoiados pelo Ministério da Cultura.

Toda essa ampliação e diálogo constante com o governo influenciaram também na melhor organização e articulação do próprio coletivo de Cultura do MST, que através

desses programas obteve financiamento para a realização de atividades e aquisição de materiais.

Uma atividade realizada neste período foi o Festival de Canções Latino Americano e Camponês, em Curitiba no Paraná em 2004. Realizado pela parceria entre MST, Coletivo Nacional de Cultura, governo do Estado e Ministério da Cultura o festival contou com diversas atrações além das apresentações de canções do Festival. Uma transmissão ao vivo foi feita na rede televisiva do Estado e oficinas também ocorreram paralelamente no Festival.

Outro ponto importante para a expansão dos debates e ações do movimento foi o número de militantes que iniciaram ou continuaram seus estudos através das parcerias entre o MST e as Universidades Brasileiras, através do PRONERA – o Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária, que tem por objetivo apoiar projetos educacionais voltados para o desenvolvimento de áreas de reforma agrária.

O PRONERA nasceu em 1998, fruto da luta de diversos movimentos sociais e sindicais que reivindicavam o acesso de crianças, jovens e adultos à educação no campo;

Desde seu nascedouro, o programa vem garantindo acesso à escolarização a milhares de jovens e adultos, trabalhadores das áreas de reforma agrária que, até então, não haviam tido o direito de se alfabetizar, tampouco o direito de continuar os estudos em diferentes níveis de ensino. (II PNERA, 2015, p.9)

No segundo relatório do PNERA (Relatório da II Pesquisa Nacional sobre a Educação na Reforma Agrária) consta que de todas as organizações rurais que demandaram cursos somente o MST demandou 190 cursos em todo país, dentre eles cursos de graduação e pós-graduação, como o Curso de Ensino Médio com ênfase em Comunicação e Cultura - Instituto Josué de Castro – Veranópolis - RS, Curso de Licenciatura em Educação do Campo - com formação em linguagens em parceria com a Universidade de Brasília – (UNB), Curso de Artes na UFPI, Pedagogia da Terra na UFSCar e UNEB e Direito pela UFBA, todos em nível de graduação; na pós graduação pode-se citar o mestrado do Programa de Pós graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe, pela UNESP, e a Especialização em Estudos Latino-Americanos pela UFJF.

Outros programas relacionados ao desenvolvimento educacional no campo que se alargaram durante este período foram Projovem Campo, Escola Ativa, Procampo, Construção de escolas.

Nos anos iniciais do MST o Coletivo de Educação era o setor responsável por algumas produções musicais, e os diversos artistas militantes também eram organizados dentro deste coletivo. Essa parceria perdurou por muitos anos, trazendo diversos frutos como os materiais *Plantando Cirandas*, os encartes musicais, etc.

Com o desenvolvimento dos cursos de formação do MST e pelo histórico já traçado entre Educação e Arte em 2006 foi lançado o CD *Cantares da Educação no Campo*, contendo apenas canções que falassem sobre a educação do campo. As composições são de militantes e artistas que apoiam a causa da Reforma Agrária, assim como o CD *Um canto pela paz* que reuniu canções que foram mais populares no Estado o *Cantares da Educação do Campo* seguiu a mesma montagem.

Uma das canções é assinada pela Turma José Marti – ITERRA, *Pedagogia da Terra*;

*A nossa pedagogia vai além do ABC  
Pedagogia da terra, povo do campo em ação  
Buscando conhecimento, plantando educação  
José Marti é exemplo nós somos fermento  
Nessa construção  
Numa Educação do campo colhendo cidadania  
Homens, mulheres, crianças construindo um novo dia  
Numa canção libertaria, reforma agrária no chão  
Queremos ser alicerce de uma nova nação*

Uma das músicas mais famosas e que inclusive foi gravada em outros materiais foi *Educação do Campo* de Gilvan Santos, compositor que assina a maioria das canções do CD.

*Não vou sair do campo pra poder ir pra escola  
Educação do campo é direito e não esmola  
O povo camponês, o homem e a mulher  
O negro quilombola com seu canto de afoxé  
Ticuna, Caeté  
Castanheiros Seringueiros  
Pecadores e posseiros*

*Nesta luta estão de pé*

Outro compositor que aparece novamente neste CD é o compositor Zé Pinto, nesta produção ele contribui com a canção Pra Vida Continuar;

*Pra falar de educação*

*Nesta nossa cantoria*

*Que Paulo Freire nos ilumine de Lá*

*Da onde ele deve estar com sua pedagogia*

*Aqui na terra vamos lutando por elaboradas*

*Aprendendo nesta guerra*

*Soletrar cidadania*

A questão educacional também foi um ponto em comum entre o MST e os movimentos de Educadores da cidade. As dificuldades em lecionar, as precárias situações das escolas, transportes públicos, falta de professores e de salários dignos, merendas escolares, analfabetismo, todos esses são problemas que afetam indiscriminadamente crianças e adultos do campo e da cidade.

Novamente constatamos neste CD a inclusão de dados que identifiquem elementos referentes ao ser sem-terra, apesar de trazer uma temática específica, a educação, procura-se demonstrar como este é um elemento importante a toda a sociedade e que sua falta e/ou precarização não atinge apenas aos camponeses, mas toda a sociedade.

Aqui, incluem-se também diferentes trabalhadores do campo, como o seringueiro, o quilombola e os castanheiros, tais quais homens, mulheres e crianças, diferentes personagens importantes na defesa da educação. Além disso é citado também grandes nomes que defenderam uma educação crítica e de qualidade para todos os trabalhadores, entre eles Paulo Freire.

A junção dos cursos de formação com os Pontos de Cultura trouxe frutos graúdos ao MST que conseguiu ampliar o seu leque de atividades artísticas e culturais. Dentre os projetos desenvolvidos podemos citar o *Cinema da Terra*, o Pontão de Cultura da Rede Cultural da Terra e o Ponto da Cultura Criança Feliz, em Quixeramobim – Ceará, no Assentamento Recreio.



Este último ponto foi responsável pela formação da banda sem-terrinha *Banda de Lata Criança Feliz*, sob a direção do professor Adriano Leonel que na época de formação da banda cursava Pedagogia da Terra pelo PRONERA na Universidade Federal do Ceará (UFC).

Através do projeto, as crianças do Assentamento Recreio fizeram um trabalho de cidadania e reciclagem transformando latas, madeiras velhas, pedaços de enxada, entre outros materiais em instrumentos musicais.

Em 2009, em parceria com o Governo do Estado do Ceará foi lançado o CD *Banda de Lata Criança Feliz* reunindo canções de compositores do MST, músicas folclóricas de domínio público e composições da própria Banda de Lata.



Figura 7: Capa do CD *Banda de Lata Criança Feliz*

Diferente dos outros CD's infantis já produzidos, as músicas da banda de Lata trazem elementos mais particulares à própria região e as dinâmicas de organização da banda. Prova disso é que está incluído no CD o Hino da Cidade de Quixeramobim, território ao qual o Assentamento Recreio faz parte, a música *De Qualquer jeito*, assinada pela Banda de Lata e Ailton Brasil conta um pouco sobre as apresentações das crianças;

*Nos chamaram pra tocar*

*E eu vou me preparar*

*Quero ver como é que é*

*O povo tá esperando*

*A menina se animando*

*Eu vou, nem que seja a pé*



*Em cima de um caminhão  
 Eu vou, eu vou  
 Seja noite ou seja dia  
 Com sol quente ou chuva fria  
 Eu vou, eu vou, eu vou*

Outra canção, *Profissões e Lutas*, segue o mesmo percurso, agora focando na região do Ceará e aos elementos da seca desta região;

*Se começa a chover lá na nossa região  
 Sertanejo se anima só se escuta a canção  
 Cava, cava, cava  
 Cava, cava, cava, cava  
 E vai cavando a terra  
 Pra plantar milho e feijão  
 O pedreiro da cidade  
 Cheio de satisfação  
 Pega cal, cimento e barro  
 Faz uma misturação  
 Sobe, sobe, sobe  
 De tijolo em tijolo  
 Vai subindo a construção  
 De madrugada o padeiro  
 Não teme a escuridão  
 Sai de casa pro trabalho  
 É um grande cidadão  
 Mexe mexe mexe  
 Vira Vira Vira  
 Mexe a massa, vira a massa  
 Sol nasceu já fez o pão*

Nesta última canção é possível perceber mais uma vez a aproximação entre os trabalhadores rurais e urbanos, trazidos através da descrição de diversas profissões. A

canção valoriza os diferentes atores dentro da sociedade, em outras estrofes há a citação aos professores, dona de casa e idosos aposentados.

Coroando toda essa expansão de ritmos, letras e identidades o último material a ser analisado neste trabalho é coincidentemente o último CD destinado às crianças Sem-terrinhas, *Plantando Cirandas 3*.

Este disco foi lançado em 2014, com apoio do Governo Federal, Petrobrás e a FLACSO – Brasil (Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais) e um dos fatos mais interessantes é que todas as canções são assinadas por coletivos de crianças dos diversos assentamentos espalhados pelo Brasil.

Diferente das produções anteriores em que os artistas/militantes e as Brigadas se reuniam para compor e gravar as canções, neste disco o protagonismo é totalmente dos pequenos, eles compuseram e cantaram as próprias músicas, através de oficinas que foram promovidas nos assentamentos de todos os Estados Brasileiros.

Além disso, cada canção descrita no encarte aparece com sua cifra e ritmo ao qual pertence.

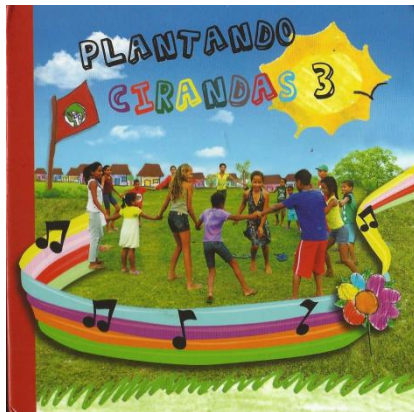


Figura 8: Encarte do CD *Plantando Cirandas 3* 2013.

Tendo as crianças enquanto protagonistas das composições, as mesmas versam acerca do seu cotidiano, versos que falam sobre a importância de brincar, ter dignidade e ser feliz estão presentes na maioria delas.

Ademais, elementos da luta pela terra também aparecem constantemente como pedidos de Reforma Agrária, a vida debaixo da lona, o orgulho de ser sem-terrinha e a força da união na luta são recorrentes. Vejamos,

*A infância Sem terrinha é muito boa de viver  
No lugar onde moramos todos plantam pra colher  
Os Sem terrinhas fazem luta, luta pra valer  
Pois se a luta é difícil, é difícil de vencer*

*Numa roda de ciranda a gente canta com prazer*

*As cantigas de criança nos alegram pra valer*

*A lição que aprendemos vai além do ABC*

*A educação do campo é do MST*

Infância Sem Terrinha – Crianças do Assentamento Valdício Barbosa dos Santos. Braço do Rio, Conceição da Barra/ES

*Sou sem terrinha, sou guerreiro vencedor*

*Sou desse chão, de onde brota o amor*

*Muito prazer, vou cantar, meus direitos defender*

*Trazendo nessa toada “Viva o MST”*

*Da luta brota a vida, da vida brota o amor*

*Aqui em nosso assentamento, nosso povo é lutador*

*Sou Sem terrinha guerreiro, filho de trabalhador*

Da luta brota a vida – Crianças do Grupo da Terra dos Assentamentos Califórnia, Nova Conquista e João do Vale – Açailândia/MA

Essas duas músicas são respectivamente um Congo e um Bumba-meu-boi (como está descrito no encarte), mais uma vez percebemos o quão se alarga a diversidade de ritmos dentro das produções do movimento sem terra.

Ritmos característicos de cada região aparecem ao longo do disco entre os diversos estados presentes na produção, reafirmando a união entre a luta pela terra, mas ao mesmo tempo a diversidade que é e que existe no movimento.

Uma das canções que mais chama atenção neste disco é feita pelas crianças do Assentamento Palmares no Estado do Pará, *Palestina Livre* é um canto de solidariedade às crianças que vivem em uma zona de conflito e um convite a todas as outras crianças a se unirem em favor desses pequenos;

*Convidamos as crianças*

*Pra pintar no muro da desigualdade*

*É o Sem Terrina cantando*

*E ocupando com sua ginga*

*Reforma Agrária*

*Justiça e liberdade, uma canção de roda*

*Palestina livre: um sonho*

*Que também é brasileiro, ô, Palestina!*

A solidariedade a outros movimentos sociais já era presente no MST e em suas canções, nesta canção as crianças reafirmam o compromisso com outras crianças que passam por privações e questões sociais.

Talvez os três volumes do *Plantando Cirandas* materializem aquilo que o MST por tantas vezes divagou entre seus encontros e seminários, a solidificação de algo que sempre foi vislumbrado no movimento, o diálogo com os diferentes segmentos sociais, sobretudo as crianças que muitas vezes entram na luta em função dos pais, contudo a música contribui para que esse “estar presente” no MST não seja apenas uma estar desinteressado, mas que promova reflexões sobre sua história enquanto indivíduo, coletivo, participante e compositor.

Caldart (2000) descreve muito bem como as crianças foram ganhando e afirmando seu espaço dentro da organização. Segundo a autora, seu desenvolvimento pode ser descrito em três fases, a primeira onde apenas acompanham seus pais e não tinham destaque, a segunda enquanto uma presença notada de sujeitos específicos que precisavam de uma atenção especial, pois existiam agora demandas específicas como, por exemplo, as escolas do campo, quando temos então a virada de sair da reivindicação apenas pela terra e inclui-se aí a reivindicação pela manutenção da vida na terra. A terceira fase se caracteriza pela participação ativa, agora enquanto protagonistas, pois;

A partir da conquista da escola como seu espaço específico e da realização de tarefas próprias durante as ações do movimento, as crianças começaram a entrar em cena como personagens que criam seus próprios espetáculos, exigindo seus direitos também como integrantes deste movimento e desta organização social que vem produzindo sua identidade específica. (Caldart, 2000, p.192)

Como a própria autora descreve através da questão educacional os sem-terrinhas foram ganhando uma dinâmica de organização e protagonismo dentro do movimento. Assim como constatamos esta sempre foi uma pauta defendida e atrelada aos pequenos, desde o primeiro *Plantando Cirandas* tem-se o objetivo de fazer um material que fosse lúdico e educativo.

O que se transforma ao longo dos CD's é que, se inicialmente temos os adultos como protagonistas do processo, neste último CD as crianças roubam a cena, saindo de uma posição de recebimento das canções e aprendizado das canções para a reflexão e produção das canções.

Da mesma maneira a afirmação de uma identidade sem-terrinha também se fortalece ao longo dos anos. Enquanto nas primeiras composições, feitas pelos adultos, temos a abordagem de questões relativas ao universo infantil que necessita dos primeiros passos educativos, como higiene, meio ambiente, escolas, solidariedade a outros movimentos, etc. o *Plantando Ciranda 3* traz outras questões relativas a identidade dessas crianças como o que é ser sem-terrinha, o orgulho de ser sem-terrinha, a importância de ser sem-terrinha, e porque defender as causas já abordadas nos outros materiais.

Do mesmo modo, como os outros CD's (do Estado do Pará e da Bahia) mostraram as diferenças do ser sem-terra dentro do MST, as crianças agora mostram a diversidade de identidades presente entre os sem-terrinhos, os diferentes ritmos, as diferentes pautas, as diferentes culturas, ao passo que todas essas diversidades representam o que é ser sem-terra.

## Conclusão

Ao longo da genealogia musical do MST podemos perceber que a música sempre foi um elemento presente dentro da organização e por sua vez sempre ocupou um lugar de importância e de destaque nela.

Contudo, é importante destacar que as discussões acerca do seu papel social dentro da organização demoraram alguns bons anos para serem iniciadas. Apesar de estar presente e de ser considerado um elemento importante, questões como “para quem ela é destinada?”, “ela deve seguir algum molde?”, “o que pretendemos com nossas composições?” não eram discutidas; prova disso é que durante as primeiras produções havia uma repetitividade de cantores, compositores e temáticas.

Da mesma maneira essa repetitividade atingia também os ritmos presentes nas produções. Muito vinculado ao sertanejo, as primeiras produções majoritariamente apresentam este ritmo.

Tendo em vista que o MST nasce e se organiza na região sul do país, é importante destacar a predominância deste ritmo nesta localidade, desse modo, os primeiros compositores e cantores também surgiram neste espaço geográfico.

Assim, podemos separar historicamente a música do MST em 3 estágios diferentes;

1985 – 1996: denominarei este enquanto estágio interno; incluindo aqui as fitas (*Dor e Esperança, Plantando Cirandas e I Oficina Nacional*) produzidas e as paródias citadas anteriormente.

Neste período o que se visualiza são canções feitas pelos militantes para os militantes, ou seja, são canções ainda restritas e destinadas ao próprio Movimento Sem Terra, aos seus espaços de organização, luta e divertimento. Aqui, há ainda a afirmação do ser camponês, herdada dos movimentos sociais de luta pela terra anteriores a ele, que ainda não se denominavam enquanto sem-terra.

Da mesma maneira vemos a influência dos movimentos católicos presente nas canções, muito vinculada à partilha dos bens, da terra enquanto provedora da vida e da relação dos seres humanos enquanto irmãos, influência da proximidade que o movimento tinha com a teologia da libertação e os movimentos católicos do campo, CPT e CEB’S.

Outro aspecto das composições é a crença e esperança em espaços institucionais nas primeiras composições, como vemos em algumas canções do *Dor e Esperança* ao referir-se a medidas governamentais. O que se diferencia um pouco nas outras produções que se seguem.

O ritmo sertanejo fortemente presente nas composições também representa a região geográfica ao qual o MST se funda. Reunindo camponeses do sul e algumas partes do sudeste brasileiro, onde a música caipira e sertaneja teve seu reduto expressivo, a maioria das canções e compositores ainda se vincula a esta parte do Brasil.

1998 – 1999: Fase externa, é quando após diversos ataques governamentais e midiáticos o MST reconhece nas canções (e na arte como um todo) um elemento importante para a luta, e sobretudo para apresentar esta luta à sociedade. É aqui que temos a promoção de festivais, parcerias com artistas da grande mídia, lançamento de CD'S com a participação destes artistas fortalecendo assim as relações para além dos espaços organizativos.

Contudo, os CD'S produzidos neste período, *Arte em Movimento* e *Canções que abraçam os sonhos*, refletem ainda os formatos das antigas composições, a questão da reforma agrária é majoritária, assim como a necessidade de união e partilha da terra.

Os referenciais católicos vão desaparecendo aos poucos, assim como a Teologia da Libertação vai perdendo espaço dentro da própria Igreja Católica, seus ideais de fé, justiça social e comunhão também vão desaparecendo nas letras e canções do movimento.

2000 – atualmente: O terceiro e último estágio é caracterizado enquanto estágio de expansão. Como vimos ao longo dos anos o MST alarga sua organização aos outros Estados Brasileiros fazendo com que ocorra um alargamento de suas lutas, de seus integrantes e conseqüentemente de suas expressões artísticas.

Após a segunda fase, a fase externa, constata-se que a organização e aparição de outros artistas e de outros materiais começaram a se expandir trazendo assim novas dinâmicas ao movimento em termos musicais.

Com o avanço tecnológico e o fácil acesso a formas de gravação e divulgação os diversos materiais, produções e artistas militantes puderam ampliar sua gama de divulgação. Desse modo, se antes havia composições que pelas dificuldades não chegavam a todos os assentamentos e acampamentos, agora em segundos estas produções alcançavam os mais inimagináveis lugares.

Outro ponto foi a diversificação de ritmos e letras dentro das composições, axés, baião, rock, hip-hop, rap, carimbó, entre outros animam e diversificam as produções musicais.

É também neste período que o MST passa a ocupar novos espaços, se formando intelectualmente, fazendo cursos de formação, não apenas na área da educação, mas em relação às artes, agricultura, direito, medicina entre diversas outras áreas, ampliando assim seu espaço dentro das universidades, assembleias, governo etc. Ampliando sua luta, suas pautas, suas relações com outros movimentos e assim alargando seus campos de atuação e suas canções.

Por isso, nesta fase vemos também uma mudança na questão identitária. Em seus primeiros anos e em suas primeiras canções havia uma vinculação de identidade ao ser camponês, trazendo elementos de movimentos anteriores que também lutavam pela terra, assim, os símbolos utilizados remetiam a esta figura camponesa, expropriada e explorada, muito presente nas canções sertanejas, trazendo inclusive elementos de nostalgia do sertão.

A partir de sua diversificação de militantes, sua aproximação com novos movimentos, e seu alargamento teórico acerca da questão da terra no Brasil a questão da identidade não se refere mais somente ao camponês, sendo agora mais específica e mais diversa traduzida no ser sem-terra.

A partir dessa divisão de fases musicais podemos também concluir as funções desempenhadas pela música no movimento.

Para além de um elemento de entretenimento e diversão, presente nas festas e confraternizações, na “paradinha para descansar” entra uma reunião e outra, a música sempre foi vista enquanto um elemento pedagógico, não é a toa que sua proximidade junto ao setor de educação se perdurou por anos e anos até que o Coletivo Nacional de Cultura fosse formado e oficializado.

Desse modo, podemos afirmar que a música no MST desempenha um papel pedagógico, no sentido de propiciar a crianças, jovens, adultos e idosos, visto que o movimento é formado por estes diferentes atores e que todos desempenham dentro da organização papéis de protagonismo e pensamento crítico de sua realidade.

Pensar na música enquanto um elemento pedagógico não se refere apenas à educação enquanto uma dinâmica formal de aprender a ler, escrever, contar, somar, subtrair, etc., mas de ler criticamente as relações humanas, de escrever canções que



façam sentido à vida, de contar, somar e subtrair elementos presentes no cotidiano, ou seja, de conscientizar cada um.

Da mesma maneira, a música também ocupa um lugar de entretenimento, uma vez que em reuniões, congressos, seminários, cursos, etc sempre há uma pausa para uma música, ou mesmo inicia-se tais atividades com expressões artísticas. Além disso há a promoção de shows e festivais que além de animar a luta promovem também um espaço de lazer.

Percebemos também nesta jornada o papel motivador da música, sua utilização nos momentos mais difíceis da organização, como em ocupações, marchas, protestos, ela não aparece somente como um elemento de lazer, ela busca trazer força e esperança àqueles que em meio a imensas dificuldades acreditam em uma transformação social feita pelo povo.

Outra função desempenhada por ela é a função de ponte entre o movimento e a sociedade. Como vimos na segunda fase é inaugurada uma produção visando alcançar a sociedade e apresentar a ela o movimento. Esta ideia de produção continua até os dias de hoje e se mostra um caminho ainda trilhado pelos militantes.

Por fim, incluímos que as canções não são feitas apenas para um protesto individual, mas, vão ao encontro de se fazer ouvido, de resgate de sua identidade, de ser um elemento coletivo aos que fazem e aos que ouvem.

## ANEXO I

### **Depoimento Ademar Bogo, poeta, professor e agricultor. Militante do MST desde 1985.**

#### **Depoimento concebido e gravado em 29/06/2019**

“Na década de 1980 a sociedade brasileira vivia a duplicidade de sentimentos: o medo da perseguição da ditadura militar ainda vigente e a euforia de um tempo novo a se fazer por meio das lutas populares.

Os quase 20 anos de predominância da ditadura militar, havia inibido a formação de novas lideranças, de tal forma que, jovens, inexperientes, sentimos que a História nos colocava a responsabilidade de organizar, animar e dirigir as lutas populares.

Muitos movimentos iniciavam espontaneamente e queriam ajuda das lideranças sindicais, das Comunidades Eclesiais de Base, da Pastoral da Terra, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, e do Partido dos Trabalhadores. Éramos poucos e a teoria era escassa em nossas consciências.

Para animar os encontros e as reuniões da própria CPT alguém sempre levava um violão e puxava uma moda de viola, era uma maneira de animar a vida sofrida, e as decisões difíceis que todos passavam naquele tempo.

Em busca de formação buscávamos nos escritos das revoluções realizadas pelo mundo e, aos poucos, fomos nos dando conta que a verdadeira “teoria da organização”, surge do próprio processo construído coletivamente.

Com esse aprendizado, percebemos que deveríamos observar os valores culturais e valorizar a criatividade coletiva. Nas reuniões e assembleias, pela tradição religiosa católica, havia o costume de fazer a “mística” inicial, que quase sempre se dava a partir de entoações de cantos e orações. Os cantos, de maneira geral, repetiam as mensagens conservadoras e pouco transformadoras utilizados nas igrejas.

Começamos a compor letras e músicas e a incentivar as composições depois imprimi-las em folhetos ou cartilhas e cantá-las nos encontros. Em muitas letras, em acordos com os autores, fazíamos correções, para que as mensagens fortalecessem as lutas. Lembro-me de uma atividade no Acampamento 25 de Maio, no município de Abelardo Luz, no Estado de Santa Catarina, um acampado de nome artístico, “Chico da Gaita”, chamou-me e, com alguns admiradores cantaram a música ‘Reforma Agrária’. Na primeira demonstração entramos em entendimento para as correções. No estribilho,

na letra original constava: “Um, dois, três, quatro cinco mil, ou faz reforma agrária ou “acabemos” o Brasil”. Modificamos para: “Um, dois, três, quatro, cinco mil, ou faz reforma agrária ou paramos o Brasil”. Com a divulgação, a música foi tornando-se “sucesso” em todo o Brasil.

Por outro lado, muitas músicas cantadas eram reprodução do gênero caipira, sem relação nenhuma com a luta, mas traziam uma beleza melancólica que todos silenciavam para ouvir, porque refletiam as tragédias da vida, principalmente roceira. Foi então que produzimos as músicas, que depois foram gravadas em Fita K7, com o nome “Dor e Esperança”, com melodias voltadas para o gênero caipira e popular, mas com as letras voltadas para a formação da consciência.

De posse da “teoria da organização” de movimentos e lutas internacionais, percebemos que todos portavam uma bandeira que simbolizava os anseios de cada organização e, um Hino próprio, que sintetizava os princípios e os objetivos a serem alcançados. No MST, em 1987 aprovamos a confecção da bandeira e, em 1988, por meio de um concurso nacional, compusemos e aprovamos o Hino.

A figura da música, das artes em geral ainda estava diluída nos outros setores. O que tínhamos era a presença de militantes que também eram cantadores e desempenhavam a figura de artistas, animando as festas, os encontros, nas marchas eram os responsáveis por “puxar” as músicas. Não havia uma discussão sobre o fazer musical. Tínhamos figuras pontuais como o Mineirinho, Zé Pinto e o Marquinhos.

Nesse período, a ditadura militar já havia ficado para trás, mas os hábitos haviam cristalizado alguns comportamentos, como o momento da mística na abertura das reuniões, assembleias e congressos, organizada por grupos de trabalhadores que reuniam as diversas expressões artísticas, músicas, poesias, encenações, em meio a belas ornamentações, com instrumentos de trabalho, bandeiras, alimentos, mudas de árvores, sementes etc., e, no final, com a participação de todos os presentes, não podia faltar a entoação do Hino.

Dessas iniciativas primeiras, muitos jovens passaram a acreditar no potencial criativo e conscientizador da arte por isso ela, nunca deixou de estar presente na luta política organizada e desenvolvida pelos movimentos populares brasileiros.”

## ANEXO II

**Depoimento Maritania Risso, artesã e professora; militante do MST desde 1985.**

**Depoimento concedido e gravado em 25/05/2019.**

“Eu vou falar um pouquinho sobre minha trajetória e sobre a minha percepção musical dentro do movimento, enquanto criança e adulta que cresceu nesse espaço, no Assentamento 25 de Maio em Abelardo Luz - SC.

Então, com 9 anos eu vim para o acampamento e as musicas logo começaram a surgir, mas o que foi mais marcante foi um tempinho depois que já houve uma elaboração *pr'além* da Classe Roceira (A grande esperança de Chico Rei e Paraná) quando a gente começou ouvir as musicas e prestar atenção.

Eu digo que ouvir e prestar atenção, porque foi quando o professor do acampamento começou a trabalhar as letra de música na escola com a gente e ai que a gente foi percebendo a rima que tinha, a colocação das palavras, o que era ritmo musical, melodia. E a partir daí a gente foi percebendo o que as letra dizia pra *nóis*, que a gente mesmo inconsciente, e mesmo sem formação por parte dos adultos (nossos pais, avós, etc), eles sabiam que as musicas podiam somar ao nosso favor.

Havia também muitas paródias, teve uma que me marcou muito, que eu nem sei quem foi que fez, foi a paródia da música *No Colo da Noite* do Milionário e José Rico. A partir dessa paródia eu percebi que era muito fácil de cantar porque a gente já sabia a melodia de cabeça da versão original da música, e além disso ela me marcou muito porque entre todas as músicas “de luta” essa pra mim era a mais bonita porque ela dialogava coisas da nossa realidade, coisas que a gente precisava entender como processo de acampamento que a gente vivia, processo de luta e conquista da terra.

Então essa musica é a que me marca, além da *Classe Roceira* e também *Arroz deu cacho e o feijão que floriô* (Floriô) que era do Zé Pinto, ele que compôs, e outra que ficou na minha memória foi uma palavra de ordem que era assim:

*Um, dois, três*

*Quatro, Cinco, Mil*

*Ou faz reforma agrária ou acabamos com o Brasil*

Essa palavra de ordem era muito fácil e as crianças falavam “gritado”; a gente ia pelas estrada cantando, essas musicas ai que o pessoal ensinava pra gente.

Como a gente no assentamento não tinha acesso a radio, televisão e outras coisas, nosso passatempo era cantar, por isso a gente decorava tudo muito rápido.

Outra coisa muito marcante era que todos os meninos tinham muita vontade de tocar violão, principalmente os meninos, então por isso surgiu muitos cursinhos de violão, e cada família tinha um, então de noite todo mundo ia pros barraco de lona e cantava as músicas que mais gostava.

Meu deus, era uma barulhada de noite aquela “gritaiada” de violão e de gente cantando nos barraco, e eu fiquei com esse som na minha cabeça porque foram as letras de musica a literatura que disseram mais pra “nóis” durante esse período do acampamento.

Outra ocasião que eu me recordo foi uma comemoração, se não me engano dos 5 anos do acampamento e assentamento, e a Teresa Zimmer cantou uma música, acho que chamava *Já faz anos*, e essa também foi uma que pegou depois da comemoração do dia 25 de maio.

O que eu consigo perceber é que cada período teve uma musica que marcou, no início do acampamento foi *A Classe Roceira* e tinha outras também que eram da Igreja, a gente cantava as músicas na Igreja e fora dela a gente cantava essas e outras, como *Floriô e Um, dois, Três*, depois surgiram as paródias, que teve como eu disse a *No coloca da noite*.

Quando eu falo dessa memória musical é muito emocionante porque passado mais de 30 anos ainda hoje mesmo que eu coloque uma música do Milionario e José Rico pra cantar a versão original eu não consigo porque na minha cabeça vem as palavras da paródia.

Esse processo musical no acampamento eu acho que foi marcante demais porque era uma alfabetização sonora que a gente desenvolvia, a gente não tinha acesso a outros meios de articulação, os livros e as poesias eram mais difíceis pra *nóis*, agora a música, a melodia parece que era feita pra gente socializar, acho que é por isso que ela ficou gravada assim na memória.

É engraçado porque eu não consigo gravar essas músicas que são mais atuais, mas as musica do assentamento sim, acho que porque era outro contexto de vivência, no meio do mato, a 30 km da cidade mais próxima, a gente só foi ver a cidade uns 5 anos depois que a gente tava no acampamento.

Então, essa era nossa realidade, nosso cotidiano, o que a gente tinha era a escola, musica, convivência, e aquele sonho dos adultos, que era ter um pedaço de terra, plantar

a primeira roça, então eles iam plantando essas coisas de construção, de construir uma vida digna pra “nois” no acampamento.

Esse foi um tempo muito bom, muito saudável, de andar no meio do mato, cantando gritando, subindo nas árvores, nos balanço de cipó e tudo foi se construindo dessa forma, como uma música que se compõe a cada dia, a gente lutou e cantou até ter nosso pedaço de terra.”

### ANEXO III

#### **Depoimento Ana Justo, cientista social e militante do MST desde 1985.**

#### **Depoimento concedido e gravado em 12/08/2019.**

“Bem...,vou tentar dizer algumas coisas sobre a experiência, não só da fita K7, mas também da primeira experiência De escrita que foi o livro *Companheiro*.

Então, acho que a presença da música na minha vida parte de um tempo desde criança, porque eu sempre gostei de musica e sempre gostei de ler e de prestar atenção nas letras das musicas.

Desde muito jovem eu já comecei a ter livros e me informar. Muito cedo eu li livros que hoje eu vejo que são muito importantes para a militância, como o *Batismo de Sangue e Olga*.

Então, a partir dessas leituras e da minha uma vivencia, mesmo sem saber eu tinha um olhar um pouco diferente pra realidade, porque a nossa vida era no interior, uma vida difícil, mas eu tinha, não sei, uma consciência inconsciente, porque eu gostava das coisas, das leituras boas, e também das canções.

Eu sempre analisava, estudava, escutava as musicas, sempre gostei de prestar atenção nas letras, e isso foi comigo, tanto a leitura como a música.

Quando eu me mudei pra Florianópolis, eu conheci essa minha amiga, Iracy, a gente morou junto e foi uma experiência incrível, porque ela também tinha essa mesma visão, ela tocava violão e a gente passava muito tempo cantando nos finais de semana, e também quando eu conheci o Adelar ele passou a fazer parte do nosso grupo porque ele também gostava de cantar, ele tocava violão e a gente então fazia esse grupinho.

Então, essas músicas que a gente cantava, a gente ia pesquisando as letras, ia decorando e naquela época não tinha internet fácil, pra falar a verdade eu não lembro nem como a gente buscava essas canções.

Foi a partir dessas cantorias que surgiu a ideia de fazer um caderno de músicas, que fosse um caderno com músicas que a gente conhecia e que gostávamos de cantar e que pudesse ser compartilhado com outras pessoas.

Assim, a gente foi fazendo, foi levantando as musicas e surgiu esse livro chamado *Companheiro*. Esse livreto foi reproduzido pra muita gente, dentro e fora do MST, a gente passou e fez copias pras muitas pessoas, pra que todos pudessem ter esse companheiro.

Um fato importante é que a gente chamou de *companheiro* também baseado na nossa amizade, nos duas, que a gente tinha uma amizade muito linda mesmo de companheirismo de cumplicidade.

Daí a construção desse caderno, *Companheiro*, representou a base companheirismo que a gente tinha a Ira e eu, mas ele também representou o que a gente almejava para todas as pessoas, um companheiro pras horas de alegria, confraternização, quando as pessoas estão juntas fazendo um brinde, pras horas tristes de solidão, enfim, pra marcar momentos.

Particularmente eu acho que ele fez um papel muito importante, o único defeito dele, que no caso, eu considero um defeito, é que a gente sem experiência acabou não colocando os autores das musicas e sim quem cantava, os interpretes, e aí não ficou muito legal, mas acho que ele cumpriu uma bela missão.

Nessa mesma época a gente conheceu o jornal Sem Terra, que ficava na CPT, em “Floripa”, e uma das nossas tarefas era embalar ele, separar ele, fazer os bolinhos pra levar nas comunidades e com isso eu passei a ler o Jornal Sem Terra, e toda essa experiência de música e leitura aguçou a minha consciência, formando uma consciência consciente.

É assim que inicia toda minha relação com a fita *Dor e Esperança*. A partir de uma vivencia muito bonita que a gente tinha, eu no Jornal Sem Terra e os meninos lá vivendo a experiência deles nos morros de Florianópolis, com toda a conjuntura política e econômica do país a gente começava a descobrir como era a realidade e porque começava era importante a luta do MST.

A gente ia se informando com o Jornal Sem Terra e depois se informando através das ocupações que a gente começou a conhecer, ouvir falar...Eu lembro que o Bogo depois de algum tempo foi pra primeira ocupação e nunca mais voltou pro seminário.

Teve uma época que o MST fez um acampamento no centro de Florianópolis, na cidade, e todo final da tarde a gente saia do trabalho e ia vivenciar aquela experiência ali, conviver com as pessoas, conversar, saber da experiência delas e ali a consciência da gente, a minha consciência foi aumentando.

Nesse tempo eu trabalhava numa multinacional, mas eu também vivia uma luta lá dentro, porque eu já entendia o que era a exploração e como a gente era explorado ali, porque tinha que fazer o que os patrões mandavam. O chefe mandava e você obedecia e tinha que seguir a regra. Eu até ganhava um salário bom, mas, tinha que seguir as



regras. Então, tudo isso também era muito dolorido, todos nós pessoas humildes, que trabalhavam ali, muitas vezes sem consciência nenhuma e tendo que enfrentar essa situação, que era a situação dos trabalhadores na época e hoje também, a exploração.

É em meio a toda essa vivencia que surgiu a ideia desta fita, Dor e Esperança, e foi muito bonito porque ela retrata bem a dor e a esperança, a dor que a gente estava vendo, vivendo, vivenciando na situação da falta de terra, da exploração, então a gente vivia aquela dor e a fita veio como uma esperança.

Eu acho que as canções eram.... são canções que falam da realidade, da dor, dos sonhos, da esperança das expectativas, de uma vida melhor. Quando surgiu a ideia de fazer essa fita e eles foram fazer eu acho que foi a esperança, foi um sentimento de esperança.

Essa fita foi gravada através de um processo artesanal, muitíssimo artesanal, porque o que se tinha era dois violões, um toca fitas antigo e só, e a vontade e a voz, a esperança.

Tudo acontecia assim, Ademar e Edgar preparavam uma musica, ensaiavam e já gravavam na hora, e o Adelar era quem gravava, ele tinha a função de gravar corretamente, e assim foi feita toda fita.

Quando eles terminaram de gravar a gente levava pro nosso apartamento essa fita k7, a matriz e começávamos a reproduzir. Nós reproduzimos.... nem tenho ideia, centenas talvez.

Além disso, eu no meu trabalho na Souza&Cruz digitava....datilografava as capinhas tudo bem artesanal. Eu sinto que também fazia isso como uma forma de rebeldia, de conseguir tirar alguma coisa dali também.

Eu mandava imprimir as capinhas onde eram impresso todos os outros documentos da empresa; é claro que, se eles descobrissem isso algum dia eu ia ser demitida sem justa causa, mas era uma forma de fazer alguma coisa pelos companheiros, pra aliviar a dor, pra trazer esperança, então eu fiz todos os cadernos de letras e as capinhas lá nesse lugar de impressão.

E assim, foi uma experiência, uma contribuição linda que na época parecia insignificante, a gente não tinha idéia, a gente fazia por prazer, alegria aquela tarefa de ficar copiando, copiando, copiando, indefinidamente,

Essa fita foi pra muitos lugares, o movimento usou muito, muitas pessoas cantaram as canções, cantam até hoje, e o Edgar foi um dos grandes difusores das canções e da fita também, eu acho que elas foram pra muitos lugares do Brasil.

Depois com o passar do tempo conversando com a Nalva eu descobri que ela teve a ideia de passar essa fita pra um CD e dar de presente pro Bogo, porque depois de um tempo essa fita ficou meio esquecida.

Mas com essa tarefa que a Nalva se colocou de fazer de passar pro CD e depois distribuir entre os participantes dessa produção, eu, Adelar, Neuri e Edgar ele voltou a tona, as canções voltaram a tona, e as lembranças dessa experiência também voltaram.

Eu sinto que tudo isso fez com que o MST se fortalecesse, pois o Setor de Cultura Nacional acabou remasterizando e lançando um CD oficial *Dor e Esperança*, que é pra ficar na memória e fazer parte do acevo do movimento, da luta de um determinado momento conjuntural, do anos iniciais.”

## ANEXO IV

### **Depoimento Neuri Rosseto, pedagogo e Direção Nacional do MST.**

#### **Depoimento concedido e gravado em 14/10/2019.**

“Dor e Esperança, um retrato, na forma de músicas, de um momento histórico do país e, especificamente, da luta pela reforma agrária.

A gravação, em fita k-7, da coletânea de músicas que compõe o “Dor e Esperança”, é um daqueles acontecimentos que adquire uma importância histórica e política, com o passar do tempo, não imaginado no seu momento de origem. As quinze músicas, gravadas em 1985, se constituíram em uma importante fonte de conhecimento para compreender o ressurgimento da luta pela Reforma Agrária, pós o regime ditatorial, instaurado com um Golpe de Estado de 1964.

Estão presentes ali alguns elementos, musicados, que revivem os anseios da sociedade que exigiam o fim da ditadura cívico-militar. Não passa despercebida, ao ouvir as músicas, a energização política que a Teologia da Libertação trouxe ao Brasil e contagiou todo o continente latino-americano, na época em ebulição revolucionária, principalmente na América Central.

O embate entre a caneta e a enxada, exala a autoestima do camponês, em sua jornada de lutas, para tornar-se protagonista do seu destino. E, por último, a centralidade da luta pela Reforma Agrária no período de transição à democracia, impulsionada pelo governo do general Ernesto Geisel (1974-1979), como sendo uma distensão lenta, gradual e segura.

A capa do livreto – cartilha, como costumamos chamar as publicações impressas nesse formato -, contendo a letra das músicas, buscou sintetizar um pouco dessa complexidade política e social que vivenciamos naquele ano de 1985. Os elementos que compõem o desenho foram definidos pelo próprio autor das músicas, o Ademar Bogo.

Não recordo, mas imagino que a definição do título, Dor e Esperança, tenha sido resultado de inúmeras discussões coletivas e fraternas entre os quatro estudantes de Teologia, moradores numa das favelas dos morros centrais de Florianópolis (SC). Imagino que assim foi porque esse método – de promover inúmeras discussões coletivas - era uma prática corriqueira entre nós.

Portanto, por ter feito o desenho, cabe-me apenas, nessas mal traçadas linhas, tentar reavivar, da melhor forma possível, mas com muitas limitações, a convivência daqueles momentos em que resultou na elaboração da capa do livreto mencionado.

No desenho, a bota militar buscou enfatizar o poderio militar como o principal inimigo dos camponeses e da luta pela Reforma Agrária. Essa constatação não se restringem ao período da ditadura cívico-militar (1964 – 1985). Ela em um lastro histórico, na luta pela terra. A primeira Romaria da Terra, organizada pelas pastorais sociais da Igreja Católica, aconteceu em 1978, aconteceu em “...Caiboaté (São Gabriel/RS) no lugar exato em que no ano de 1750, três dias após o martírio do comandante Sepé Tiaraju , os exércitos português e espanhol unidos chacinaram 1500 índios combatentes”, conta o irmão marista Antônio Cechin<sup>35</sup>.

Outros acontecimentos marcantes na história do Brasil - como Canudos (1896-1897), na Bahia, e Contestado (1912 -1916), em Santa Catarina – o exército foi o protagonista de chacinas de agricultores e camponeses.

O mesmo foi constatado na origem do MST, com o acampamento da Encruzilhada Natalino (1980 – 1982), no RS, quando o ultimo governo da ditadura cívico militar, o general Joao Figueiredo (1979 – 1985), enviou o major Sebastiao Curió para reprimir e desarticular aquela mobilização popular.

Contribuiu ainda, para que o coturno militar estivesse na capa do Dor e Esperança, o ressurgimento da luta, em 1985, de um grupo de agricultores contra o exército, para recuperar as terras que tinham perdido para a instalação do Campo de Instrução Marechal Hermes (CIMF), no município de Papanduva (SC).

Assim, as forças militares, em conflitos fundiários, são sempre o braço repressivo dos latifundiários contra os camponeses e indígenas.

Ali estava o coturno militar como o principal agente causador da dor dos camponeses. O coturno que fazia escorrer o sangue de vida humanas, ao quebrar a foice e a enxada, principais instrumentos de trabalho dos camponeses.

Mas a foice e a enxada não são apenas instrumentos de trabalho. Fazem parte da identidade cultural do camponês. E, ao pisoteá-los, ao quebra-los, há uma clara intencionalidade de eternizar a opressão e impor o jugo sobre os camponeses.

---

<sup>35</sup> <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/15724-encruzilhada-natalino-30-anos-o-nascimento-de-um-acampamento-entrevista-especial-com-antonio-cechin>

É nesse cenário, do autoritarismo militar, que surge o segundo elemento da coletânea musical: a Esperança.

Para Santo Agostinho, a esperança tem duas filhas lindas: a indignação e a coragem. É a indignação contra a opressão, a coragem para lutar contra essa realidade e a esperança no dia de amanhã, libertos da opressão.

Ali estava o facão, abrindo o coturno militar, como um alerta às classes dominantes e suas forças repressivas: os camponeses estavam dispostos a lutar por suas vidas, pelo direito à terra e para pôr fim a histórica opressão imposta pela classe dominante.

O facão, como a enxada e a foice, além de instrumento de trabalho usado cotidianamente, também faz parte da identidade cultural do camponês e adquiriu o significado simbólico de demonstrar a disposição e a coragem e lutar. Nessa condição, mais tarde foi o instrumento de trabalho incorporado à bandeira do MST, onde é empunhado com altivez pelo camponês.

São essas algumas lembranças que me ocorrem sobre o desenho da cartilha Dor e Esperança. Há muitos outros detalhes e momentos, alguns pitorescos, que teimosamente alimentam um saudosismo daqueles dias. É nítida a lembrança, em mim, do dia em que o Bogo, insatisfeito com o desenho da bota, não hesitou em descer alguns lances de escadaria – nossa moradia ficava no alto de um morro que tinha como único acesso uma escadaria e nos exigia diariamente a escalada de 86 degraus para chegar em casa – para bater na casa de um amigo que tinha um irmão que fazia parte do corpo de bombeiros de Florianópolis/SC. Com ele arrumou uma bota para servir de modelo ao desenho.

Resta-me dizer, apenas, que ao recordar aqueles dias, hoje há uma sensação gratificante de ter participado daquele projeto. Sou grato aos companheiros que protagonizaram o Dor e Esperança. Também sou grato à Tainan por fazer o convite para dar esse depoimento e, teimosamente, esperou para que eu lhe entregasse o texto.”

## ANEXO V

**Depoimento Nalva Araujo, professora da Universidade do Estado da Bahiam militante do MST desde 1987.**

**Depoimento concedido e gravado em 25/10/2019.**

“Conheci o MST em 1985 no II Encontro Nacional do Movimento, realizado na Casa De Retiros Monte Tabor, município de Mogi Das Cruzes - SP

Naquela época o MST tinha como meta adentrar ao nordeste brasileiro e a Bahia seria a porta de entrada. Particpei do encontro como representante do estado da Bahia juntamente com cerca de dez companheiros e companheiras daqui do Estado que estavam iniciando a construção do MST na Bahia.

Neste encontro percebi que o Movimento, assim como a igreja (eu na ocasião era das comunidades de base e da pastoral de juventude da igreja católica), utilizava bastante as canções como forma de animação do encontro. Tinha o pessoal da região sul que cantava muito as musicas caipiras que tratavam da terra, das criticas ao governo etc...uma que me chamou atenção era uma canção chamada *A Classe Roceira*. Nessa musica eles intercalavam as estrofes com as palavras de ordem do movimento.

O pessoal das regiões norte e nordeste cantavam canções de um senhor chamado Vila nova... lembro de uma que dizia assim:

*O risco que corre o pau corre o machado,  
 Não há o que temer,  
 Aquele que manda matar também  
 Pode morrer,  
 Nós estamos em guerra  
 O lado de lá já decretou,  
 Se matares um daqui,  
 Dois de lá vamos matar...*

TINHA OUTRA ASSIM

*“No governo do Patrão,  
 não vou mais acreditar,*

*por que sou trabalhador,  
vou acreditar é no lado de cá;  
Nas terras do Maranhão, pobre não pode plantar  
O governo vendeu todas para as multinacionais  
Refrão: Eu vou ficar do lado de cá,  
.É do lado de cá que eu vou ficar”....*

E assim por diante...basicamente as musicas cantadas pelo Luis Vila nova retratavam as questões da violência no campo, enfrentamentos entre posseiros, fazendeiros e multinacionais.

Nesta ocasião conheci também um grupo de jovens do MST de Santa Catarina que havia gravado uma fita cassete com algumas musicas de composição deles, que segundo os mesmos animavam as noites nos acampamentos naquele estado. Naquele momento ganhei de presente uma fita de um dos integrantes do grupo.

O MST com suas lutas cresceu, se consolidou em todo o território nacional, acrescentou varias plataformas, modalidades de lutas ...Mas a musica sempre esteve presente no movimento, nos eventos, encontros, lutas , ocupações de prédios públicos, escolas, espaços formativos, celebrações em geral, sempre no mesmo formato em que eu conheci canções de integrantes do Movimento e de cantores já consagrados, mas todos aquelas musicas que de alguma forma falam da luta social do movimento.

Por volta de 1998 o MST lança nacionalmente um CD com músicas de compositores do próprio movimento, mas cantadas por artistas reconhecidos da sociedade brasileira a exemplo de Chico César, Leci Brandao, Fabio Paes, Vânia Bastos e Beth Carvalho... com um poema de abertura declamado pelo jornalista Juarez Soares que na época era conhecido no mundo futebolístico por suas narrações no esporte nos meios de comunicação.

Pelo que conheci do MST, em todos os tempos, era perceptível em praticamente todos os estados haver artistas e compositores que compunham alguma canção na luta... Essas canções eram musicadas e algumas delas caminhavam também pela paródia de outras canções já reconhecidas na grande mídia....

Antes de 1998 os registros dessas canções eram praticamente em fitas cassetes. E outras nunca foram registradas, nunca tiveram alcance nacional no movimento, foram cantadas apenas nas localidades onde estes autores viviam. Muitas delas provavelmente

se perderam no tempo ou estão guardadas nas memórias dos seus cantantes ou compositores.

Como enfatizado anteriormente, sobre os registros, as gravações eram muito difíceis, às vezes até o registro escrito era difícil de fazer, uma vez que no início do movimento era meio raro encontrar nos acampamentos alguém que dominasse a leitura e a escrita. Os acampamentos eram compostos em sua maioria de pessoas analfabetas. Desse modo a gravação em mídia como o CD só vai se dar depois de 1998.

Na Bahia, por exemplo, tinha e tem muitos artistas, compositores.. Lembro me de um, por exemplo, que musicava suas letras ao som de um berimbau, seu apelido era *Cabacinha*, acho que seu nome verdadeiro era Gildásio, ele viveu em um acampamento no município de Porto Seguro. Faleceu um tempo depois. Tinha canções lindas, maseu não tenho conhecimento de registro algum de suas canções.

Outro artista lutador do MST que teve expressão estadual também já falecido foi o Ojefferson, eram um jovem bastante engajado na luta social. Como jovem e sob influencia dos axés baianos teve muitas composições que animavam e animam os integrantes do MST até hoje. Este teve algumas de suas músicas gravadas em CD de forma bastante artesanal. Mas é certo que tem registros dele. Nos eventos do MST Bahia quando ele chegava todos saiam do lugar seja para dançar, balançar a cabeça, as vezes só o tronco... o certo é que ninguém ficava parado quando ele subia no triozinho que o MST tinha... Obs: (apesar de sua inserção nas massas sem terra do MST Bahia, ele não teve participação no CD gravado pelo MST nacional em 1998).

Além dos que compunham, no MST Ba tinham e ainda deve ter bastante homens e mulheres que se aventuravam no canto e interpretação como Lucinha, Dejacira, Weldes, Rosalvo e outros/outras...

Na atualidade um artista de maior expressão no MST Bahia é o Raumi Souza integrante da banda Patuá de Couro.

Em 2008/2009 os tocadores de fita cassete tinham praticamente desaparecido... Sendo assim para escutar alguma fita tínhamos que gravar esta fita em CD...Lembro de ter guardado a fitinha *Dor e Esperança* que ganhei de Bogo, queria poder escutá-la de novo, mas até achar algum toca fitas estava difícil.

Assim para escutar novamente as canções da fita, resolvi transportar as canções da fita para um cd. Copiei um exemplar para presentear cada um dos integrantes da construção origina da fita.



As gerações novas do MST não conheciam muitas das músicas que ali estavam... de modo que em 2015 para comemorar os 30 anos do movimento bem como para divulgar as musicas entre as gerações mais novas do MST foi que o Setor de Cultura Nacional remasterizou as musicas da fita e novamente aquelas canções puderam entrar oficialmente para o acervo do movimento.”

## REFERÊNCIAS

ALEM, João Marcos. *Caipira Country: a nova ruralidade brasileira*. Tese. (Doutorado em História). Faculdade de Filosófica e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996.

ALONSO, Gustavo. *Os Vandrés do sertão: Música sertaneja, ufanismo e Reconstruções da memória na redemocratização*. Revista Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 43. Maio-Agosto, 2017.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.  
 \_\_\_\_\_. *Introdução à estética Musical*. São Paulo, HUCITEC, 1995

BIHAIN, Neiva Marisa. *A trajetória da educação infantil no MST: De ciranda em ciranda aprendendo a cirandar*. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Faculdade de Educação, UFRGS), Porto Alegre.

BOFF, Leonardo. *Quarenta anos da Teologia da Libertação*. Disponível em: <https://leonardoboff.wordpress.com/2011/08/09/quarenta-anos-da-teologia-da-libertacao/>. Acesso em 24 de Junho de 2018.

BOGO, Ademar. *O MST e a Cultura*. Caderno de Formação, nº 34. São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *O papel da Cultura no Movimento Sem Terra*. Bahia, 1998

\_\_\_\_\_. *vigor da Mística*. Cadernos de Cultura nº 2, MST, 2002.

BONASSA, J. *Caminos y descaminhos em la construcción de una práxis cultural emancipadora: un registro crítico Del desarrollo Del Colectivo Nacional de Cultura Del Movimiento Sin Tierra de Brasil de 1996 – 2006*. Monografía (Graduação) - Facultad de Humanidades. Santiago de Cuba, 2011.

BORDIEU, Pierre. O Mercado de Bens Simbólicos. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectivas, 2005, p.98-181

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras:, 1996.

BRASIL. *Decreto nº 91.766, de 10 de Outubro de 1985*. Aprova o Plano Nacional de Reforma Agrária - PNRA, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.incra.gov.br/sites/default/files/uploads/servicos/publicacoes/pnra/i\\_pnra.pdf](http://www.incra.gov.br/sites/default/files/uploads/servicos/publicacoes/pnra/i_pnra.pdf) Acesso em 29 de Maio de 2019.

\_\_\_\_\_. *Lei Nº 8.313, De 23 De Dezembro De 1991*. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L8313compilada.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313compilada.htm)> Acesso em 29 de Maio de 2019.

\_\_\_\_\_, Ministério da Cultura. *Cartilha Cultura é um Bom negócio*. Brasília, 1995

\_\_\_\_\_. *Decreto Nº 4.889, De 20 De Novembro De 2003*. Dá nova redação aos Anexos I e II do Decreto no 4.805, de 12 de agosto de 2003, que aprova a Estrutura Regimental e o Quadro demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Ministério da Cultura. Este Decreto foi revogado pelo Decreto nº 5.036, de 7.4.2004. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/2003/D4889.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/D4889.htm)> Acesso em 27 de Junho de 2019

\_\_\_\_\_, Ministério do Desenvolvimento Agrário. *II Plano Nacional de Reforma Agrária: PAZ, produção e qualidade de vida no meio rural*. Brasília: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural/MDA, 2004.

CALDART, Roseli Salete. *Sem-terra com poesia: a arte de re-criar a história*. Petrópolis: Vozes, 1987.

CALDART, Roseli Salete. *Pedagogia do movimento Sem terra*. Petrópolis: Vozes, 2000.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. *Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na Cultura Brasileira: Seminários*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: PD&A, 2000

ESTEVAM, Douglas. *A cooperação agrícola no MST*. Disponível em: <http://base.d-ph.info/pt/fiches/dph/fiche-dph-8186.html> . Acesso em 25/07/2019

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FRANÇA, Déborah Gwendolyne Callender. *Quem deu a ciranda a Lia?: a história das mil e uma Lias da ciranda (1960-1980)*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós Graduação em História, 2011.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do Cárcere*. Vol. 2 e 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Caderno 21 / caderno 27.

GROFF, A.R. *A mediação da música no MST: um estudo em contextos e eventos coletivos em Santa Catarina*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

GROFF, Apoliana Regina e MAHEIRIE Katia. *A mediação da música na construção da identidade coletiva do MST*. Revista Política & Sociedade Volume 10 – Nº18 – abril de 2011

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

KIEFER, Bruno. *Historia da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976

LIMA, Rafaella Pereira de. *CULTURA, MOVIMENTOS SOCIAIS E LUTAS SOCIAIS: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina*. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora – MG, 2014.

Mançano, Bernardo. *A formação do MST no Brasil*. Petrolis, RJ: Vozes, 2000

\_\_\_\_\_. *Reforma Agrária E Educação Do Campo No Governo Lula*. Campo-Territorio: revista de geografia agrária, v.7, n.14, p. 1-23, ago. 2012

\_\_\_\_\_. *O MST e as reformas agrárias do Brasil*. Boletim DATALUTA – Artigo do mês, dez 2008. Disponível em: <http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/bernardo/OUTROS/04mancano.pdf>. Acessado em: 16 dez 2018.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Vol. I – de 1902 a 1964. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

MARTINS, José de Souza. *Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*. IN: Capitalismo e Tradicionalismo: Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

\_\_\_\_\_. *A questão agrária brasileira e o papel do MST*. In: STÉDILE, João Pedro (org.). *A reforma agrária e a luta do MST*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. São Paulo, Global Editora, 1988.

MST. Coletivo Nacional de Cultura (Org.). *CULTURA, ARTE e POLÍTICA: a experiência do MST*. Dossiê Digital, 2015.

\_\_\_\_\_. *Documento Básico do MST*. MST; 1991.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999

NEVES, Santuza Cambraia, *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAIXÃO, D. L. D. 1930 - 1945 A verdadeira Belle Époque do turismo brasileiro: o luxo e os espetáculos dos hotéis-cassinos imperam na era getulista. In: Luiz Gonzaga Godoi Trigo. (Org.). *Análise Regional e Global do Turismo*. São Paulo: ROCA, 2005.

PEREIRA, João Márcio Mendes. *Estado e mercado na reforma agrária brasileira (1988-2002)*. *Estud. hist. (Rio J.)*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 56, p. 385-404, Dez 2015.

PIANA, Marivone. *A Música-Movimento: estratégias e significados da produção musical do MST*. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política). Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.

\_\_\_\_\_. *MÚSICA E MOVIMENTOS SOCIAIS: perspectivas iniciais de análise. Anais do II Seminário Nacional. Movimentos Sociais, Participação e Democracia 25 a 27 de abril de 2007, UFSC, Florianópolis, Brasil.*

Rossetto, Edna Rodrigues Araujo. *Essa ciranda não é minha só, ela é de todos nós: a educação das crianças sem terrinhas no MST*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2009.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis, Vozes: 1986.

SANTOS, Ana Paula; RIBEIRO, Suzana; MEIHY, José. *Vozes da Marcha pela terra. Edições Loyola; São Paulo: 1998.*

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SCHERER-WARREN, Ilse. *Movimentos sociais: um ensaio de Interpretação Sociológica*. 3ª ed. Florianópolis: UFSC, 1989.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Música. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

STEDILE, João Pedro. *A Questão Agrária no Brasil: O debate tradicional 1500-1960*. Editora Expressão Popular. São Paulo: 2011

TINHORÃO, José Ramos. *Música e Cultura Popular: vários escritos sobre um tema comum*. São Paulo: Editora 34, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art. Editora, 1991.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Considerações sobre a poesia engajada do MST*. Boletim da Educação – Nº 14. Literatura, Sociedade e Formação Humana. São Paulo: Secretaria Nacional do MST, 2018.

---

\_\_\_\_\_. *MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 57, p. 277-298, 2013

WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo, Edusp — Editora da Universidade de São Paulo, 1995

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música brasileira*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 1996.