

MOVIMENTO SOCIAL COMO MEDIADOR CULTURAL: POLÍTICAS CULTURAIS NO MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA (MST)

Malcolm K. McNee
Universidade de Minnesota

Vou começar com uma suposição talvez arriscada de que a maioria de vocês tenham algum conhecimento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). O MST é objeto contínuo de controvérsia, de otimismo intenso, e de desespero pessimista, dependendo da posição ideológica vis-a-vis certas palavras chaves como reforma agrária, propriedade privada, desenvolvimento, modernização, neoliberalismo, militância, latifúndio, camponês, etc. Minha suposição me permite evitar um resumo sócio-histórico e político do MST, uma tarefa complexa e polémica, e ir mais diretamente para minha tentativa transdisciplinária de conhecer o MST que eu acredito capaz de informar nossos otimismo e pessimismos quanto ao movimento. Minha proposta é de focalizar no MST como mediador de políticas e produção culturais, na construção da condição Sem Terra como uma identidade cultural e subjetividade artística.

Produção e políticas culturais existem no MST desde as origens do movimento. Porém, a atividade de mediação cultural intensificou-se nos últimos 5 ou 6 anos, com a formação de um Setor de Cultura e a disseminação de vários projetos e textos culturais através das redes de militantes sem-terra. A produção cultural no movimento é diverso e abrange vários campos, incluindo as artes plásticas, teatro, dança, música, poesia, vídeo, rádio, e crítica cultural. Pois, minha pesquisa inclui uma leitura de vários textos culturais produzidos e circulados no MST, traçando os signos da identidade Sem Terra. Também analiso a articulação pelo Setor de Cultura de políticas culturais – isto é, os seus diagnósticos da cultura e, enquanto os diagnósticos identificam certas deficiências na

cultura, a prescrição de remédios que incluem mudanças nos critérios de valor estético ou intervenções nas condições de produção, circulação, e interpretação de cultura.

Quanto a esses objetos de estudo estou propondo duas hipóteses. Primeiro: O MST revela características dos chamados “velhos” e “novos” movimentos sociais. Isto é, revela dois paradigmas identitários: primeiro o “velho” paradigma estrutural, de classe, de relação entre o sujeito e os meios de produção e reprodução social (sem terra, no sentido literal); segundo, o supostamente “novo” paradigma de política de identidades que se manifesta numa multiplicidade de identidades na formação de subjetividades políticas – minorias étnicas, étnica, espiritualidade, ecologia, gênero, tradição estética, etc. (Sem Terra, no sentido que abrange um universo simbólico e afetivo).

Minha segunda hipótese é que o MST rearticula aspectos do nacionalismo populista de esquerda dos anos 60, quando a chamada “Ideologia da Cultura Brasileira” e seus dois pilares, o Nacional e o Popular, chegaram a uma certa auge. Porém, o MST também revela consciência da subsequente crítica do dirigismo daquela ideologia, e demonstra uma preocupação de pôr em prática processos concretos de democratização da cultura. A tensão entre dirigismo e democratização no MST é um caso exemplar para interrogar a noção de democratização cultural no contexto de um movimento social.

A proposta mais focalizada para esta comunicação é de analisar diferentes gêneros de um campo cultural amplamente desenvolvido no MST: as artes cênicas. Primeiro, queria esboçar dois conceitos teóricos que acho úteis na análise da produção e políticas culturais no MST em geral. Primeiro, a noção de “romantismo revolucionário”, utilizado por Marcelo Ridenti para narrar o nacionalismo populista de esquerda dos anos 60 no Brasil. Rejeitando a simples redução do romantismo como ingênuo, idealista e passadista, Ridenti propõe uma tipologia mais complexa de romantismos, abrangendo

atitudes políticos desde monárquicos, até fascistas e revolucionários utópicos. Sua tipologia de romantismos revolucionários, analisa-as como articulações diferentes de uma crítica da modernidade capitalista através de uma lembrança e valorização do passado. Esse passado é visto como apontando para um futuro mais justo e humanitário. Romantismos revolucionários propõem modernidades alternativas baseadas na re-invenção de valores e tradições “passadas”.

Ridenti propõe que romantismo revolucionário é uma característica chave de muitos artistas e movimentos da história cultural brasileira do século vinte, desde Modernismo até Cinema Novo e Cepecismo. Portanto, as leituras da produção simbólica de identidade Sem Terra procuram a re-articulação dos legados filosóficos e estéticos do “romantismo revolucionário” brasileiro. De que maneira a fusão de uma busca romântica de raízes populares e o ideal iluminista de progresso se manifesta nas artes no MST?

Entre as críticas da política cultural de esquerda dos anos 60 no Brasil estava o ato de privilegiar quase exclusivamente o Povo e a Nação como subjetividades emancipatórias. Devido à inserção do poder discursivo nessas palavras-chaves, a produção de sentido de qualquer grupo ou indivíduo subalterno (portanto “popular”) era reconhecido ou reconhecível apenas como alegoria nacional. Porém, a (in)definição monológica das categorias de Nação e Povo através da classe média tendia a abafar outras dimensões de diferença subalterna. Em casos mais extremos, ela levou à rejeição paternalista da dinâmica e dos valores de culturas populares locais, a não ser como matéria prima a ser refeita por uma vanguarda revolucionária, iluminada e tutelar.

Uma das tentativas de estudos culturais é a exposição da tensão entre singularidade e pluralidade que perturba tentativas, incluindo o populismo e o nacionalismo, de (re)construir identidades culturais como fulcros de transformação sócio-

política. Como o MST navega esta tensão? Isto é, de que forma a produção artística do Movimento representa a condição Sem Terra como um discurso centralizador e puro e, por outro lado, como uma categoria descentralizada de mediação de múltiplas dimensões de diferença marginalizada?

Portanto, para se compreender as transformações do legado populista-nacional no MST, vou tentar re-enquadrá-lo na tensão entre discursos pedagógicos e performáticos de identidade, inicialmente proposta por Franz Fanon e re-visitada por Homi Bhabha. Ao considerar a construção da identidade Sem Terra no MST, em parte com recurso aos monólitos identitários de Nação e Povo, a dialética entre o pedagógico e performático pode revelar o grau de democratização participatória do romantismo revolucionário no movimento. Bhabha define o performático nas palavras de Fanon: como “o Movimento flutuante ao qual as pessoas *sómente agora* estão dando forma”. Ele continua:

(Portanto, o presente da história do povo é uma prática que destrói os princípios constantes de uma cultura nacional que procuram olhar atrás para um passado nacional ‘verdadeiro’, que é representada nas formas reificadas de realismo e estereótipo. Tais conhecimentos pedagógicos e narrativas nacionais continuistas perdem a ‘zona de instabilidade oculta onde o povo mora. (152)

Ou seja, a identidade coletiva de pessoas é constantemente re-definida através das dimensões performáticas, des-centralizadas delas estarem em movimento, através das múltiplas micro-histórias pessoais do presente. Discursos pedagógicos de identidade procuram fornecer imagens estáveis e fixas e narrativas lineares de quem e como as pessoas deveriam ser (para serem brasileiros, do sexo masculino, negros, ou cristãos, etc.) A noção da *performance* de identidade facilita o reconhecimento do poder e a responsabilidade das pessoas de constantemente redefinir os significados dessas identidades, de contribuir a um processo de cumulação, interrupção e diferenciação.

No caso do MST, a construção cultural de identidade Sem Terra abrange discursos pedagógicos e performáticos. A condição Sem Terra, em suas dimensões culturais e emotivas, é melhor compreendida através da dialética entre as narrativas mais centralizadoras, pedagógicas e lineares da história do campesinato brasileiro e do próprio Movimento e, no outro lado, as mais des-centralizadoras e espontâneas manifestações culturais performáticas dos militantes que dão e tiram da condição Sem Terra significados de e para suas identidades cotidianas. Essa dialética entre as representações pedagógicas e performáticas de identidade Sem Terra opera de maneira diferente dentro e entre gêneros de produção cultural no MST, o que pretendo ilustrar no que segue com uma introdução a gêneros de produção cultural no campo das artes cênicas.

O MST tem sido um mediador de vários gêneros de *performance*, incluindo a dança, teatro, e música. O gênero mais disseminado pelo movimento, que existe ao lado de ocupaçõesxxx e marchas como uma prática definidora em todas as regiões onde o Movimento está ativo é chamado de *mística*. A *mística* nesse sentido se refere a um gênero específico de produção simbólica que se desenvolveu e se difundiu juntamente com a espacialização e territorialização do Movimento. A *mística* tem sua origem nos tipos de ritual desenvolvidos por Comunidades Eclesiais de Base, que abriram novos espaços para os símbolos e as narrativas das histórias e culturas pertencentes a comunidades locais. As místicas no MST são formas parecidas de ritual para a abertura de seus eventos coletivos- seja em ocupações ou mesmo em congressos de nível nacional. Místicas podem incluir muitos ou apenas alguns artistas. Elas podem incorporar vários objetos da iconografia do Movimento- a bandeira, camisetas, chapéus de plaha ou bonés vermelhos- ferramentas agrícolas como enxadas e foices, a leitura de poemas ou a apresentação músicas, gestos coreografados, o ato de enfeitar um espaço

com flores ou símbolos dos sucessos do Movimento - frutas, leite, verduras, pão, sementes, livros, etc. Às vezes místicas são representações elaboradas de um tema particular como educação ou agricultura orgânica, homenagens a certos momentos ou figuras que dão ao MST um fundamento histórico contínuo, ou são representações de identidades e tradições culturais locais, estaduais ou regionais.

Por exemplo, durante a *Semana Nacional da Cultura Brasileira e da Reforma Agrária*, organizada pelo Setor de Cultura e a UERJ, uma mística com trinta participantes abriu uma discussão sobre os meios massivos de comunicação e a indústria de entretenimento no Brasil e sua presença em e representação de comunidades rurais. Durante a primeira parte da mística, uma série de militantes desfilaram e dançaram - fantasiados como a juventude urbana, com roupas soltas estilo *hip-hop* ou *funk carioca*, ou como apresentadores de programas de televisão, como executivos de empresas de propaganda, como Tio Sam, etc., enquanto no fundo, era tocada uma música pop americana. O palco estava enfeitado de objetos representando a penetração do consumismo e da cultura urbana transnacional para o campo brasileiro: hambúrgueres MacDonald's, moletons da marca Nike, cigarros Marlboro, revólveres, e televisões transmitindo MTV, CNN, e Globo. Aí, o espetáculo foi interrompido por uma fileira de jovens militantes, usando chapéus de palha e camisetas vermelhas do MST, marchando com seus punhos ao alto. A trilha sonora foi substituída por uma viola caipira ao vivo, e entraram em cena artistas representando diversas manifestações de cultura “popular” brasileira: o boi bumbá, saci, marionetes de mamulengo, Lampião, capoeiristas, músicos, e quadros e obras artesanais. Esses artistas representando cultura popular brasileira literalmente tiraram do palco os representantes da indústria cultural e depois pediram o

acompanhamento do público ao cantarem o hino nacional brasileiro, ressaltando uma relação entre o Nacional e o Popular contra uma ameaça de imperialismo cultural.

A mística como gênero de produção simbólica revela a tensão entre dimensões pedagógicas e performáticas. Ela é uma manifestação cultural que realça símbolos centralizadores da identidade e história Sem Terra - as bandeiras do Brasil e do movimento, hinos e palavras de ordem, referências à solenidade e disciplina religiosa e militar, as relações entre indivíduos, natureza e propriedade, etc. Porém, é uma forma que invoca a participação e adaptação local, permitindo a expressão e cumulação de diferenças culturais que existem no Movimento através da incorporação de roupas, músicas, comidas e folclores étnica ou regionalmente específicos e a exploração de temas ou condições enfrentadas ao nível local.

É provável que as primeiras experiências com diferentes formas de teatro em comunidades do MST tenham derivado das práticas mais elaboradas de *mística* como esta. Através da iniciativa e interesse de grupos de militantes Sem Terra, várias experiências com teatro foram desenvolvidas em assentamentos, algumas com o apoio de grupos e indivíduos externos. Em 2001, o Setor de Cultura do MST iniciou uma parceria com o Centro do Teatro do Oprimido (CTO-Rio), no Rio de Janeiro. Enquanto os outros projetos representam iniciativas locais, de comunidades Sem Terra que alcançaram uma certa estabilidade nos seus assentamentos, a parceria MST-CTO representa um projeto a ser espacializado e territorializado no Movimento como um todo, junto com suas outras estratégias de organização e ação. O projeto começou com uma série de oficinas dirigido por dramaturgos/militantes do CTO-Rio, incluindo seu diretor artístico, Augusto Boal. As oficinas concentraram-se em treinar dezenove militantes de quatorze estados na metodologia do Teatro do Oprimido. No decorrer destas oficinas, os militantes formaram a

Brigada Nacional do Teatro do Oprimido Patativa do Assaré. O objetivo para estes militantes era de voltarem a seus assentamentos e acampamentos para formar grupos locais de teatro. Com a subsequente formação de 8 grupos de TO em vários estados, o projeto decolou rapidamente e como a mística, tem a potencialidade de virar um dos gêneros de produção cultural que mais define e questiona o conceito Sem Terra como identidade cultural.

A metodologia conhecida como Teatro Fórum, desenvolvida por Boal e apropriada pelos militantes do MST, é importante na avaliação das dimensões pedagógicas e performáticas deste projecto. Apesar de claramente engajado na exploração de problemas políticos e ações para confrontar as micro- e macro-físicas da opressão, Augusto Boal tenta diferenciar Teatro Fórum do teatro “propaganda” que contém uma mensagem explicitamente pedagógica, com a qual atores recomendam aos membros da platéia como devem ou não agir. O Teatro Fórum, por outro lado, apresenta um problema, pára e depois convida membros da platéia para o palco, para assumirem o lugar dos protagonistas em qualquer parte da peça e representarem eles de forma diferente, tentando resolver o problema ao improvisar mudanças ao roteiro. Portanto espectadores viram o que Boal chama de “espect-atores”, e teatro vira um ensaio para ação na vida real. A visão orientadora de Boal é a descentralização do teatro através da democratização participatória do acesso aos meios de produção teatral, enfatizando as dimensões emancipatórias da prática teatral. A Brigada de Teatro do MST reúne esta visão com uma intenção específica de construir novas dimensões do conceito Sem Terra como uma identidade de resistência cultural. Em dois manifestos, os militantes escrevem:

Quando conquistamos as técnicas e a magia do teatro, montamos e desmontamos o quadro de nossa própria história, e assim, criamos a resistência necessária para prosseguirmos na luta mais humana, mais consciente e cada vez mais com a nossa cara. Quando nosso corpo expressa com leveza e força nossas idéias e valores,

afirmamos ainda mais nossa identidade SEM TERRA. Criando a cada dia mais elementos para reafirmar quem somos, o que fazemos e em que acreditamos. (Brigada Nacional do Teatro do Oprimido Patativa do Assaré do MST 2002)

Não é nosso objetivo a estética da perfeição, e não representamos o que não somos. Incorporamos em nossas cenas essa experiência cotidiana da luta contra o autoritarismo, a discriminação e a marginalização social, pois esse é o nosso local de fala, e estamos cientes de que se nós não falarmos dele, ninguém o fará por nós. Portanto, essa é a nossa estética: incorporando o precário como elemento constitutivo, num universo dinâmico de conflitos, denunciando a extrema condição de miséria a que os camponeses brasileiros estão submetidos. (Bôas 2002)

Uma camada de discurso pedagógico atravessa o projeto no que diz respeito à delimitação relativa dos temas a serem representados - miséria, autoritarismo, discriminação, marginalização social- e à identificação da subjetividade artística como pertencente ao campesinato. Porém, como a mística, a forma de produção cultural oferecida pela metodologia do Teatro do Oprimido está aberta a variações delineadas por tradições estéticas locais e diferentes vózes capazes de enfrentar opressões não necessariamente reduzíveis a questões de classe.

Por exemplo em Porto Alegre, durante o Fórum Mundial Social em fevereiro de 2002, quatro grupos apresentaram peças bastante diferentes, abrangendo várias dimensões de opressão. Temas e subjetividades exploradas incluíram um agricultor pequeno lutando contra o monopólio no mercado de laticínios e a discriminação no judiciário; a relação entre a noção de cultura popular e a introdução de transgênicos no campo brasileiro – um tema apresentado na forma de literature de cordel; e formas de opressão relacionadas a sexo e gênero, em famílias rurais e urbanas, incluindo a divisão patriarcal de oportunidades de educação e trabalho, o uso de drogas, violência doméstica, e abuso sexual. No conjunto destas peças, é visível a fluidez da identidade Sem Terra. Demonstrem-se um desejo de re-afirmar ou re-inventar valores e práticas “tradicionais” para confrontar a modernização no campo – a agricultura familiar e ecologicamente

sustentável—e também o desejo de confrontar as tradições patriarcais e individualistas que também caracterizam o campesinato e a sociedade brasileira em geral.

Em conclusão, o que parece essencial na compreensão da dinâmica de produção simbólica do conceito Sem Terra é o reconhecimento de que tanto o discurso pedagógico quanto o performático estão presentes. As tensões no MST em nível organizacional entre a estabilidade garantida pela institucionalização centralizada e as energias populares sustentadas por uma descentralização são visíveis na diversas formas de produção cultural do Movimento. As artes cênicas, como outros campos culturais no MST, revelam uma dinâmica complexa de mediação cultural e construção de identidade. São pris mas culturais através dos quais diversos indivíduos e comunidades aprendem a ser Sem Terra e o conceito Sem Terra talvez aprenda a ser uma diversa cumulação de indivíduos e comunidades com um desejo fundamentalmente humano de auto-expressão criativa.

Bibliografia

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

Bôas, Rafael Villas. “O Teatro do Oprimido no *Acampamento Nacional Eldorado dos Carajás*.” *Metáxis: A Revista Internacional do Teatro do Oprimido*, nº 2, 2002.

Brigada Nacional do Teatro do Oprimido Patativa do Assaré do MST. “Ocupar, Resistir, Produzir.” *Metáxis: A Revista Internacional do Teatro do Oprimido*, nº 2, 2002.

Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução brasileira, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.