



LUCIANO CARVALHO BARBOSA

**As místicas do MST: aspectos formais, políticos e organizativos da construção
estética do território**

SÃO PAULO
2019

LUCIANO CARVALHO BARBOSA

**As místicas do MST: aspectos formais, políticos e organizativos da
construção estética do território**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe (TerritoriAL), do Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), na área de concentração “Desenvolvimento Territorial”, na linha de pesquisa “Território, Educação e Cultura”.

Orientador: Rafael Litvin Villas Bôas

SÃO PAULO

2019

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais – Biblioteca
Graziela Helena Jackyman de Oliveira – CRB 8/8635

Barbosa, Luciano Carvalho.

B238 As místicas do MST : aspectos formais, políticos e organizativos da construção estética do território / Luciano Carvalho Barbosa. – São Paulo, 2019.
126 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Rafael Litvin Villas Bôas.

Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI), Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe (TerritoriAL), São Paulo, 2019.

1. Geografia rural. 2. Desenvolvimento rural – Brasil. 3. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – Aspectos culturais. 4. Política e cultura – Brasil. 5. Teatro e sociedade – Brasil. I. Título.

CDD 301.350981

LUCIANO CARVALHO BARBOSA

**As místicas do MST: aspectos formais, políticos e organizativos da
construção estética do território**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe (TerritoriAL), do Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como exigência parcial para a elaboração da dissertação de mestrado na área de concentração “Desenvolvimento Territorial”, na linha de pesquisa “Território, Educação e Cultura”.
Orientador: Rafael Litvin Villas Bôas

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Rafael Litvin Villas Bôas (Universidade de Brasília – UnB)

Professor Doutor Clifford Andrew Welch (Universidade Federal de São Paulo – Unifesp)

Professora Doutora Jade Percassi de Carvalho (Universidade de São Paulo – USP)

São Paulo, 27 de fevereiro de 2019.

Dedico este trabalho a uma organização da classe trabalhadora e a um casal de trabalhadores.

Ao MST,

Pela ventura de propiciar esperança com o olhar adiante. Ao MST, por apresentar beleza como trama da fina da revolta contra os poderosos. Ao MST, por me permitir ingressar na esfera dos níveis “superiores” da academia. Sem essa organização da classe, minha trajetória estaria seriamente comprometida pela dificuldade do acesso à universidade pública ou pelo mergulho individualizado na carreira pessoal.

Aos meus pais,

Ela, trabalhadora da indústria têxtil, vendedora de roupas, cuidadora de creche pública, dona de casa, estudante tardia – fora impedida na juventude pelo machismo –, depois de mãe de três filhos criados, concluiu o segundo grau. Das tantas coisas que ensinou-me Vera Lúcia, carrego a alegria, a força e a indignação com as injustiças e a certeza de que devo ser responsável pela minha presença no mundo.

Ele, migrante das Minas Gerais, trabalhador de laticínios, balconista, motorista. Apesar de ter estudado só até a segunda série do primário foi quem me ensinou o amor aos livros. Ele, que lia seus romances espíritos, que comprava fascículos de enciclopédias, da fauna e da flora. Antônio Carlos ensina-me sobre honradez, serenidade, honestidade e, assim como minha mãe, sobre a indignação com a injustiça.

AGRADECIMENTOS

Aos companheiros e companheiras do coletivo Dolores pela tolerância e parceria de quase 20 anos.

Ao camarada e amigo Mário Costa, pelas dicas, livros, palpites e devolutivas que, muitas vezes, fizeram o papel de coorientação.

A Tiago Mine, grande amigo e parceiro de lutas e poesias; agradeço a rara disponibilidade de ler e comentar capítulos, fragmentos e dúvidas.

Especial agradecimento à minha companheira Camila Grande, parceira nestas incertezas, ouvido atento para capítulos inteiros na madrugada, um riso, uma cerveja, um passeio por tardes brilhantes. Além disso, revisora rigorosa deste trabalho.

À turma Tekoha – nos amparamos, fizemos nossa tarefa de estudos com a dimensão política que exigia.

À Escola Nacional Florestan Fernandes, oásis de convivência e instrução socialista.

A Juliana Adriano, pelas fotografias, prosas e depoimentos que constam no trabalho.

A amiga distante Micaela Banega pela gentil e competente tradução do resumo.

Agradeço à companheira Juliana Bonassa pelos contatos e correes de última hora.

Ao orientador Rafael Villas Bôas, que, nos momentos finais, foi preciso e veloz para as devolutivas. Rara oportunidade de dividir esta construção com uma orientação que conhece o tema e participa da necessidade de observar e conhecer mais o objeto: a mística.

Aos camaradas dos Carvalhões, Buneco, Yago, Grilo e Mine; nossas aventuras permitiram a cabeça reordenar os rumos.

Ao meu filho Yago, pela discreta, risonha e presente torcida.

Agradeço a Cristiano Carvalho, meu irmão e parceiro de caminhada.

Gostaria de agradecer imensamente a Jade Percassi e ao professor Clifford, que arguíram de forma instrutiva e perspicaz a minha qualificação. Sob a orientação dessas ponderações reestruturei caminhos.

RESUMO

Este trabalho investiga as místicas do MST a partir de suas manifestações concretas, depoimentos de militantes e análise da produção teórica formulada a respeito do tema. Partindo do entendimento do próprio MST em seus documentos e publicações sobre o que é mística, percorremos a investigação desde as raízes semânticas e históricas até os desdobramentos atuais. Procuramos construir um panorama da produção estético-formal com base na seleção de místicas exemplares, buscando identificar se elementos simbólicos, formais e estéticos estão dispostos na perspectiva da classe trabalhadora contra a hegemonia do capital. Nesse sentido, verificamos que as místicas executadas pelos trabalhadores rurais sem-terra apresentam elementos estéticos formais capazes de se opor à produção da indústria cultural, de modo a compor o território sem-terra. Da contraposição estética à hegemonia, a mística sem-terra, portanto, estabelece aproximações de procedimentos formais com o teatro épico brechtiano. Analisamos o conteúdo das encenações observando se categorias geográficas como território, região, espaço e paisagem estão presentes nas sessões de místicas do MST, reforçando a territorialidade sem-terra. Sendo assim, esta dissertação pretende verificar a contribuição da mística para a consolidação do MST como projeto contra-hegemônico em sua luta para se territorializar diante do capitalismo agrário brasileiro, em específico, e o capitalismo enquanto expressão geral de sociabilidade.

Palavras-chave: Mística. MST. Território. Territorialidade.

ABSTRACT

This work investigates the *mística* of the MST from its concrete manifestations, testimonies and analysis of the theoretical production formulated on the subject.

Starting from the MST's understanding of their own documents and publications regarding their own *Místicas*, we proceed from the semantic and historical roots to the present unfoldings. We seek to produce a panorama of formal aesthetic production from the selection of *místicas* and / or exemplary *mística* actions. From this selection we seek to identify if symbolic, formal and aesthetic elements are arranged in a working class perspective against the hegemony of capital. In this sense, we try to verify if the *místicas* performed by landless rural workers have formal aesthetic elements capable of opposing the production of the cultural industry in order to compose the landless territory. From the aesthetic opposition to hegemony, we intend to establish approximations of formal procedures of the *mística* with the Brechtian epic theater. We analyze the content of scenarios by observing geographic categories such as territory, region, space and landscape present in the *Místicas* sessions of the MST, reinforcing landless territoriality.

This dissertation intends to verify the contribution of the *música* to the consolidation of the MST as an anti-hegemonic project in its struggle to territorialize itself before Brazilian agrarian capitalism in specific, and capitalism as a general expression of sociability.

Keywords: *Mística*. MST. Territory. Territoriality.

RESUMEN

Este artículo investiga las místicas del MST a partir de sus manifestaciones concretas, testimonios de militantes y análisis de la producción teórica formulada sobre el tema. De la comprensión MST mismo en sus documentos y publicaciones sobre lo que es mística, pasamos por el investigación desde las raíces semánticas e históricas hasta los desarrollos actuales. Buscamos construir una visión general de la producción estética-formal basada en la selección de místicas ejemplares, Identificar si los elementos simbólicos, formales y estéticos están dispuestos desde la perspectiva de clase obrera contra la hegemonía del capital. En este sentido, encontramos que las místicas realizadas por trabajadores rurales sin tierra tienen elementos estéticos formales capaces de oponerse a la producción de la industria cultural para componer el territorio sin tierra. De la contraposición estética a la hegemonía, la mística sin tierra establece por lo tanto con el teatro épico brechtiano. Analizamos el contenido de los escenarios observando si categorías geográficas como territorio, región, espacio y paisaje están presentes en el MST, reforzando la territorialidad sin tierra. Por lo tanto, esta tesis pretende verificar la contribución de la mística a la consolidación del MST como proyecto contrahegemónico en su lucha por territorializarse contra el capitalismo agrario brasileño, en particular, y el capitalismo como expresión general de la sociabilidad.

Palabras clave: mística. MST. Territorio Territorialidad

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 –	Visão panorâmica da Agrishow – 2017. Foto: Agrishow oficial ¹	36
Foto 2 –	Canteiros de amostragem, Agrishow 2017.....	39
Foto 3 –	A máquina como centro das atenções.....	41
Foto 4 –	A máquina como centro das atenções.....	42
Foto 5 –	Palestra arena do conhecimento.....	43
Foto 6 –	Público do Agrishow.....	45
Foto 7 –	Figurino padrão do consumidor do agronegócio – agrobóio.....	46
Foto 8 –	Figurino padrão do consumidor do agronegócio – agrobóio.....	46
Foto 9 –	Conferência: alimentação saudável, um direito de todas e todos, 2017. Foto: Juliana Adriano.....	49
Foto 10 –	Artistas militantes da Trupe dos Encantados e feirante com triângulo, 2017. Foto: Juliana Adriano.....	53
Foto 11 –	Detalhe de ornamentação de palco, 2017. Foto: Juliana Adriano.....	54
Foto 12 –	Produção em conserva, 2017. Foto: Juliana Adriano.....	54
Foto 13 –	Pereira da Viola no palco ornamentado. Mandala, símbolos, produtos <i>in natura</i> e agro industrializados. Foto: Juliana Adriano.....	55
Foto 14 –	Desfile da ciranda infantil Paulo Freire, 2017. Foto: Juliana Adriano.....	59
Foto 15 –	Detalhe da mística da Região Sul, VI Congresso Nacional do MST, 2014. Foto: Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.....	66
Foto 16 –	Painel do VI Congresso Nacional do MST, à frente, integrantes da Brigada 2014. Foto: Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.....	69
Foto 17 –	Cândido Portinari, 2014. Foto: Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.....	70
Foto 18 –	Detalhe da mística da Região Amazônica, montanha de mortos (ao fundo representação do Monumento das Castanheiras), VI Congresso Nacional do MST, 2014. Foto: Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.....	72
Foto 19 –	Mística da Região Nordeste, alegoria do capitalismo, VI Congresso Nacional do MST, 2014. Foto: Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.....	76
Foto 20 –	Mística da Região Nordeste, confronto, VI Congresso Nacional do MST, 2014. Foto: Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.....	77
Foto 21 –	Mística da Região Amazônica, locomotiva e coros simultâneos, VI Congresso Nacional do MST, 2014. Foto: Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.....	81

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABAG	Associação Brasileira do Agronegócio
Abimaq	Associação Brasileira da Indústria de Máquinas e Equipamentos
Agitprop	Agitação e propaganda
Anda	Associação Nacional para Difusão de Adubos
CEBs	Comunidades Eclesiais de Base
CPT	Comissão Pastoral da Terra
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado
ENFF	Escola Nacional Florestan Fernandes
Faesp	Federação da Agricultura e Pecuária do Estado de São Paulo
FENARA	Feira Nacional da Reforma Agrária
MST	Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra
RA	Reforma Agrária
SRB	Sociedade Rural Brasileira

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	MISTÉRIO: RITO GREGO E MEDIEVAL E SUAS CONEXÕES COM A MÍSTICA DO MST.....	15
2.1	A Mística do MST.....	25
3	MÍSTICA COMO ENFRENTAMENTO CONTRA- HEGEMÔNICO.....	33
3.1	O palco da Agrishow como plataforma de circulação de mercadorias.....	36
3.1.2	Esterilização da vida como propositura estética do agronegócio.....	37
3.2	Feira Nacional da Reforma Agrária.....	49
4	MÍSTICA COMO TERRITORIALIDADE: CATEGORIAS GEOGRÁFICAS NA ENCENAÇÃO DA MÍSTICA DE CONGRESSO.....	65
4.1	A questão nacional sob a perspectiva da classe trabalhadora na mística de congresso.....	78
4.2	A quebra dos potes marajoaras.....	84
5	MÍSTICA E TEATRO ÉPICO – ENCENAÇÕES DA CLASSE TRABALHADORA.....	85
5.1	Breve apresentação da teoria dos gêneros.....	88
5.2	Aproximações de uma sessão de mística com uma apresentação teatral épica.....	93
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
	REFERÊNCIAS.....	112
	ANEXOS.....	118

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem suas raízes no trabalho de conclusão de curso em Educação do Campo e Agroecologia –especialização realizada em uma parceria da Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF) com a Universidade de São Paulo (USP) –, em que investigamos a ligação das místicas do MST com o teatro épico brechtiano². Por meio de análise bibliográfica, de observação e participação, podemos constatar os parentescos formais, conceituais, semânticos e históricos entre o teatro épico e a encenação mística.

Naquele trabalho constatamos a necessidade de investigação de outras formas assumidas pela mística, como por exemplo as encenações de místicas nos Congressos Nacionais do MST, por suas características singulares e dimensões ampliadas em relação ao espaço e ao tempo.

A análise bibliográfica, a observação de ações místicas, a análise de vídeos e de documentos, assim como a participação na organização e na realização de místicas, compõem a metodologia deste trabalho. O fato de trabalhar com teatro há 30 anos – e, durante esse período, ter assumido as funções de diretor teatral, ator e dramaturgo – estimulou o interesse pela mística do MST e direciona meu olhar enquanto pesquisador.

Por meio da análise das diferentes formas assumidas pela mística, buscamos apresentar um panorama sobre as místicas do MST e suas demarcações políticas pelo uso da representação estética como forma de luta no território. A tentativa é compreender alguns aspectos da manifestação que se apresenta para os militantes como “a força da germinação que existe dentro das sementes” (BOGO, 2012, p. 475). Não trataremos especificamente dessa “força” que menciona Ademar Bogo³, mas das materializações sensíveis impulsionadas por tal “força”.

A “mística”, como materialização, é uma atividade vivenciada por vários movimentos sociais no Brasil e na América Latina (NETTO, 2007) e tem papel central no cotidiano do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) em sua prática de militância. Acontece nos diversos espaços de luta do movimento e conta com a participação da totalidade de seus integrantes. É um momento instituído de reflexão política e afetiva da luta de classes, que se materializa por meio da elaboração de ritos cênicos que buscam

2

² “Encenação da Mística: O Teatro Épico do MST?”, monografia apresentada pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Especialização, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Jade Percassi.

³ Ademar Bogo é militante do MST, responsável por diversas publicações e sínteses sobre cultura e mística na organização.

representar a luta, a prática militante e a história conhecida e vivida. A mística, portanto, pode ter o formato de uma encenação (ou sessão), mas não é apenas dessa forma que ela pode se manifestar. Segundo os militantes do MST, ela pode ser enunciada e sentida como força motivadora para a luta e durante as lutas; sendo assim, as encenações e representações simbólicas constituem uma das faces do que é a mística.

A relevância do objeto analisado, a mística, amplia-se quando verificamos que é, dentre outras qualidades, um mecanismo de produção simbólica da classe trabalhadora – em especial do imaginário de trabalhadores e trabalhadoras organizados no MST – que se opõe à reprodução e ao consumo irrefletido dos produtos da Indústria Cultural. Outro fator que me impele à pesquisa é a escassa produção científica a respeito do tema. Para este trabalho, contei com a contribuição crítica, diretamente ligada ao objeto, produzida em teses, dissertações e artigos (SOUZA, 2012; COELHO, 2010; GASPAR, 2010; CORMELATTO, 2010; LARA, 2010; NETTO, 2007; SANTOS, 2006; MEDEIROS, 2002).

Antes de seguirmos na descrição dos conteúdos e percursos desta introdução, nos deteremos na apresentação dos pressupostos teórico-metodológicos que balizam a pesquisa.

O materialismo histórico dialético é a matriz da abordagem crítica deste trabalho. Já alertava Engels, aos jovens escritores alemães, que não nos basta afirmar o materialismo histórico como “etiqueta” para resolução dos problemas, dizia ser “necessário voltar a estudar toda a história, devem examinar-se em todos os detalhes as condições de existência das diversas formações sociais antes de procurar deduzir delas as ideias políticas, jurídicas, estéticas, filosóficas, religiosas etc. que lhes correspondem.” (MARX, ENGELS, 2012, p. 107).

Considerando o alerta de Engels – com a ressalva de que não estudei “toda a história”, tampouco examinei “todos os detalhes”, dada a impossibilidade objetiva da apreensão total do real –, apresento o resultado dos estudos sobre a mística em progressão cronológica: início com a cultura grega, depois, busco os nexos com ritos católicos medievais e sigo para as conexões com ritos católicos contemporâneos desempenhados pelas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Estabeleço relações semânticas com a palavra “mística” e seus desdobramentos no tempo e espaço. A palavra é um dos recursos de mote investigativo. Outro recurso é a ação coletiva e estética em torno da palavra mística, *mistério* ou *Mysterion*, como veremos adiante. Esse percurso será desenvolvido no primeiro capítulo.

No segundo capítulo, realizamos uma análise comparativa entre duas feiras de produtos agrícolas: a Agrishow – feira do agronegócio – é comparada com a Feira Nacional da Reforma Agrária (FENARA) do MST. Apresentamos elementos da mística presentes na feira do MST e os componentes ideológicos da feira do agronegócio. Nessa operação a

mística materializa-se como expediente estético da representação da *utopia* sem-terra – na acepção de Michael Löwy (LÖWY, 1987) – ao passo que a agrishow materializa a ideologia enquanto representação de mundo do agronegócio. O uso do espaço e de outras categorias geográficas, nessa comparação estética, são determinantes para a mais nítida apreensão das diferenças estruturais das feiras.

O terceiro capítulo recupera as apresentações das místicas do VI Congresso do MST, onde assistimos a encenações com até 1200 militantes atuando para um público de mais de 15.000 pessoas. O acesso generalizado aos métodos criativos e produtivos permite a junção de grandes contingentes na participação e execução das místicas de congresso. Investigamos uma sessão desse tipo de mística reforçando as aproximações com o teatro épico e categorias geográficas. Por meio das caracterizações de mística, teatro épico e categorias geográficas alinhavamos a análise num sentido espiral, ganhando camadas conforme avança a dissertação. Partimos de uma análise histórica, mediante cotejo bibliográfico, e seguimos para demonstrações de eventos concretos de mística, que somam significados e complexidade à mística do MST.

Por fim, no quarto capítulo, investigamos místicas cotidianas realizadas na ENFF e no Encontro do Coletivo Nacional de Cultura do MST, no Distrito Federal. As místicas cotidianas são realizadas em todos os espaços do MST: em espaços consolidados, como escolas, centros de formação e assentamentos ou em territórios em disputa, como acampamentos ou ocupações de prédios públicos, ruas, praças e rodovias. A aproximação com o teatro épico brechtiano é uma dentre outras características constatadas, é fundamentalmente a representação simbólica de uma classe social. A esse elemento soma-se a interpretação das místicas como territorialidades do MST, construídas em meio à luta, que garantem demarcação simbólica, material e efêmera onde quer que seja executada.

Dentre os pressupostos da pesquisa destacamos que as relações sociais humanas para produção e reprodução da vida determinam e condicionam as formas de representação da vida. Não significa que as representações jurídicas, culturais, ideológicas sejam reflexos automáticos e passivos das estruturas econômicas, mas que as condições econômicas exercem efeito decisivo sobre as manifestações superestruturais. Porém, em posse do movimento de influência mútua, as organizações culturais, jurídicas e políticas exercem poder transformador sobre elementos de ordem econômica. Mais uma vez, recorramos a Engels para sanar confusões a respeito do determinismo mecanicista imputado ao materialismo dialético de modo a desvirtuar a abordagem:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico etc. se funda no desenvolvimento econômico. Mas estes elementos interagem entre si e reatuam também sobre a base econômica. Não é que a situação econômica seja a

causa, e a única atuante, enquanto todo o resto seja efeito passivo. Ao contrário, há todo um jogo de ações e reações à base da necessidade econômica, que, em última instância, sempre se impõe (MARX, ENGELS, 2012, p. 104).

O que deve ficar nítido em nossa abordagem é que as manifestações artísticas não possuem vida própria desvinculada das relações vivas e reais da produção da vida, da cultura. São frutos e motores de desdobramentos complexos das relações econômicas e materiais. Essa materialidade é o componente supremo de construção do pensamento com base nas relações produtoras do desenvolvimento humano; e essas relações vivas, no âmbito de histórias reais, em geografias e culturas determinadas, é que conferem à história a centralidade do método adotado.

Sobre as interpretações diversas a respeito de estrutura e superestrutura e suas correlatas distorções, seguimos a contribuição de Raymond Willians, em *Base e superestrutura na teoria da cultura marxista* (WILLIANS, 2011).

A mística do MST está diretamente vinculada ao principal motivo da existência do Movimento Sem-Terra: a luta pela terra. Há uma correlação direta entre o exercício da luta pela terra e sua representação na mística. Nas palavras de Marx encontramos elementos que reforçam essa constatação: “A produção das ideias e representações, da consciência, aparece a princípio diretamente entrelaçada à atividade material e ao intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real”. E continua: “A consciência (*das Bewusstsein*) não pode ser nunca outra coisa que o ser consciente (*das bewusste Sein*) e o ser dos homens é o processo real de suas vidas (MARX, 2007, p. 93).”

Michael Löwy, na introdução de *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen*, nos auxilia na construção de um método a partir da abordagem marxista. Reforça a perspectiva de que a vida determina a consciência e afirma que seus estudos seguem numa “certa tradição historicista e nas ideias fundamentais do marxismo”. Destaco um argumento utilizado por Löwy, que nos serve de maneira científica e poética, quando compara o trabalho do pesquisador das ciências da sociedade com o do artista. Para tratar do condicionamento social do olhar do pesquisador, usa a imagem de um pintor e sua tentativa de reprodução de uma paisagem numa tela. Para o autor, a apreensão da verdade social não se dá como “uma imagem de espelho independente do sujeito”, mas será a paisagem mais fiel à realidade “quanto mais elevado o observatório ou belvedere onde estará situado o pintor, permitindo-lhe uma visão mais ampla e de maior alcance do panorama irregular e acidental da realidade social”. A imagem do pintor elucida o caráter singular da apreensão da paisagem, como sendo única em seus traços e qualidades. O artista pode utilizar técnicas de uma mesma escola que outro pintor e, ainda assim, terá preservados seus traços. O entendimento de que

não há neutralidade científica está apontado também na constatação de que o pintor escolhe um ponto de vista situado na mesma geografia que ocupa e por esta é afetado. É também o nosso pintor – avançando especulações de que o autor não tratou – membro de uma determinada cultura e, por isso, condicionado e afetado por ela. Entendendo cultura na acepção marxiana, conforme sintetizado por Chauí (1986, p. 14), como “um momento da práxis social como fazer humano de classes sociais contraditórias na relação determinada pelas condições materiais, e como história da luta de classes”.

2. MISTÉRIO: RITO GREGO E MEDIEVAL E SUAS CONEXÕES COM A MÍSTICA DO MST

Mística deriva da palavra mistério que, por sua vez, deriva do termo grego (*Μυστήριον*) *Mysterion*. À *mysterion* temos conectado o sentido de segredo, e o verbo grego *Μυσ* significa “fechar, calar-se, fechar a boca ou os olhos” (HOUAISS, 2001, p. 1935)⁴. A informação é confirmada por Jean Pierre Vernant quando afirma: “O sentido primeiro de *myó* é ‘fechar’ ou ‘fechar-se’. No que diz respeito a Elêusis, pode se tratar dos olhos, ou da boca” (VERNANT, 2014, p. 339). Observemos a menção à cidade grega Elêusis, que recebia o *mysterion* ou os festivais.

Segundo o teólogo Günter Finkenrath, a palavra *mysterion* quando utilizada no plural era quase que convertida em sinônimo de “Festivais” (apud BERTUCCI, 2010). Os festivais gregos mais significativos de que se tem notícia eram os chamados Mistérios de Elêusis (VERNANT, 2009, p. 73). A cidade de Elêusis, situada a 22 quilômetros de Atenas, possuía um templo dedicado a deusa da agricultura Deméter⁵ e sua filha com Zeus, Perséfone. Mãe e filha cuja ação mítica destinava-se à fertilidade e à proteção das colheitas.

Percebemos aqui uma conexão da relação de mistério (*mística*) com as questões agrícolas, um parentesco milenar com o Movimento ligado eminentemente à terra, guardadas as inúmeras diferenças. O mito de Perséfone⁶, que fora raptada por Hades (deus do submundo), pode ser entendido como o período de sepulcro vivo, o enterro da semente em repouso para depois germinar. Os mistérios eleusinos dão sinais de que a ritualística ligada à agricultura tem sua origem em civilizações ainda mais remotas que a grega, em sociedades agrárias e povos que legaram formas de adoração e iniciação conforme Mircea Eliade:

(...) eles são a herança, como o dionisianismo e o orfismo, de crenças e ritos enormemente arcaicos. Nenhum dos cultos iniciáticos pode ser considerado redutivamente como criação grega. Suas raízes fundam-se nas profundidades da proto-história. Tradições cretenses, asiáticas, trácias foram recuperadas e integradas – Eleusis tornou-se o centro dessa tradição. Descende de rituais agrários de morte e

⁴ Encontramos também outras formas de grafia para a palavra *Μυσ*: em Günter Finkenrath temos *muw* (*myo*) (apud BERTURCCI, H. R., 2010); Leonardo Boff, nos Cadernos de Formação do MST, grafia como *múien* (SANTOS, 2005). BOFF, Leonardo. Alimentar nossa mística. Caderno de Formação nº 27. São Paulo: MST, março de 1998 a.

Günter Finkenrath. *musth,rion*. In: COENEN, Lothar; BROWN, Colin. **Dicionário internacional de Teologia do Novo Testamento**. Tradução de Gordon Chown. 2. ed. São Paulo – SP: Vida Nova, 2004. v. II (N – Z), p. 2282.

⁵ RIBEIRO JR., W.A. *Deméter e Perséfone*. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: <greciantiga.org/arquivo.asp?num=0198>. Acesso em: 15 jan. 2017.

⁶ Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/persefone/>>; <<http://dec.ufcg.edu.br/biografias/MGPersef.html>>. Acesso em: 14 maio 2017.

ressurreição de deuses ligados a natureza e a sociedades matriarcais arcaicas (apud. FLORES, 2006, p. 61).

José García reforça a conexão de ancestralidades agrárias múltiplas convergindo aos mistérios eleusinos ao afirmar: “Los misterios tienen sus antecedentes en mitos que provienen del neolítico y de su revolución agrícola, destinados a propiciar el crecimiento de las plantas, agradecer las cosechas, y favorecer la renovación del ciclo vegetal” (GARCÍA, 2013).

Algumas palavras tinham ligação direta com um território – a cidade de Elêusis – e com uma ação definida – rituais iniciáticos. Segundo Vernant, “A própria palavra ‘misticismo’ liga-se aos termos *mystes*, *myésis*, *mystikós*, *mystérion*, que se referem especialmente à Elêusis, cujo ritual comporta iniciação, revelação, transformação interior, promessa de uma sorte melhor no além” (VERNANT, 2014, p. 339).

Fizemos a escolha de iniciar nossa investigação partindo da palavra “mística” e a busca de seus traços ancestrais. Ela nos levou ao encontro de ações ritualísticas milenares dos gregos e de povos anteriores a eles. e nos abriu caminho a outras diversas possibilidades de investigação, como por exemplo os rituais agrícolas egípcios, sumérios ou trácios. Todos eles em convergência com os mistérios gregos. Não aprofundaremos a busca pela ritualística de outros povos formadores da cultura helênica; nos contentaremos com a incursão histórico-investigativa em torno da palavra “mística” e suas conexões latinas. Nossa abordagem parte do pressuposto de que a palavra é signo de relações sociais de um determinado tempo histórico. “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (BAKHTIN, 2010, p. 42). A palavra é interação social e individual uma vez que perpassa relações e pessoas que a proferem e modificam conforme seus usos, corpos e costumes.

A palavra acompanha e comenta todo ato ideológico. Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser totalmente isoladas nem separadas dele (BAKHTIN, 2010, p. 38).

Sabemos – assim como pondera Bakhtin – que a palavra não pode “suplantar qualquer outro signo ideológico”, mas acompanha e “apoia” cada um deles.

Delimitados os motivos de nossas escolhas, seguimos.

Os Mistérios de Elêusis eram festivais anuais destinados à iniciação de devotos por meio de celebrações. Havia os mistérios de primavera – também chamados de pequenos

mistérios – e os grandes mistérios realizados no outono, com duração de nove dias, envolvendo procissão, ornamentação, cantos, encenações, danças e sacrifício de animais⁷.

Os iniciados nos mistérios eram chamados de *mistes* ou *mystai* e a participação no evento não tinha o significado de aprendizagem de uma doutrina, mas a vivência singular de iniciação.

Somente quando os *mistes*, chegados ao local, já tinham penetrado no recinto do santuário é que se impunha o segredo, do qual nada devia transpirar para o lado de fora. A proibição era suficientemente poderosa para ter sido respeitada ao longo dos séculos. Mas, embora os mistérios tenham mantido seu segredo, hoje podemos tomar como certos alguns pontos. Não havia em Elêusis nenhum ensinamento, nada que se assemelhasse a uma doutrina esotérica. Sobre isso, o testemunho de Aristóteles é decisivo: “Os que são iniciados não devem aprender algo, mas experimentar emoções e ser levados a certas disposições” (VERNANT, 2009. p. 73).

Ora, também aqui encontramos aproximações significativas com o sentido contemporâneo de mística que ainda abordaremos, mas cabe o apontamento a respeito do caráter de experimentação de emoções e a condução, por meio do ritual, a “certas disposições” do iniciado, como que colocado num outro estado de ânimo.

O acesso amplo e popular ao mistério é algo a ser notado: estabelece um paralelo com a mística atualizada pelo MST. Qualquer cidadão grego poderia participar dos Mistérios eleusinos, independente de gênero ou classe social.

Los únicos requisitos – al igual que en los misterios mayores - eran ser mayor de edad, hablar griego, y pagar el animal para el sacrificio. No había restricciones para esclavos, mujeres y, a partir del siglo VI o V a. C., tampoco para extranjeros. De hecho, llegó a tal punto a ser una fiesta panhelénica, que se suspendían las actividades bélicas en toda Grecia (GARCÍA, 2013, p. 11)⁸.

Outra característica que vale destacar é o caráter coletivo da execução dos mistérios gregos. Não havia, por exemplo, uma hierarquia sedimentada, com um sacerdócio fixo e vitalício. As funções dentro dos mistérios eram desempenhadas por cidadãos comuns, desde que não pesasse sobre eles alguma mácula social. Portanto, todos estavam previamente aptos a exercer os papéis rituais. De acordo com Vernant:

Essa tradição religiosa não é uniforme nem estritamente determinada; não tem nenhum caráter dogmático. Sem casta sacerdotal, sem clero especializado, sem Igreja, a religião grega não conhece livro sagrado no qual a verdade estivesse definitivamente depositada num texto. Ela não implica nenhum credo que imponha aos fiéis um conjunto coerente de crenças relativas ao além. (VERNANT, 2009).

⁷ Disponível em: <<https://educavita.blogspot.com.br/2015/02/eleusis-sua-origem-e-historia.html>>. Acesso em: 14 maio 2017.

⁸ Disponível em: <https://www.parclabelleidee.fr/docs/productions/Jose_Garcia-Los_misterios_de_Eleusis.pdf>. Acesso em: 14 maio 2017.

Como nos mistérios gregos, qualquer militante do MST pode participar da ação e da fruição das místicas; todos os participantes são, respeitadas as diferenças, espécies de mistes que experimentarão o universo da mística. Além disso, as místicas do Movimento Sem-Terra também podem conter procissão, ornamentação, cantos, danças e encenações.

Os convites à participação nos mistérios se davam por meio de um chamamento público, já em tom ritualístico, feito por um arauto sagrado de Elêusis. A *agrymós* – reunião de proclamação – ocorria junto a todos os *mystai* (os iniciados), que se juntavam no *Stoa Poikile* (o pórtico pintado), de onde outros iniciados percorriam os arredores a fim de ampliar a anúncio. A proclamação, *prórrhesis*, confirma a ampla participação ou acesso aos mistérios. Ada Dolores Albrecht dá mostras das palavras convocatórias e do sentido do chamamento:

Aqueles purificados de toda contaminação (moral) cujas almas se acham conscientes de não haver cometido atos diabólicos, que têm vivido moral e justamente, cujas mãos se encontram limpas (de pecado)...podem participar dos mistérios eleusinos e participar da epopteia." Tal era a proclamação. Os espandódoros, descendentes dos clãs dos Eumólpidas e dos Kerikes, disseminavam-se pelas cercanias, fazendo a proclamação, não excluindo ninguém, nem mulheres, nem escravos nem sequer crianças: era a trégua divina, em que todos eram cidadãos com a possibilidade de vir a abrigar a Criança no Peito, Dionysos em seus corações (apud. FLORES, 2006, p. 63).

A vivência no mistério não era uma ação de comunhão pessoal com os deuses. Lembremos que a humanidade ainda não havia forjado a noção de indivíduo tal como hoje conhecemos. Tampouco existia uma noção de doutrina sobre as almas dos indivíduos. É na Grécia que a noção de individualidade é construída a partir dos heróis, exemplares da oposição e sacrifício ante as regras da comunidade (HORKHEIMER, 2015, p. 145 – VERNANT, 1990, p. 423). No entanto, não seriam os mistes candidatos a heroísmos e rupturas sociais, mas seriam eles experimentadores de uma unidade com a própria comunidade ou com uma força paralela, e não antagônica, a ela.

Os de Elêusis, exemplares por seu prestígio e seu brilho, constituem na Ática um conjunto cultural bem delimitado. Oficialmente reconhecidos pela cidade, são organizados sob o controle e a tutela desta. Contudo, ficam à margem do Estado por seu caráter iniciático e secreto, assim como por seu modo de recrutamento aberto a todos os gregos e baseado não no estatuto social mas na opção pessoal dos indivíduos (VERNANT, 2009, p. 70).

No caso dos mistérios dionisiacos, em muitos aspectos similares aos eleusinos, Vernant faz uma pergunta retórica e em seguida a responde:

Essa fusão com o deus é comunhão pessoal? Por certo que não. Ela não se obtém na solidão, pela meditação, pela oração, pelo diálogo com um deus interior, mas em grupo, no *tbiasose através* dele, graças as técnicas de frenesi coletivo que põem em

jogo danças, saltos, cantos e gritos, corridas errantes mergulhando o homem em plena natureza selvagem (VERNANT, 1990, p. 421).

Essas “técnicas de frenesi coletivo” em muito remetem a técnicas de linguagens artísticas postas em cena. Vale a pena atentarmos à próxima citação em que Jean Pierre Vernant faz uso de uma série de palavras relacionadas, não por acaso, ao universo artístico. Conjuga características políticas, religiosas e artísticas – ao mencionar mimeses ou *mimados*, *espetáculos*, *drama divino e público*.

[...] os cultos iniciáticos põem a disposição do público, operando assim uma espécie de divulgação ou de democratização do que foi, na origem, vantagem exclusiva de uma aristocracia religiosa. De fato, as iniciações não parecem ter comportado exercícios espirituais, técnicas de ascese aptas a transformar o homem por dentro. Elas atuavam pela virtude quase automática das fórmulas, dos ritos, dos espetáculos. Certamente o iniciado devia sentir-se pessoalmente comprometido no drama divino do qual algumas partes eram mimadas diante dele: descrevem-no como um ser transtornado, passando de um estado de tensão e de angústia a um sentimento de liberdade e de alegria. Mas não percebemos nenhum ensinamento, nenhuma doutrina, capazes de dar a essa participação afetiva de um breve momento coesão, consistência e duração suficientes para orientá-lo a uma religião de alma. De resto, os mistérios, assim como o dionisismo, não manifestam um interesse especial pela alma; não se preocupam em definir nem a sua natureza, nem os seus poderes (VERNANT, 1990, p. 424).

Retomemos brevemente o desenho de nosso percurso até aqui. Na tentativa de uma recuperação histórica da palavra “mística” e seus usos vivos, iniciamos pelo parentesco com a palavra “mistério”, que nos remeteu aos Mistérios de Elêusis, na Grécia do século V a.C., cujos festivais guardam não só o nome de mística, mas carregam traços importantes dos elementos de comparação com a “ritualística” Sem-Terra. Alguns dos destaques são a ligação agrária dos ritos – tanto de Elêusis como os de ancestralidades mais remotas –, o caráter coletivo dos ritos, a busca de acesso a algo inexplicável que é experienciado, a um só tempo, individual e coletivamente. É ponto notório a relação com diversas linguagens artísticas como a mimese, a representação, a dança, as esculturas, as máscaras, os figurinos, a música, os hinos e as declamações.

Diversos momentos do percurso em procissão e das ritualizações na cidade de Elêusis e cercanias envolviam a representação de deuses e passagens em suas ações míticas. Vestimentas sagradas, objetos, ânforas, cestos, tecidos, adereços, como os capuzes para vendar os olhos dos *mystai*, compunham a ritualística. Também eram realizadas danças em coro com marcação rítmica com os pés, sob a luz de tochas, durante o percurso de Atenas a Elêusis (GARCÍA, 2013). Se não reconhecemos a atuação teatral efetiva de sacerdotisas ou mesmo de crianças – que representavam divindades – em muito elas se confundem ou prenunciam algo ainda não nominado como teatro.

É desse Mistério (μυστήριον – *mystérion*) grego que migramos para o latim, língua oficial do império romano, cuja tradução é *Sacramentum*. Encontramos ligação da palavra “Sacramento” com a Igreja Católica. A Igreja, utilizando o latim como língua *mater*, empregou o *Sacramentum* numa perspectiva estritamente religiosa, destituindo o mistério das amplas relações sociais que o envolviam, como vimos, no culto grego. O pesquisador presbiteriano Heber Ramos Bertucci, ao citar J. C. Lambert, afirma:

A adoção cristã de *sacramentum* pode ter sido ocasionada em parte pelas analogias evidentes que a palavra sugere com o Batismo e a Ceia do Senhor; mas o que parece ter, de fato, liderado esta adoção foi o fato de que, nas Versões Antigas em Latim (como depois na Vulgata), foi empregado para traduzir o grego [μυστήριον], “mistério”⁹. O cunho religioso atribuído à mística dado pela igreja católica é posterior ao sentido primeiro que, embora componente de um ambiente religioso, distanciava-se deste no sentido mais estrito, uma vez que religião, cultura, ritos e política se confundiam entre os gregos¹⁰.

Este primeiro esforço de busca da origem da palavra “mística” nos dá, dentre outras, a evidência de que: o mistério, correlato imediato da mística, apresenta-se como manifestação organizada e vivida coletivamente, permeada por elementos estéticos na busca de uma experimentação singular de conexão com o sagrado.

Atravessando os séculos, encontramos o Mistério nos ritos cristãos da Idade Média. O Mistério medieval dá nome tanto à ritualística de conexão com o sagrado quanto a um formato da teatralidade épica. Nesse momento, portanto, adquire características nitidamente teatrais e ganha dimensões que extrapolam os pórticos da Igreja, remontando, com nova roupagem, o que conhecemos como os Mistérios da antiguidade grega; ou seja, desvincula-se da liturgia católica e ganha traços profanos e populares com músicas, encenações, ornamentação e declamação de textos, conforme os preceitos do cristianismo.

O mistério medieval inicia-se dentro da Igreja como narrativa das escrituras sagradas. Não possui, num primeiro momento, a adesão participativa da população como nos mistérios iniciáticos eleusinos. No entanto, com o transcorrer dos tempos, ganhou formas e dimensões que se assemelham aos profanos rituais gregos. Regidos por uma moralidade cristã rigorosa,

⁹ (apud BERTUCCI, H. R., 2010) J. C. Lambert. Sacraments. In: INTERNATIONAL Standard Bible encyclopedia. v. 9: R – Syzygus, p. 400. [Tradução nossa].

¹⁰ “Nenhuma religião é simples, homogênea, unívoca. Mesmo nos séculos VI e V antes da nossa era, quando o culto cívico, tal como o evocamos, dominava toda a vida religiosa das cidades, não deixavam de existir ao lado dele, em suas franjas, correntes mais ou menos marginais de orientação diferente. É preciso ir mais longe. A própria religião cívica, embora modele os comportamentos religiosos, só pode garantir plenamente seu domínio reservando um lugar, em seu seio, para os cultos de mistérios cujas aspirações e atitudes lhe são parcialmente estranhas, e integrando a si mesma, para englobá-la, uma experiência religiosa como o dionisismo, cujo espírito é, sob tantos pontos de vista, contrário ao seu. Religião cívica, dionisismo, mistérios, orfismo: sobre as relações entre eles durante o período de que trata nosso estudo, sobre a influência, o alcance, a significação de cada um, o debate não está encerrado” (VERNANT, 2009. p. 10-11).

os mistérios medievais ganharam participação popular em função de seu caráter didático, no sentido de manutenção do controle sobre os fiéis. Diferente dos mistérios de Elêusis, a Escritura Sagrada (a Bíblia) possuía centralidade nos ritos e na salvação das almas, e o controle social era o objetivo a ser alcançado¹¹.

Houve, por parte do clero católico, a tentativa de eliminar toda e qualquer manifestação pagã (VERGARA, 2004, p. 14). Quando a aniquilação não lograva êxito, outros expedientes foram utilizados como a apropriação de ritos adaptados às perspectivas cristãs (MATE, 2018). A massiva participação popular nos mistérios é exemplo dessa tática de conciliação entre o sagrado e o profano. Em princípio as encenações ocorriam em espaços delimitados – chamados de mansões – dispostos dentro dos prédios das igrejas.

No século V, a Igreja deu início à eliminação do edifício teatral especializado. Muitos teatros legados por gregos e romanos foram fechados, destruídos ou adaptados para abrigar verdadeiras cidadelas. Em um segundo momento, a Igreja percebeu a força do teatro e passou a persegui-lo como instituição; proibiu-se o teatro pagão, e o teatro oficial confundiu-se com a representação do sagrado e com a própria Igreja. O imaginário popular deveria centrar-se na Bíblia, e o melhor lugar para sua manifestação cênica seria o próprio edifício religioso (Gassner, 1997). A dramaturgia sacra começava com a consagração das missas e, aos poucos, deslocava-se da nave central das igrejas para os espaços laterais intercolunas, em que se montaram as primeiras “mansões”, pequenos cenários que formavam quadros da Bíblia (Bentley, 1981; Kosovski, 1992; Magaldi, 1991; Nuñez, 1994). Em um dos extremos do edifício da Igreja situava-se o inferno, e no pólo oposto, perto da nave central, o paraíso. Entre eles, dispunham-se diversas cenas nas “mansões”, locais em que as etapas da trajetória entre inferno e céu eram detalhadas para o público, que se deslocava de uma “mansão” a outra (Kosovski, 1992; Mantovani, 1993) (VERGARA, 2004, p. 14).

Conforme ampliava a participação popular, ocorriam transformações e incrementos que lançaram os mistérios para fora da Igreja. Entre eles, a necessidade estrutural para comportar o volume de pessoas que participava e assistia aos mistérios. No século IX, a narrativa da missa recebeu incrementos de dramatização em passagens do evangelho de São Marcos, em que as mulheres encontram com o anjo na sepultura de Cristo; os diálogos

¹¹ Vale a elucidação de Alexandre Mate a respeito da pretensão da Igreja Católica em abarcar o universo e sua criação, assim como a história da humanidade numa perspectiva bíblica, sempre com o intuito de controle político/religioso que redundava em controle econômico. Conforme Mate: “Apesar do ato megalomaniaco (e vale insistir que a Igreja necessitava manter-se desse modo, principalmente por questões de hegemonia), há uma total ignorância das regras dramáticas desenvolvidas por Aristóteles com ‘traduções’ feitas por inúmeros estudiosos do período, dentre os quais João Tzetzes (1110-1180), Avérois (1126-1198), Honório de Autun etc.

Era preciso ilustrar a vontade de deus, posto que seu lugar específico era o universo cristão (leia-se: “o mundo” e, para além dele, o “outro mundo” e, para além deles, o universo) e o seu tempo, o agora sempiterno da história da humanidade. A ação central (se se puder falar dessa forma) dizia respeito à queda dos homens e sua salvação (ou, mais corretamente, redenção), sendo que a conexão entre os diferentes eventos só poderia ser compreendida pela ligação vertical com a divina providência.

Como característica importante, vale destacar que o teatro medieval baseou-se na oposição entre caráter **litúrgico** X caráter **profano** (e não naquela clássica verificada entre: **trágico** X **cômico**), sendo que, nesse particular, o conceito de trágico repousaria na visão do homem decaído” (MATE, 2018, p. 2-3). Disponível em: <<http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/HistoriadoTeatroMundial33/03.htm.0001---genero-teatrais-do-teatro-medieval.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

ganharam maiores detalhes e as representações de entorno foram ampliadas. Esses incrementos chegaram ao “ponto de a cena do mercado – bem popular, jocosa, cada vez mais enriquecida com novos personagens – ocupar mais tempo que a cena fundamental que dera início ao desenvolvimento” (ROSENFELD, 2008, p. 44-45).

Ao fim da Idade Média surge o Mistério, já totalmente separado da Igreja e apresentado em plena cidade. A imensa peça, independente da liturgia, ilustra a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o Juízo Final. No entanto, apesar da tendência de eliminar o narrador explícito, mantém-se plenamente o caráter épico fundamental da peça medieval, da mesma forma como certo acento cerimonial e festivo, mercê da constante intervenção da música e do coro (ROSENFELD, 2008, p. 45).

A ampliação dos Mistérios medievos ganha grandes dimensões espaciais, temporais e populacionais. Foi tamanha a adesão popular em “certos desses festivais ao mesmo tempo religiosos e profanos”. A participação chegava a envolver toda a cidade e suas corporações de ofício, “quer como executantes, quer como produtores e espectadores”, e a duração do mistério poderia “se estender até quarenta dias (a média era três dias), com sessões das oito horas a quase meio dia e da uma hora às seis da tarde” (ROSENFELD, 2008, p. 47).

Dessa forma, o rito da mística, desde suas formas ancestrais, seja mistério grego ou medieval, desloca-se, então, de uma estrutura religiosa e ruma para inventividades coletivas de conexão mútua com elementos sagrados.

No estudo contemporâneo das religiões, a mística ocupa espaço de destaque. De acordo com Ademar Bogo, o “termo é compreendido [...] como adjetivo de mistério assimilado por meio da experiência da própria vivência espiritual”¹². O autor ainda apresenta três dimensões adquiridas pela mística no conjunto das lutas sociais e políticas: a abordagem *pelos religiões, pelas ciências políticas e pelos movimentos populares* – embora, segundo ele, essas dimensões não sejam definitivas.

Na abordagem religiosa, Bogo endossa o que até aqui explanamos sobre a conexão da mística com o sagrado, porém, sem a ênfase que conferimos às encenações coletivas e populares, atesta que desde a antiguidade a mística é tratada como “espiritualidade” (apud BOFF, 2000). De acordo com as ciências políticas, a mística significa “as revelações subjetivas” manifestas como o “carisma que há em cada ser social”. Assim diz o autor:

[...] pela fundamentação filosófica, os movimentos populares compreendem a mística como expressões da cultura, da arte e dos valores como parte constitutiva da experiência edificada na luta pela transformação da realidade social, indo em direção ao *topos*, a parte realizável da utopia (BOGO, 2013).

¹² CALDART, Roseli Salete (Org.). **Dicionário da Educação do Campo**. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2013. p. 473.

Bogo também observa a dificuldade de um entendimento unitário a respeito do Mistério grego e da religião católica, conforme Santos (2006): “Ademar Bogo (2003, p. 9) acrescenta que as dificuldades de entendimento estavam na origem grega da palavra “mística”, que está ligada ao nome mistério (*mustérion*), e daí ao latim eclesiástico *mysterion*, e, que, durante a história cristã, este termo foi sendo apropriado pela religião católica e, portanto, pela filosofia idealista”.

A relação direta entre o significado de mística e de mistério apresenta-se agora como consequência de uma “evolução” histórica, isto é, como uma adequação de usos conforme o desenvolvimento histórico e as apreensões necessárias às classes sociais de cada período.

No catolicismo recente podemos encontrar a vertente de conexão entre místicas ainda religiosas com as místicas de movimentos populares, que se autonomizaram em relação à Igreja. Estão dados os passos em direção a um descolamento da Igreja. Junto às Comunidades Eclesiais de Base (CEBs)¹³, por exemplo, a Teologia da Libertação apresenta elementos críticos conectores da realidade política e material com a espiritualidade.

Podemos datar o nascimento dessa corrente, que poderíamos denominar como “cristianismo da libertação” no começo dos anos 60, quando a Juventude Universitária Católica brasileira (JUC), alimentada pela cultura católica francesa progressista (Emmanuel Mounier e a revista *Esprit*, o padre Lebreton e o movimento “Economia y Humanismo”, o Karl Marx do jesuíta J.Y. Calvez), formula por primeira vez, em nome do cristianismo, uma proposta radical de transformação social. Esse movimento se estende depois a outros países do continente e encontra, a partir dos anos 70, uma expressão cultural, política e espiritual na “Teologia da Libertação” (LÖWY, 2017)¹⁴.

A Teologia da Libertação é um dos alicerces constitutivos do MST. Segundo o pesquisador Rafael Bellan, as movimentações políticas da década de 1970 somadas:

(...) ao papel ideológico dos católicos da Comissão Pastoral da Terra (CPT) e Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) [...] realizaram um importante trabalho de socialização política dos trabalhadores rurais, criando espaços de formação de uma consciência crítica ao modelo agrícola vigente. As greves operárias de 1978/1979 criaram um ideário político e a possibilidade de reconstrução da noção de movimentos de massas no Brasil, inspirando a aglutinação de diversas experiências de lutas pela terra isoladas em várias regiões, que mais tarde afluíram para o MST” (apud SOUZA, 2012).

¹³ “As Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) surgiram no Brasil como um meio de evangelização que respondesse aos desafios de uma prática libertária no contexto sociopolítico dos anos da ditadura militar e, ao mesmo tempo, como uma forma de adequar as estruturas da Igreja às resoluções pastorais do Concílio Vaticano II, realizado de 1962 a 1965. [...]” (Pe. Nelito Nonato Dornelas). Disponível em: <<http://www.vidapastoral.com.br/artigos/eclesiologia/a-identidade-das-cebs/>>. Acesso em: 14 maio 2017.

¹⁴ LÖWY, Michael. A Teologia da Libertação: Leonardo Boff e Frei Betto. Disponível em: <<http://port.pravda.ru/sociedade/cultura/27-10-2008/25022-teologialibertacao-3/>>. Acesso em: 14 maio 2017.

Esse elemento formador “ideológico” da Teologia da Libertação não está apartado de componentes formais e estéticos. A mística das CEBs teve papel de destaque na constituição do que viria a ser a mística do MST – embora, no caso do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra, um gradual afastamento dos preceitos originais ceda lugar às novidades formais e temáticas. O mesmo ocorreu na constituição do teatro épico medieval, que foi gradualmente afastando-se da liturgia e configurando-se como teatralidade.

Outro exemplo, ainda no campo teatral, é o próprio ato inaugural do teatro grego, em que uma pessoa se destaca em meio a um rito dionisíaco e se afirma como a representação do próprio deus (PAVIS, 2011). Aí também observamos um distanciamento do religioso rumo ao jogo cênico, ao *ludos*; distanciamento que não significa negação, assim como a mística do MST não é mais a das CEBs ou da CPT, embora seja oriunda destas. Coelho nos dá contribuição sobre as significativas mudanças ocorridas na mística no intuito de servir a seu tempo e à sua realidade específica.

A mística para a organização do MST ganhou outros sentidos em relação à mística praticada pela CPT. No movimento, essa prática foi sendo sistematizada privilegiando a dimensão política, mesmo que sua organização não retire dela o caráter de mistério, ou sua *misteriosa* capacidade de *motivar e animar* os sujeitos nas lutas. É atribuído à mística o seu *sentido sócio-político*, de almejar *visões e convicções profundas*, na qual deve sustentar a *utopia* e o *projetar de uma sociedade diferente*, conforme o entendimento do MST (2010, p. 264).

A característica de busca da utopia realizável ou do *topos*, conforme Bogo, é parte central da identificação de uma topografia simbólica gestada pelas místicas produzidas pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. Lembramos que mística para o MST não se reduz a sua encenação, uma vez que há a compreensão por parte de seus membros de que ela se manifesta em encontros, lutas, marchas, trabalhos coletivos etc.

Com base nas leituras de Ademar Bogo, é possível identificar duas abordagens distintas, porém complementares, do conceito de mística. A primeira diz respeito a uma perspectiva da mística enquanto energia, enquanto “entorno” das ações de militância e de luta. A segunda refere-se à mística como ação concreta, que inicia as atividades do movimento – uma formalização artística que também evoca a importância da militância e da luta.

Em primeiro lugar, portanto, o autor apresenta a mística em seu aspecto mais amplo e talvez mais etéreo. Trata-se da disposição que busca manter acesa a chama da esperança e construir um novo mundo que virá. “Assim é que nasce a mística socialista, sendo ela o desejo de antecipar o impossível distante em imagens simbólicas, possibilitando o começo de

sua edificação no tempo presente” (BOGO, 2002, p. 140). Outro momento ou característica seriam as encenações ou sessões de mística.

2.1. A Mística do MST

A mística do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) é manifesta em diversas formas e sensações. Pode ser evocada ou surgir espontaneamente, decorrente de processos de luta e comunhão no projeto de sociedade encampado pelo MST. É conhecida como “força que anima a luta” e pode ser sentida individual e coletivamente. Diversos são os autores que iniciam suas explicações sobre a mística do MST como algo “difícil de definir”. Para Roseli Caldart, “não é simples explicá-la, exatamente porque sua lógica de significação não se expressa tanto em palavras mas muito mais em gestos, em símbolos, em emoções” (Caldart, 2012, p. 211). Para Ademar Bogo, “é difícil explicá-la porque, para entendê-la, é necessário senti-la e vivê-la” (Bogo, 2002, p. 10). E Ranulfo Peloso complementa que a mística “é uma realidade que mais se vive do que se fala sobre ela” (PELOSO, 1994, p. 3). Entretanto, apesar dessa característica etérea, a mística é manifesta e estudada.

Isso, no entanto, não impede que se estude e sistematize o conteúdo, a fundamentação dessa prática, já que ela terá tanto mais vigor quanto mais profundas forem suas raízes que, além de alimentar, a sustentam. Portanto, utilizando uma das categorias da dialética, podemos dizer que a Mística é conteúdo e forma. Esses dois aspectos se requerem mutuamente e se impulsionam reciprocamente (BOGO, 2002, p. 10).

Uma das formas de materialização da mística no MST é, entre outras, a encenação. O destaque e ênfase às encenações é colocado aqui pela grande ocorrência dessas formas encenadas. Esse é um aspecto da mística que nos deteremos mais adiante.

O mistério, para retomarmos a expressão originária, no MST se dá por essa energia quase “inexplicável” que anima os integrantes da organização no avanço à desmesurada luta contra o secular latifúndio no campo brasileiro e o capitalismo internacional.

Emana do passado e, principalmente da história inconclusa, da história das injustiças, das rebeliões, das tentativas, uma energia que faz a ligação com o tempo presente e que é veículo de uma mística rebelde. Se examinássemos o rol de demandas históricas que constituiriam a identidade desta “energia”, encontraríamos uma recorrência imensa de vontades e ações que delimitariam essa mística ou ação rebelde. Ou não era por *liberdade, paz e justiça* que lutaram os milhares de Espártacos e Zumbis? Não seria por *terra* que brigaram Tomás Münzer, Emiliano Zapata e Francisco Julião? Será que os ideais da Revolução Francesa já se realizaram plenamente? E as demandas da Comuna de Paris? Teto, saúde, alimentação, cultura, igualdade entre os gêneros e raças já são conquistas da humanidade? Também não; são aspirações que continuam a ecoar no decorrer dos tempos e sua voz é que alimenta a tal mística que tentamos definir (VARGAS NETTO, 2007, p. 265).

Conforme anuncia Vargas Netto, a mística contemporânea está presente em diversos movimentos sociais e guardam suas particularidades na forma de manifestar-se.

A mística Sem-Terra diz respeito à solidariedade necessária para seguir em rebeldia contra a ordem social, política e econômica instituída. É unidade e intencionalidade na luta anticapitalista e pró-socialista.

A mística precisa ajudar a refletir. O que o capitalismo pode dar de bom ao povo? Por que devemos lutar pelo socialismo? Por outro lado é preciso cuidar da obra que se constrói. Tudo aquilo que iniciamos e se torna visível já não pertence apenas a nós; entra na consciência de todos os que observam pelo reflexo (BOGO, 2002, p. 87).

A materialização da luta converte-se, segundo Bogo, em componente palpável da luta, em territorialização da luta que, por sua vez, gera formas, materiais, relações, símbolos, produção que vão compor o entendimento e o imaginário dos que tomam contato com o resultado desses processos. Como se a conquista motivada e permeada pela mística convertesse ela própria em matéria significativa e simbólica, carregada de sentido. Ela, a mística, “se revela em todos os momentos: na vida pessoal e na relação afetiva, no trabalho produtivo e na luta política, na dor e na festa” (PELOSO, 1994, p. 3).

Atentemos à multiplicidade de sentidos, relações e sensações atribuídas à mística por Peloso. Mais uma vez em consonância com os sentidos atribuídos por Ademar Bogo, diversos vieses subjetivos e objetivos configuram-se em uma complexa trama de relações e entendimentos a respeito de um projeto comum. Conforme Bogo, é por esta seara “que nasce a mística socialista, sendo ela o desejo de antecipar o impossível distante em imagens simbólicas, possibilitando o começo de sua edificação no tempo presente” (BOGO, 2002, p. 140).

A mística traz consigo o sentimento de pertencimento ou *pertença* (GASPAR, 2010, p. 47, 56, 91, 133 e 146; SOUZA, 2012, p. 48, 51 e 58) – para usar uma expressão corrente dentro da organização –, que envolve o conjunto de participantes na ação coletiva. O sentimento ou sensação de mística pode ocorrer num mutirão, numa ocupação de rodovia, numa ocupação de latifúndio. É uma espécie de comunhão que irmana os envolvidos num conagração coletivo, mas também percorre indivíduos em momentos singulares. Portanto a mística, pode manifestar-se para uma pessoa e não para outra num mesmo espaço e ação, conforme aponta Juliana Bonassa:

Formulaciones que definen la mística como: el alimento de la lucha; el misterio; la escenificación de nuestros sueños; la materialización de los sentimientos; el espacio colectivo de proyección de los ideales; la conexión de los antecedentes de lucha, el presente en combate y el futuro deseado; el espacio de crear y recrear la historia de los trabajadores casi siempre omitida por la oficialidad; la manera que transformamos nuestras producciones culturales en energía espiritual; entre tantas otras, podemos encontrar mezcladas en lo que sería un entendimiento general del

conjunto de la militancia del MST. Y todas son válidas, la mística es todo eso y aún puede ser más (BONASSA, 2011, p. 30).

Embora seja atribuída conexão imediata com as liturgias católicas e a tradição dos ritos da Teologia da Libertação, as místicas do MST possuem suas características próprias, autonomizam-se e desenvolvem singularidades que reverberam as práticas e relações cotidianas da organização (COELHO, 2010, p. 65). Ao abordar, ainda, a característica mais intangível da mística, destacamos que ela tece uma espécie de enraizamento Sem-Terra. Esse enraizamento, segundo estudos de Roseli Caldart, pode ser verificado nas análises de Simone Weil sobre o operariado europeu e as danosas fragmentações de comunidades *patrocinadas* pelo capitalismo industrial. Para Caldart:

Dizer que o MST enraíza os sem-terra significa afirmar que ele proporciona a estas pessoas a condição de vincular-se novamente a um passado e a uma possibilidade de futuro, que lhes permite desenvolver-se como seres morais, intelectuais, espirituais e, poderíamos acrescentar, culturais. Enquanto trabalhadores da terra de quem foi tirada a terra, ou a possibilidade social de tê-la como objeto de seu trabalho, os sem-terra foram desenraizados e, portanto, diminuídos em sua condição humana (CALDART, 2012, p. 103).

Esse enraizamento dá sentido e unidade às pessoas desagregadas, sem-terra expulsos de suas comunidades de origem – pela miséria, falta de trabalho, avanço do latifúndio, falta de condições de subsistência –, que encontram na organização social uma esperança para seguir a vida. O movimento social é assimilado por estas famílias como a comunidade reconquistada, como a raiz outrora ceifada, e a mística é a argamassa invisível que dá unidade e sentido a esta descoberta utópica. Esse enraizamento pode também ser compreendido como identidade Sem-Terra, como atesta o pesquisador Fabiano Coelho:

A identidade coletiva Sem-Terra extrapola o fato de os sujeitos não terem o seu pedaço de chão. Essa identidade é construída a partir de diversos elementos e situações, como a vida no acampamento e assentamento, nos atos públicos, nas marchas e ocupações, na incorporação de linguagens e hábitos particulares ao grupo, na interiorização de valores, normas, princípios e mecanismos que são intrínsecos à organização do Movimento. Nesse processo, sendo tudo relacionado à mística, o seu desenvolvimento se configura como um momento privilegiado em que erigem representações sobre todas as instâncias e dimensões que perpassam a construção da identidade Sem-Terra. Para tanto, a mística se torna parte constitutiva desse processo (COELHO, 2010, p. 266).

A mística é, a um só passo, utopia e tradição. O sentido da utopia como projeto de futuro e a tradição amparada na vasta trajetória de lutas da classe trabalhadora recuperada, por meio da mística e suas práticas como legado de cada pessoa. O Sem-Terra, desenraizado, ao ingressar na luta organizada contra o latifúndio vê-se num processo de enraizamento (CALDART, 2012, p. 103-105). Ganha, num só passo, uma perspectiva utópica de futuro – o *topos* realizável a que se refere Ademar Bogo – uma comunidade concreta e imediata na

condição de acampado ou assentado, uma comunidade ampliada – por estender-se a todo o território nacional –, uma conexão ainda mais ampla ao receber formações e informações sobre a solidariedade internacional de classes, e recebe, ainda, um passado repleto de heroísmos e feitos grandiosos protagonizados pela classe trabalhadora mundial e nacional.

Ao perceber a pulverização e miséria a que estava submetido dentro da ordem de exclusão no campo brasileiro, o indivíduo desenraizado ou desagregado que não possuía herança, terra e perspectivas, a uma só vez, vê-se como portador de um passado, um presente e um futuro.

Observei que as lembranças em relação à mística estavam associadas ao *desejo da terra* e o que ela poderia lhes proporcionar. Por este viés, essa prática, por vezes, representava os sonhos e projetava o futuro dos sujeitos e da organização do Movimento. E, representando os sonhos e projetando o futuro, a mística tinha a capacidade de aproximá-los da realidade. Dramatizando suas próprias vidas, os sujeitos poderiam viver antecipadamente o futuro que ainda estava porvir. Dentre os sonhos e desejos dos sujeitos, a possibilidade de *trabalhar para si mesmo*, plantar alguns dos *seus alimentos*, ter *criação de animais*, poderem oferecer uma *vida digna aos filhos*, entre outras, eram questões que perpassavam grande parte das narrativas. Com a mística, os sujeitos e o grupo materializavam seus sonhos, desejos e um futuro melhor e digno para sua família. Nesse processo, não poderia esquecer-se das conquistas e o que o MST vinha construindo historicamente (COELHO, 2010, p. 267).

Enquanto veículo formativo, a mística pode abarcar conteúdos e formas que ainda discorreremos a respeito. Mas nos limitamos nesta descrição às características emocionais e afetivas propiciadas pela experiência misteriosa da “força” da mística. Evidentemente, essas emoções não circulam espontaneamente, sem materialidade. O corpo por onde trafegam tais energias místicas é o ambiente de embates e lutas, ações diretas, construções coletivas, espaços de reunião, discursos, trabalhos comunitários em prol da coletividade de acampamentos e assentamentos. Como assegura Juliana Bonassa: “Las místicas se dan en todos los espacios de la vida Sin Tierra, en las reuniones, encuentros, escuelas, campamentos, asentamientos, congresos, fiestas, ocupaciones, actos, etc.” (BONASSA, 2011, p. 32). Dada essa permeabilidade no cotidiano e “dado todas esas características hace que todos se sientan capaces de pensarla, hacerla y analizarla”, conclui Bonassa.

Divina, dirigente estadual do MST do Maranhão, atesta esta característica democratizada do acesso à produção da mística, assim como seu caráter formativo na construção de um projeto contra os valores da sociedade capitalista:

A celebração da mística busca reafirmar os nossos valores, a defesa do nosso projeto histórico de superação da sociedade capitalista. [...] A mística não precisa de pessoas especializadas para ser realizada. A mística precisa de sujeitos que tenham essa vontade de se comunicar. A mística também é um processo, ela já faz parte dos processos formativos do Movimento. Cada vez mais os coletivos têm essa capacidade de se comunicar de forma muito clara, de forma muito sensível e de forma muito eficaz (depoimento colhido em 30/01/2019).

Ao desenvolver e participar dessas inúmeras ações, a mística pode surgir como *encantamento* coletivo – como momento poético de uma vivência, como espaço do sublime muitas vezes compartilhado, noutras vezes como sentimento individual, porém, sempre como veículo e característica emanado de ações e desejos coletivos.

Não é um paradoxo afirmar que o poeta – como as crianças, o primitivo e, em suma, como todos os homens quando soltam as rédeas da sua tendência mais profunda e natural – é um imitador por profissão. Essa imitação é criação original: evocação, ressurreição e recriação de algo que está na origem dos tempos e no fundo de cada homem, algo que se confunde com o próprio tempo e também conosco, e que sendo de todos também é único e singular. O rito poético é a atualização desse passado que é um futuro que é um presente: nós mesmos (PAZ, 2012, p. 73).

Lembremos dos iniciados *mystes* de Elêusis. A participação no mistério era coletiva, estimulada e conduzida por sacerdotisas, mas a experiência e mergulho (muitas vezes literal – no mar) era de ordem pessoal. As marchas, caminhadas, ocupações não emanam naturalmente a mística. Toda a simbologia Sem-Terra está conectada nessas ações diretas, que, historicamente pensadas e refletidas, reproduzem o ideário da organização de distintas maneiras, na fala de cada militante ou participante, com graus diferentes de apreensão e compromisso, com acúmulos e conhecimentos igualmente distintos. A luta se manifesta nos costumes, na fala, nos modos de agir, na solidariedade construída, nos símbolos portados durante as ações, no hino, na bandeira do movimento, nas relações que produzem e reproduzem a vida cotidiana Sem-Terra.

Mas a gente não vai conseguir o nosso objetivo se a gente não encontrar um jeito da gente praticar e experimentar, desde já, o futuro que nós queremos. É difícil falar em fartura e não começar a produzir a comida. É impossível querer a democracia e continuar com uma postura autoritária. É incoerente falar de “homens novos e mulheres novas” e na vida concreta seguir sendo o “machão” ou se utilizando das pessoas (PELOSO, 1994, p. 4).

Ao “antecipar o impossível” propiciando o alicerce de sua “edificação” no presente, temos sinais do caráter de territorialidade componente à mística.

Brotam em terras de latifúndios através da espacialidade da luta. Construindo, dessa forma, a sua territorialidade, compreendida como processo de reprodução de ações características de um determinado território. O movimento territorializado ou socioterritorial está organizado e atua em diferentes lugares ao mesmo tempo, ação possibilitada por causa de sua forma de organização, que permite espacializar a luta para conquistar novas frações do território, multiplicando-se no processo de territorialização. Um exemplo de movimento socioterritorial é o MST. (FERNANDES, 2000, p. 68).

Ao citarmos a passagem de Bernardo Mançano damos um salto aparentemente brusco em direção às ocupações de terra e disputas dos latifúndios. Porém, já não seria possível

pensar a ação direta, a construção da territorialidade Sem-Terra sem a dimensão da mística que, como vimos até aqui, atravessa relações e *dá sentido à luta*.

Busquemos em Raffestin o sentido de territorialidade “pela apreensão das relações reais recolocadas no seu contexto sócio-histórico e espaço-temporal”. Para ele, a territorialidade é a manifestação da disputa do poder e ao mesmo tempo o poder em exercício; ela, a territorialidade, “se manifesta em todas as escalas espaciais e sociais; ela é consubstancial a todas as relações e seria possível dizer que, de certa forma, é a ‘face vivida’ da ‘face agida’ do poder” (RAFFESTIN, 1993, p. 162). A mística, papel fundamental na construção desta territorialidade Sem-Terra, ocupa lugar central na organização da disputa que não é meramente simbólica, mas com vistas a embates concretos e materializações como totalidades indissociáveis do ser Sem Terra que *antecipa o impossível* com vistas a *edificar* o presente.

De acordo com a nossa perspectiva, a territorialidade adquire um valor bem particular, pois reflete a multidimensionalidade do “vivido” territorial pelos membros de uma coletividade, pelas sociedades em geral. Os homens “vivem”, ao mesmo tempo, o processo territorial e o produto territorial por intermédio de um sistema de relações existenciais e/ou produtivistas. Quer se trate de relações existenciais ou produtivistas, todas são relações de poder, visto que há interação entre os atores que procuram modificar tanto as relações com a natureza como as relações sociais. Os atores, sem se darem conta disso, se automodificam também (RAFFESTIN, 1993, p. 159).

A mística convertida em territorialidade Sem-Terra aguça sua presença como construção permeável a todos os integrantes da organização (BONASSA, 2011) que constroem a coletividade, o movimento, a história e se constroem ao mesmo tempo. Ao modificar as relações sociais e as relações com a natureza, *se automodificam*. Conforme o MST avança sobre latifúndios, imprime nesses espaços características de sua identidade (COELHO, 2010) em disputa. Para Agnaldo Cordeiro, dirigente estadual pelo Setor de Educação, membro do coletivo LGBT do MST do Estado de Santa Catarina, a mística condensa espaço e tempo, história e território simultaneamente. Assim:

Eu, enquanto sujeito, quando vivencio a mística me encontro com a história, com o tempo, me encontro com o território político da luta. E, também como parte de uma luta, sem necessariamente estar presente naquele processo que está sendo desenvolvido ali, na cena, no momento ou no ambiente (depoimento colhido em 06/02/2019).

A mística enquanto territorialidade age em níveis distintos, seja pela ação direta, que amalgama símbolos como os barracos de lona preta e a bandeira hasteada anunciando o território em conflito – sob custódia temporária e reivindicação de posse das trabalhadoras e trabalhadores sem-terra –, seja nas encenações ritualísticas executadas no próprio território em disputa. As encenações e sentimentos provocados por uma ação mística promovem

avanços efêmeros na disputa territorial, criando um campo simbólico – este, sim, mais duradouro – preenchido com mais luta, mística, relações vivas e história.

Esta mística, que “não é simples explicá-la”, que é “uma realidade que mais se vive do que se fala sobre ela” (PELOSO, 1994), que se expressa “muito mais em gestos, em símbolos, em emoções” (CALDART, 2012) e que “para entendê-la, é necessário senti-la e vivê-la” (Bogo, 2002), apresenta sua face mais demarcada quando o MST a converte em encenação. A materialização cênica da mística é mais plausível de ser descrita e analisada, justamente porque opera dentro de limites estéticos formais conhecidos e estudados na forma de arte. As linguagens artísticas são vistas pela organização do MST como elementos componentes e inerentes às místicas e seu uso é estimulado como chave para libertação das clausuras alienantes impostas à classe trabalhadora pelas classes dominantes. Segundo Bogo:

A classe dominante utiliza-se da arte para obscurecer os aspectos de dominação da classe trabalhadora, esta, por sua vez, deve utilizar a arte para esclarecer e desvendar os aspectos obscuros da realidade para transformá-la. Precisamos encenar como a burguesia usa a arte e como os trabalhadores devem usá-la (BOGO, 2002, p. 141).

Num paralelo com o universo poético – que, aliás, é bem próximo da mística –, é como se a poesia fosse a “energia quase indescritível” e o poema fosse a encenação da mística. Ambos carregam seu encantamento diante da humanidade, mas nem toda composição de palavras na forma de poema contém poesia¹⁵.

Ao indagar do poema o ser da poesia, não estaremos confundindo arbitrariamente poesia e poema? Aristóteles já dizia que “nada há em comum entre Homero e Empédocles exceto a métrica; e por isso, com justiça, o primeiro é chamado poeta e o segundo fisiólogo”. E de fato: nem todo poema – ou, para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro – contém poesia (PAZ, 2011, p. 22).

¹⁵ A respeito desta apartação lírica entre poema e poesia vale a reprodução das primeiras linhas de Octavio Paz em sua primorosa obra, *O arco e lira*: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aisla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!”. Disponível em: <<http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Octavio-Paz-El-arco-y-la-lira.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

Não conter mística numa sessão de mística é um risco constante, que trataremos em capítulo próximo.

Para um visitante dos espaços do MST que toma contato com uma encenação da mística, ou, para usarmos uma expressão cara a Ademar Bogo “uma sessão de mística”, é possível que tenha o entendimento de que a mística seja a encenação em si. Não terá o visitante a dimensão histórica ou a conceituação a respeito do mistério animador da luta, com suas características formativas, pedagógicas que perpassam dimensões várias compondo uma espécie de tecido contra-hegemônico. No entanto, o mesmo visitante não incorrerá em erro ao chamar a sessão de mística – uma forma de manifestação da mística – de mística. A complexidade é que a sessão de mística não é uma parte da mística e tampouco a totalidade. A encenação de uma mística é o momento de ressurgimento, de rito e de ritmo, de materialização da mística Sem-Terra. É a evocação da poética Sem-Terra nos moldes que Octavio Paz nos apresenta:

Em todo conto mítico se revela a presença do rito, o relato não é mais que uma tradução em palavras da cerimônia ritual: o mito conta ou descreve o rito. E o rito atualiza o relato; por meio de danças e cerimônias o mito se encarna e se repete: o herói volta a estar entre os homens e vence os demônios, a terra se cobre de verdor e aparece o rosto radiante da desenterrada o tempo que acaba renasce e começa um novo ciclo. O relato e sua representação são inseparáveis. Ambos já se encontram no ritmo, que é drama e dança, mito e rito, relato e cerimônia (PAZ, 2011, p. 65).

A encenação da mística é a maneira mais moldável da mística. É o momento em que as linguagens artísticas são organizadas para que ela se materialize. Sua evocação está condicionada a um formato que muito se assemelha ao teatro – em específico, ao teatro épico brechtiano, mas com particularidades que tornam possível pensar em uma teatralidade épica Sem-Terra. No segundo capítulo, ainda tratando da materialização da mística, a apresentaremos como organização simbólica contra-hegemônica configurada na Feira Nacional da Reforma Agrária em contraposição à feira do agronegócio, a Agrishow.

3. MÍSTICA COMO ENFRENTAMENTO CONTRA- HEGEMÔNICO

Para os intelectuais Cristian Laval e Pierre Dardot, o mundo está operando por meio de uma razão neoliberal radicalizada. Essa razão atua em todas as esferas das organizações sociais, moldando inclusive a subjetividade dos indivíduos, de modo que produzam e reproduzam a lógica neoliberal. No centro desta razão está a competição, a propriedade privada e o individualismo como valores morais. Os autores investigam a sociedade capitalista com minúcias que nos permitem identificar um momento novo de sua fase neoliberal. Segundo os autores, o grau de desenvolvimento das forças produtivas e das relações de produção, sob a lógica da empresa capitalista, permitiu uma transmutação do próprio Estado capitalista, outrora liberal, num Estado empresa promotor do desenvolvimento e aprofundamento neoliberal.

Quanto ao Estado, com o qual alguns ainda contam ingenuamente para “controlar” os mercados, a crise mostrou até que ponto ele se fez o coprodutor voluntário das normas de competitividade à custa de todas as considerações de salvaguarda das condições mínimas de bem-estar, saúde e educação da população. Mas a crise mostrou também que o Estado, pela defesa incondicional que fazia do sistema financeiro, era parte interessada nas formas de sujeição do assalariado ao endividamento de massa que caracteriza o funcionamento do capitalismo contemporâneo. O Estado neoliberal não é, portanto, um “instrumento” que se possa utilizar indiferentemente para finalidades contrárias. Enquanto “Estado-estrategista”, codecididor dos investimentos e das normas, ele é uma peça da máquina que se deve combater (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 31).

A lógica hegemônica construída, revitalizada e preservada pelo capitalismo (WILLIAMS, 2011) não opera sem oposições. Diversos grupamentos humanos, movimentos sociais, povos indígenas e organizações políticas produzem mecanismos alternativos ou mesmo de oposição à ordem vigente. Esses grupamentos posicionam-se em disputa de uma nova sociabilidade com marcados traços contra-hegemônicos (DARDOT; LAVAL, 2016; HARVEY, 2006; BRANDÃO, 2004).

As forças contrárias à razão de mundo neoliberal conformam correntes dispersas de resistência ao pacote de medidas de concentração de riquezas e construção de mecanismos legais para perpetuação da operação neoliberal. Apresentada como razão de ser, a lógica/razão neoliberal produz subjetividades e indivíduos que se identificam com o seu projeto de mundo como algo natural. Esses indivíduos endossam o programa neoliberal, amparado pelo Estado, que, por sua vez, se converte em força propulsora de implementação de suas medidas.

Não devemos ignorar as mutações subjetivas provocadas pelo neoliberalismo que operam no sentido do egoísmo social, da negação da solidariedade e da redistribuição e que podem desembocar em movimentos reacionários ou até mesmo neofacistas. As condições de um confronto de grande amplitude entre lógicas

contrárias e forças diversas em escala mundial estão se avolumando (DARDOT; LAVAL, 2016, p.9).

Neste sentido, trabalharemos com a ideia de que a razão neoliberal – apresentada por Dardot e Laval – opera como hegemonia. Adotaremos esta interpretação sem nos atermos aos numerosos detalhes capazes de diferenciar os termos, mas focando no âmbito de dominação que as perspectivas imprimem nas sociedades.

À definição de hegemonia, recorreremos à contribuição de Antonio Gramsci, em que a dominação da classe dominante sobre as demais classes sociais se dá num duplo movimento, por meio do consenso e da coerção. Conforme Gramsci:

Por enquanto, pode-se fixar dois grandes "planos" superestruturais: o que pode ser chamado de "sociedade civil" (isto é; o conjunto de organismos chamados comumente de "privados") e o da "sociedade política ou Estado", que correspondem à função de "hegemonia" que o grupo dominante exerce em toda a. sociedade e àquela de domínio direto "ou de comando, que se expressa no Estado e no governo "jurídico". Estas funções são precisamente organizativas e conectivas. Os intelectuais são os "comissários" do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso "espontâneo" dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce "historicamente" do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura "legalmente" a disciplina dos grupos que não "consentem", nem ativamente nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo (GRAMSCI, 1982, p. 8).

Raymond Williams – referenciado nas ideias de Gramsci – nos dá a amplitude da penetração de um sistema de poder – no nosso caso, o agronegócio – como realidade de projeto de dominação em curso, abarcando amplas e profundas esferas da sociedade. É a construção do consenso em torno de uma proposição que se torna quase inescapável.

Pois a hegemonia supõe a existência de algo verdadeiramente total, não apenas secundário ou superestrutural, como no sentido fraco de ideologia, mas que é vivido em tal profundidade, que satura a sociedade a tal ponto e que, como Gramsci o coloca, constitui mesmo a substância e o limite do senso comum para muitas pessoas sob sua influência, de maneira que corresponde à realidade da experiência social muito mais nitidamente do que qualquer noção derivada da fórmula de base e superestrutura. Pois se a ideologia for apenas um conjunto abstrato e imposto de noções, se as nossas ideias, pressupostos e hábitos sociais, políticos e culturais forem meramente o resultado de uma manipulação específica, de um tipo de formação aberta que pode ser simplesmente encerrado ou removido, então seria muito mais fácil mover ou alterar a sociedade do que na prática sempre o foi ou é. Essa noção de hegemonia, que satura profundamente a consciência de uma sociedade, parece ser fundamental para mim. E, ao contrário das noções gerais de totalidade, a hegemonia possui a vantagem de enfatizar, ao mesmo tempo, a realidade da dominação (WILLIAMS, 2011, p. 51-52).

Observando a razão do neoliberalismo e o confronto com outros projetos de sociedade nos dedicaremos a analisar dois recortes socioculturais em oposição. Um ligado ao modelo

neoliberalizante do agronegócio no Brasil e outro, em franca oposição, ligado ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). Tanto um quanto o outro promovem periodicamente feiras para apresentar à sociedade, de maneira festiva, os êxitos de seus projetos. Essas feiras buscam interlocuções distintas com a sociedade e ambas apresentam, a seu modo, proposições de sociabilidade – sendo que uma tem seu projeto ideológico operante pela hegemonia e a outra apresenta-se como construção coletiva de uma utopia, logo, contra-hegemônica. São, respectivamente, a Agrishow, realizada anualmente na cidade de Ribeirão Preto, Estado de São Paulo, e a Feira Nacional da Reforma Agrária, realizada na cidade de São Paulo (SP).

3.1 O palco da Agrishow como plataforma de circulação de mercadorias

A Agrishow (Feira Internacional de Tecnologia Agrícola em Ação) realizou em 2017 sua 24ª edição¹⁶. É apresentada em seu *site* oficial¹⁷ como *uma das três principais feiras de tecnologia agrícola do mundo e a maior e mais importante na América Latina*. Neste mesmo *site*, a feira é intitulada de **vitrine** das mais avançadas tendências e inovações tecnológicas para o agronegócio, e, ainda, festejada como **palco** do sucesso do agronegócio brasileiro (grifos nossos). Destacamos as palavras “vitrine” e “palco” pela importância simbólica que carregam ante a análise que ora pretendemos. Espetáculo (palco) e mercado (vitrine) são os ambientes adequados para a circulação e encontro entre público (consumidor) e mercadoria.

A Agrishow é a materialização de um pacto selado entre entidades ligadas ao agronegócio brasileiro, que envolve a ABAG (Associação Brasileira do Agronegócio), a Abimaq (Associação Brasileira da Indústria de Máquinas e Equipamentos), a Anda (Associação Nacional para Difusão de Adubos), a Faesp (Federação da Agricultura e Pecuária do Estado de São Paulo) e SRB (Sociedade Rural Brasileira)¹⁸. Este conjunto de forças ruralistas contrata uma empresa especializada em eventos, a Informa Exhibitions¹⁹, para a organização da feira de 2017.



foto 1 – Visão panorâmica da Agrishow – 2017.

¹⁶ O evento foi realizado de 1 a 5 de maio de 2017, no Pólo Regional de Desenvolvimento Tecnológico dos Agronegócios do Centro-Leste, em Ribeirão Preto (SP).

¹⁷ Disponível em: <<https://www.agrishow.com.br/pt/Home.html>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Multinacional especializada em realização de feiras de negócios com registro na bolsa de valores de Londres. Disponível em: <<http://www.informaexhibitions.com.br/sobre-a-informa-exhibitions/>>. Acesso em: 13 set. 2017.

Um componente naturalizado do ambiente empresarial digno de nota é a terceirização de serviços. O agronegócio brasileiro recorre a uma multinacional promotora de eventos que abarca, segundo a própria empresa em seu *site* oficial, *setores como marítimo, beleza, construção e imobiliário, saúde, agricultura, saúde e nutrição, cultura pop e moda*.²⁰ Setores tão díspares em sua composição fim, que o elo de conexão restringe-se às trocas comerciais. Em outras palavras, a formatação da feira do agronegócio brasileiro é realizada segundo um padrão mundializado de exposição de mercadorias, onde os elementos significativos de uma identidade local, regional ou nacional estão ausentes. Nesse sentido, o fato de ser no Brasil, em São Paulo ou em qualquer outro território é irrelevante do ponto de vista sociocultural, salvo o fato de a feira situar-se num país regido, de fora para dentro, pela divisão mundial do trabalho (MARINI, 1973, p. 114) como produtor de *commodities* e produtos primários, sob o consentimento das elites nacionais (BRANDÃO, 2004) e de acordo com as finalidades do capital internacional.

O território heterogêneo e de grande porte desempenhou papel estratégico nessas táticas subordinadas e covardes de nossas elites. Transformando em mera base operativa e plataforma de simples circulação de capitais usurários e *locus* da predação e degradação humana e ambiental, o território passou a ser visto e utilizado como objeto inerte (BRANDÃO, 2004, p. 67).

3.1.2 Esterilização da vida como propositura estética do agronegócio

O Brasil apresenta um crescimento formidável associado à extensão territorial e à origem colonial, que perpetua a convivência relativamente harmônica entre diversas frações de classes no poder operando em geografias e ramos distintos. A questão agrária baseada no rentismo, expansão de fronteiras e especulação fundiária é um moto-contínuo da realidade nacional (BRANDÃO, 2004). O desenvolvimento regional também segue a tônica do interesse privado predatório das elites sem um projeto de planejamento nacional com vistas ao desenvolvimento de um Estado-nação. Os interesses imediatos dessas elites e a falta de uma visão nacional caracterizam o Brasil dependente pautado de fora para dentro, subordinado aos ditames das políticas e economias internacionais.

Nos estandes da Agrishow observamos o trato do território como *objeto inerte* a partir, dentre outros exemplos, do controle cartesiano das lavouras. A adoção de métodos produtivos impostos, conforme apresenta Brandão, *de fora para dentro*, tem na “Revolução Verde” seu marco histórico tecnológico implementado, politicamente, pelo governo militar ditatorial brasileiro.

²⁰ <https://www.informaexhibitions.com/en/home.html> acesso em 02/02/2019.

Por fim, a estratégia da política econômica mais geral, que viria a definir os marcos de uma orientação política produtivista já apontava, desde então, para a opção que prevaleceria nos anos 70, por aquilo que se convencionou chamar de “modernização conservadora” – um modelo de desenvolvimento concentrador de terra, de capital e poder (BRUNO, 1995. p. 5).

A partir do declínio produtivo da “Revolução Verde”, o capital no campo brasileiro passa a buscar outros paradigmas tecnológicos e políticos para sua viabilização econômica.

Apoiada em uma promessa de aumento da oferta de alimentos que proporcionaria a erradicação da fome, a Revolução Verde resultou em um novo modelo tecnológico de produção agrícola que implicou na criação e no desenvolvimento de novas atividades de produção de insumos (químicos, mecânicos e biológicos) ligados à agricultura. Esse modelo produtivo passou, no entanto, a apresentar limites de crescimento a partir da década de 1980, com a diminuição do ritmo de inovações, o aumento concomitante dos gastos em P&D e a identificação dos impactos ambientais advindos do uso intensivo desses insumos, em especial dos agrotóxicos (ALBERGONI, L.; PELAEZ, 2007, p. 32).

É na revolução genética que o agronegócio brasileiro assenta sua nova roupagem produtiva e seu discurso político – que sustentará até os dias de agrishows.

Na década de 1980, as empresas de agrotóxicos passaram a utilizar a engenharia genética em seus processos de produção de ingredientes ativos e a investir em pesquisas para o desenvolvimento de sementes geneticamente modificadas (Parayil 2002; Thompson 1986). Nesta época, a *Monsanto Corporation* (EUA), o *Max Planck Institute for Plant Breeding* (West Germany) e o *Genetic Plant System* (Bélgica) encontraram um método de criar plantas transgênicas utilizando a bactéria patogênica *Agrobacterium tumefaciens*, que funciona como um vetor de transferência de genes a partir da indução à produção de tumores (ALBERGONI, L.; PELAEZ, 2007, p. 43).

O poder político que hegemonizou esse processo figura entre os principais fomentadores da Agrishow, a Associação Brasileira do Agronegócio (ABAG), entidade patronal congregadora de forças políticas e econômicas que vão “desde empresas ligadas à produção e aperfeiçoamento de sementes – incluindo-se a pesquisa genética como a Monsanto ou a Bayer –, até aquelas vinculadas à mídia – como a Globo” (MENDONÇA, 2015, p. 179).

A hegemonia do agronegócio assentou-se sobre duas noções, caras à retórica neoliberal dos anos 1990: segurança alimentar e competitividade as quais, embora aparentemente “*incompatíveis*”, logo seriam compatibilizadas mediante a “*transformação*” do *agribusiness* brasileiro em coadjuvante da segurança alimentar mundial. Através desta operação minimizava-se o fato da nova entidade corresponder à institucionalização de um *lobby* empresarial dos mais lucrativos, travestido pela retórica de sua “missão social”. Afinal, não era o Brasil apresentado como um dos maiores exportadores mundiais de produtos do *agribusiness*, contanto com a sexta população mais mal nutrida do planeta. Não é difícil perceber que a contradição embutida em semelhante autojustificação reside no fato de tratar-se de uma entidade representativa das grandes cadeias de atividades altamente empresarializadas e financeirizadas, destinadas, prioritariamente, à exportação, sem grande afinidade com o mercado interno ou a “mal alimentada população brasileira”, embora tivesse emergido como portadora de uma finalidade estratégica: compatibilizar “desenvolvimento econômico” e “bem-estar social”. Esses novos “ruralistas” explicitavam, assim, um novo projeto para a agricultura brasileira,

capaz de obter o consenso de todas as entidades patronais e pautando-se por três parâmetros: competitividade, tecnologia e gestão (MENDONÇA, 2005, p. 25-26).

Tendo o latifúndio como característica nacional e pautados os “novos” latifundiários pela perspectiva rentista e especuladora – que reforça a visão de uso do território como “plataforma de simples circulação de capitais usurários e *locus* da predação e degradação humana e ambiental” (BRANDÃO, 2004) –, não é de se estranhar que a representação das fazendas como vazios desprovidos de particularidades ambientais, sociais e culturais seja a tônica da feira de tecnologia do agronegócio.



Foto 2 – Canteiros de amostragem, Agrishow 2017.

Num traçado geométrico estão expostas matrizes idênticas de plantas aparentemente iguais. Lembremos que trata-se de uma exposição, portanto, toda a disposição é intencional como demonstração do êxito na atividade agrícola. A uniformidade das plantas, a monocultura, a não existência de ervas “intrusas”, a “limpeza” do canteiro de exposição evidencia um modo de operar e pensar a agricultura. O canteiro também reforça o caráter matemático do empreendimento agrícola, buscando a eficácia na extração máxima da produtividade. As medidas exatas não se limitam às formas geométricas e estendem-se às dosagens dos adubos químicos, aos pesticidas para eliminação de insetos e biodiversidades animais, aos herbicidas cuja função é matar plantas que não constem na programação e que possam reduzir ou danificar os resultados esperados. Estamos diante de um complexo sistema de generalização de uma racionalidade empresarial que busca eficiência, alta produtividade e, em última instância, a competição. Porém, a competitividade aqui apresenta-se atrelada à necessidade de aquisição dos novos pacotes tecnológicos dispostos nas vitrines da feira.

É precisamente o que se pode observar por toda a parte. A exigência da “competitividade” tornou-se um princípio político geral que comanda as reformas em todos os domínios, mesmo os mais distantes enfrentamentos comerciais no mercado mundial. Ela é a expressão mais clara de que estamos lidando não com uma “mercantilização sorrateira”, mas com uma expansão da racionalidade de

mercado a toda existência por meio da generalização da forma empresa. É essa “racionalização da existência” que, afinal, como dizia Margaret Thatcher, pode “mudar a alma e o coração”. (...) Embora se distinga de um marxismo estreito, essa análise vai ao encontro de uma das intuições mais profundas de Marx, que compreendeu muito bem que um sistema econômico de produção era também um sistema antropológico de produção (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 27).

O controle contábil sobre a produção impõe à agricultura uma característica industrial, ascética e subordinada às tecnologias e corporações internacionais. Supõe exatidão laboratorial, em que a terra perde sua característica de território e de espaço sociocultural e converte-se em plataforma de apoio à produção sistemática de mercadorias em série.

Ao adquirir um dos artigos da cadeia produtiva do agronegócio em exposição, compra-se também um projeto político e uma lógica de produção vinculada a uma razão aniquiladora de outras formas de existência.

Os efeitos corruptores, numa dimensão francamente antropológica – um mero efeito colateral da dinâmica capitalista por lucro –, são devastadores. Parece que se compra a consciência das pessoas. Diariamente elas são adestradas para o desfrute daquilo que as trai – desfrute da própria derrota, desfrute da identificação com a prepotência. Mesmo nos valores de uso reais que eles recebem reside frequentemente um terrível poder de destruição. O carro particular – no caso do transporte público deficiente – sulca as cidades com a mesma eficácia das bombas e cria distâncias que não podem mais ser superadas sem ele (HAUG, 1997, p.).

O pacote tecnológico do agronegócio pressupõe o esquadramento territorial com vastas plataformas produtivas mecanizadas, química e geneticamente operadas. Essas práticas são apresentadas como o futuro presentificado, é o moderno no campo desconectado de uma tradição humanizada ou, melhor dizendo, apartado de uma cultura camponesa popular arraigada no imaginário e nas práticas nacionais. O ideário da Agrishow oculta conflitos e apaga a história, elimina as pessoas do campo em suas diversidades sociais, étnicas e culturais e edifica um sujeito como protagonista e único ser presente nos campos brasileiros: o grande proprietário de terras.

O apogeu do desenvolvimento capitalista no campo brasileiro foi marcado por duas características: a geração de profunda desigualdade e exclusão e a hipertrofia de um aparato institucional que, segundo MARTINS (1984) “militarizou a questão agrária”, respaldando grandes proprietários e o *agribusiness*. No curso desse processo foram historicamente redefinidos conceitos profundamente arraigados em nossa historiografia, mormente o de “latifúndio” que, longe de referir-se ao tradicional coronel detentor de vastas extensões de terra improdutiva, passou a conotar grupos econômicos das mais distintas extrações, sobretudo a burguesia, em fase de concentração de seus negócios (MENDONÇA, 2005, p. 105).

Toda a escala de produtos é direcionada para latifundiários, mas os padrões de consumo e pensamento alardeados pelo agronegócio incluem uma gama variada de pequenos e médios proprietários regidos pela promessa do alto desempenho capitalista no campo.

Estandes de ferramentas e mercadorias menores espremem-se entre os grandes módulos destinados às marcas de veículos agrícolas e de automóveis de luxo para o segmento.

Embora na Agrishow o direcionamento esteja completamente vinculado ao âmbito dos negócios em nível privado, a retórica da conciliação e naturalização das diferenças sociais mostra-se intensamente aplicada na esfera pública, em que a distribuição dos recursos nacionais se dá na mesma desproporção do acesso de um pequeno agricultor às milionárias máquinas agrícolas.

A tática implica em dispersar, diluir ou ofuscar as contradições de classe que existem entre grandes proprietários rurais e grandes grupos do agronegócio, e os pequenos agricultores, camponeses. A indistinção entre os segmentos beneficia os grandes proprietários, pois ficam com a maior parte dos recursos públicos implicados no fomento à produção, por uma questão que, ideologicamente, seria apenas de escala, na medida em que, não havendo conflito de classe, cada grupo de produtores ocuparia naturalmente seu papel na organização da produção (CHÃ; VILLAS BÔAS, 2016).

Foto 3 – A máquina como centro de atenções, 2017.





Foto 4 – A máquina como centro de atenções, 2017.

A máquina está no centro das atenções. São grandes áreas de exposição onde tratores de grandes dimensões (modelos e medidas) repousam para que os visitantes possam tocar, fotografar, entrar nas cabines de comando. Aqui, as celebridades são mecânicas e o palco de suas atuações são latifúndios monocultores. Na impossibilidade de trazer os latifúndios para a feira, organizam a representação ideal do ambiente em pequeníssima escala – um quadrado de chão plantado com alguma gramínea, serragem ou brita. Sem grandes exageros, poderíamos criar um paralelo ficcional com a investida de naves espaciais sobre o solo desértico e estéril de algum planeta a ser colonizado. Faltam, nesse contexto, talvez, dois componentes essenciais ao imaginarmos a agricultura: a natureza e o ser humano.

A natureza é o *corpo inorgânico* do homem; quer isso dizer a natureza excluindo o próprio corpo humano. Dizer que o homem *vive* da natureza significa que a natureza é o *corpo* dele, com o qual deve se manter em contínuo intercâmbio a fim de não morrer. A afirmação de que a vida física e mental do homem e a natureza são interdependentes, simplesmente significa ser a natureza interdependente consigo mesma, pois o homem é parte dela (MARX, 2010, p. 84).

Na Agrishow, o fetiche da mercadoria (MARX, 2013, p. 146) alcança elevada expressão. Temos uma festa em que as mercadorias ocupam o palco espetacularizado e os humanos desaparecem. Nem mesmo os shows da indústria cultural “sertaneja” são necessários. Na Agrishow o envólucro laboratorial futurista ocupa quase todas as dimensões do evento, salvo o caráter mercantil, onipresente como a invisível mão organizadora das

justas trocas (SMITH, 1985, p. 378-379). A Agrishow promove o casamento estético formal de três dimensões da ideologia materializada num único evento: o shopping center, o laboratório de ciências e a feira de exposições.

O uso de lonas e tendas plásticas segue um padrão de grandes eventos e feiras expositoras. *Banners*, com fotos e textos explicativos, conferem um ar acadêmico científico aos estandes uniformemente distribuídos como gôndolas de supermercados. Uniforme, também, é a grafia impressa nos *displays* e materiais de propaganda padronizados conforme o estande, a marca, a empresa.



Foto 5 – Palestra arena do conhecimento, 2017.

As palestras e os eventos formativos compõem a gama de atrações da Agrishow. Segundo a organização, “A Agrishow disponibilizou a **arena do conhecimento**, um local com palestras sobre as tendências que o agronegócio está tomando e como o agricultor pode se adaptar a elas”²¹. A descrição científica do uso e benesses dos produtos invariavelmente surgem como narrativa do consenso. As palestras científicas operam o reforço inquestionável da lógica do agronegócio à qual o agricultor deve *se adaptar*. São os rumos da evolução tecnológica. A ciência como cânone e espetáculo fica sintetizada na publicização do espaço: *Arena do Conhecimento*. Mais uma vez, o caráter de show é dado ao conhecimento que, por sua vez, será exposto numa *arena* – local de diversão, onde acontecem apresentações teatrais, esportivas, espetáculos de circo e até mesmo batalhas entre gladiadores– assim como o próprio nome do evento (Agrishow) – o *palco do sucesso*. A *Arena do Conhecimento* coloca a

²¹ O repertório de palestras da Agrishow 2017 está disponível em: <https://www.cbcaagronegocios.com.br/palestras-agrishow-2017/>. Acesso em: 20 abr. 2018.

ciência no centro do espetáculo, como atração encerrada em si, e os visitantes como consumidores ou, para melhor adequar o termo, público consumidor do espetáculo.

A transformação do conhecimento em espetáculo é municiada de autoridade, com base no que Marilena Chaui (1993) denomina como “discurso competente”; ou seja, mais do que fruidores do espetáculo, os consumidores entregam-se de maneira acrítica à difusão e introjeção de “verdades científicas” operadas pelos especialistas do saber.

Em uma palavra: o homem passa a relacionar-se com a vida, com seu corpo, com a natureza e com os demais seres humanos através de mil pequenos modelos científicos no qual a dimensão propriamente humana da experiência desapareceu. Em seu lugar surgem milhares de artifícios mediadores e promotores de conhecimento que constroem cada um e todos a se submeterem à linguagem do especialista que detém os segredos da realidade vivida e que, indulgentemente, permite ao não-especialista a ilusão de participar do saber. Este discurso competente não exige uma submissão qualquer, mas algo profundo e sinistro: exige a interiorização de suas regras, pois aquele que não as interiorizar corre o risco de ver-se a si mesmo como incompetente, anormal, a-social, como detrito e lixo (CHAUI, 1993, p. 12-13).

No caso da feira do agronegócio, os detentores do conhecimento são empresas. Mantendo a coerência, a Agrishow põe a cargo de duas empresas a tarefa de propagar sua ideologia com acabamento científico. Nas palavras de Marilena Chaui, “a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos ‘ensinam’ a conhecer e a agir” (CHAUI, 1993, p. 3). A StartAgro, cuja missão está em “falar com jovens, mostrar a eles o universo de propósitos, tecnologias e oportunidades escondido em cada prato de comida que lhe é servido”²², é uma das empresas palestrantes. Seria demasiado esmiuçarmos a carga ideológica por trás de todo o texto da StartAgro, mas não nos furtamos a apontar o mascaramento e a inversão que reside em conectar o agronegócio com um prato de comida. Ora, toda a retórica do agronegócio se ancora na produtividade de mercadorias, de *commodities*. Antes de avançarmos, busquemos em Marx uma divertida e reveladora passagem de seu *O capital* em que as mercadorias materializadas no “prato de comida”, no caso da StartAgro, tomam a palavra:

Se as mercadorias pudessem falar, diriam: é possível que nosso valor de uso tenha algum interesse para os homens. A nós, como coisas, ele não nos diz respeito. O que diz respeito materialmente [*dinglich*] é nosso valor. Nossa própria circulação como coisas-mercadorias [*Warendinge*] é a prova disso. Relacionamo-nos umas com as outras apenas como valores de troca (MARX, 2013, p. 157-158).

De novo, “mostrar a eles o universo de propósitos, tecnologias e oportunidades escondido em cada prato de comida que lhe é servido” é humanizar ideologicamente as relações sociais travestidas de produção de alimentos e esconder seu princípio como produtor massivo de mercadorias com destinação a negócios, cujo fim são as trocas em busca de

²² <<http://www.startagro.agr.br/missao/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

rentabilidade. Isso sem entrar nos detalhes das relações de produção concernentes ao agronegócio e muito menos avançar sobre a produção estrita de alimentos, matéria que nos daria elementos a amplas e exaustivas discussões que não são o foco desta pesquisa. Pois bem, sigamos. Buscamos duas das palestras organizadas pela StarAgro para a *Arena do Conhecimento* e apresentaremos seus enunciados carregados do apelo ideológico que nos alertara Chauí:

- *A união da tecnologia e do empreendedorismo para manter futuras gerações no agronegócio;*
- *Como a tecnológica e a inteligência artificial irão aumentar a produtividade agrícola de forma espantosa e o que a tecnologia atual já oferece aos agricultores.*²³

Verificamos a evidente conexão de tecnologia e negócios como projeção inescapável de um futuro próximo ou mesmo presentificado. Nas palavras de Marilena Chauí: “A ideologia, trazendo um novo modo de representar a racionalidade e o objeto racional, realiza-se agora pelo descomunal prestígio conferido ao conhecimento, confundido com a ciência ou com a cientificidade” (CHAUI, 1993, p. 11).



Foto 6 – Público do Agrishow eminentemente masculino e branco, 2017.

²³ Transcrição feita diretamente do *site*. Optamos por manter os prováveis erros de revisão gramatical, visíveis no segundo tópico, acerca das palavras “tecnológica” e “agrícola”. A primeira deve referir-se à palavra “tecnologia” e a segunda, obviamente, à palavra “agrícola”. Chamo a atenção a alguns aspectos: a) a palavra “tecnológica” carrega algo mais que a simples confusão na digitação. A mescla de significados entre tecnologia e tecnológica apresenta um expediente comum à ideologia que redundna na falta de precisão onde uma coisa pode ser tomada por outra em generalizações que ignoram sutilezas e diferenças justamente porque amparadas pela ideologia; b) a palavra “agrícola” figura no texto provavelmente por um erro de digitação seguido da falta de rigor na revisão. c) as falhas de redação dizem respeito às fontes de consulta. Ora, o setor da feira que carrega o nome de Arena do Conhecimento, como vimos, arvora-se ao monopólio do conhecimento científico, e mal revisa os enunciados e significados de suas palestras. Evidentemente estes não são meros detalhes em se tratando de uma perspectiva ideológica que busca parecer precisa, eficaz, infalível e apropria-se do saber como chancela de um modelo único.

Uma caminhada pela Agrishow, observando os elementos estéticos constituintes de um modo de representar o mundo, nos ajuda a compôr um panorama do que é apresentado como verdade pelo agronegócio. Seguindo o descortinamento que nos oferece Chauí, presenciamos a ideologia como o império da aparência em detrimento da essência, em que “o aparecer social é tomado pelo ser social” (CHAUI, 1993, p. 22). A cada detalhe pode-se observar os traços da ideologia como operação “lacunar” da construção da verdade.



Fotos 7 e 8 – Figurino padrão do consumidor do agronegócio – agrobó, 2017,

Observemos a roupa, figurino de uma cultura que pretende ser dominante e opera como se o fosse. O estereótipo do empreendedor arrojado materializa-se no agrobó. Devidamente trajado com calças jeans e chapéu de *cowboy* norte-americano, botas, cinto de couro, fivelas metálicas, caminhonetes caras, o consumidor da indústria cultural especializada do setor apresenta-se mais como um ideal a ser alcançado do que como uma realidade emanada das vivas e conflituosas relações sociais dos interiores do Brasil. Esse agrobó brasileiro circula pelas ruas e estandes da feira do agronegócio. A Agrishow é um lugar para homens. Homens em maioria brancos. As mulheres são minoria, muitas vezes acompanham os homens; quando não, são funcionárias do evento e, reproduzindo padrões hegemônicos de cultura, portam funções subalternas (SAFFIOTI, 1987) e figurinos sensualizados à moda *country*.

Plástico, acrílico, fórmica, metal e plotagem criam cenários espetaculares. Entendamos, são materiais para revestir estruturas que não são feitas para ser, mas para parecer com algo – são meramente ilustrativas. A sociedade do espetáculo (DEBORD, 2003, p. 3-8) opera a representação como efetiva presença do real. Não é necessário apresentar um universo camponês ou mesmo rural a partir da realidade desses territórios. A tônica é a

representação idealizada e ideologizada desses espaços socioculturais (WILLIAMS, 2011, p. 56-57). Portanto, até mesmo a culinária do campo será produzida dentro dos padrões comerciais aceitos por um público consumidor que busca a estetização e gourmetização do ato de comer: “O ideal da estética da mercadoria é justamente fornecer o mínimo de valor de uso ainda existente, atado, embalado e encenado com um máximo de aparência atraente que deve se impor, o mais possível, por empatia aos desejos e ansiedades das pessoas” (HAUG, 1997, p. 80).

As predominantes presenças reais, sem a caracterização cenográfica ou maquiagem excessiva, restringem-se às máquinas agrícolas, as verdadeiras “vedetas” do agrishow e componentes da ampla gama de interconexões reafirmadoras do capitalismo no campo como presença unívoca, sem contradição ou conflitos. São elas, as grandes máquinas, as principais captadoras dos olhares e da cobiça dos transeuntes. Enquanto mercadoria, operam o salto mágico ao converterem-se em entidade portadora de valores em si mesmas.

O espetáculo é o momento em que a mercadoria chega à *ocupação total* da vida social. Tudo isso é perfeitamente visível com relação à mercadoria, pois nada mais se vê senão ela: o mundo visível é o seu mundo. A produção econômica moderna estende a sua ditadura extensiva e intensivamente. Até mesmo nos lugares menos industrializados, o seu reino já se faz presente com algumas mercadorias-vedetas, com a dominação imperialista comandando o desenvolvimento da produtividade. Nestas zonas avançadas, o espaço social é invadido por uma sobreposição contínua de camadas geológicas de mercadorias (DEBORD, 2003, p. 42).

Os tratores, colheitadeiras, ejetoras de venenos, drones, aviões mostram-se como espécies de carros alegóricos da festa do agronegócio. As dimensões, cores e formas seguem a toada rítmica de acobertamento da realidade, destituída de conflitos e história. Em seu desfile estanque, a maquinaria opera o show do *progresso* como substituto positivado da história.

Talvez uma das formas mais extraordinárias pela qual a ideologia neutraliza o perigo da história esteja em uma imagem que costumamos considerar como sendo a própria história ou a “essência” da história: a noção de *progresso*. Contrariamente ao que poderíamos pensar, essa noção tem em sua base, o pressuposto de um desdobramento temporal de algo que já existira desde o início como germe ou larva, de tal modo que a história não é transformação e criação, mas explicitação de algo idêntico que vai apenas crescendo com o correr do tempo (CHAUI, 1993, p. 29).

Na exposição do eterno presente associado à domesticação da história como crescimento linear e sem sobressaltos, o progresso, enquanto categoria ideológica, dá as mãos ao desenvolvimento, criando a irrefutável imposição sobre qualquer divergência, apresentando a lógica do crescimento do agronegócio como caminho único a ser trilhado, aproximando-se inexoravelmente de uma tarefa quase divina, sintetizada por Chaui como destino.

O progresso, colocando a larva, e o desenvolvimento, colocando a “boa forma”

final, retiram da história aquilo que a constitui como história, isto é, o inédito e a criação necessária de seu próprio tempo e *telos*. Colocando algo *antes* do progresso (o germe) ou *depois* do progresso (o desenvolvimento), a ideologia tem sérios compromissos com os autoritarismos, uma vez que a história de uma sociedade passa a ser regida por algo que ela *deve realizar* a qualquer preço. Passa-se da história ao *destino* (CHAUI, 1993, p. 29-30).

O projeto de sociedade apresentado na Agrishow é uma plataforma lisa, sem rugosidades (SANTOS, 2006, p. 25-26), com antídotos genéticos e químicos para eliminar “deformações” no desenvolvimento inexorável do progresso. A esterilização da vida apresenta-se como a estética do agronegócio, que cumpre seu *destino* eliminando os sobressaltos indesejáveis dos conflitos no campo; eliminando ervas, fungos e insetos; readequando paisagens como grandes latifúndios com alta performance produtiva de uma espécie somente. Como nos alertam Pierre Dardot e Cristian Laval, o neoliberalismo provoca “mutações subjetivas” que podem gerar o “egoísmo social”, isto é, a “negação da solidariedade e da redistribuição”, criando indiferenças “que podem desembocar em movimentos reacionários ou até mesmo neofascistas”. Vastidões do Brasil vivem a monotonia formal da monocultura e a determinação inescapável do campo como hábitat de grandes máquinas. Sob a égide neoliberal, o agronegócio e sua ideologia cumprem seu *destino* e eliminam a diversidade praxica, conflitiva, criativa e humana da história.

Ao *destino* vaticinado pela hegemonia do agronegócio no Brasil, por meio do Agrishow, se contrapõe o MST fazendo uso também de uma feira – a Feira Nacional da Reforma Agrária –, onde as formas e relações sociais imanentes do Movimento Sem-Terra apresentam contraposições significativas que analisaremos a seguir.

3.2. Feira Nacional da Reforma Agrária



Foto 9 – Conferência “Alimentação saudável, um direito de todas e todos”, 6 de maio, 2017. Na mesa, da esquerda para a direita, João Pedro Stédile, Bela Gil, Letícia Sabatella, José Pepe Mujica e Alexandre Padilha.

A Feira Nacional da Reforma Agrária (FENARA) é organizada e realizada pelo MST, sua militância e base social assentada. Até 2018 foram realizadas três edições da Feira Nacional na cidade de São Paulo, no Parque da Água Branca. Segundo dados da organização, a 3ª feira, em 2018, recebeu cerca de 260 mil pessoas e comercializou 420 toneladas de alimentos divididos em mais de 1520 tipos de produtos²⁴. Foram mobilizados 1215 assentadas e assentados da reforma agrária, que se distribuíram em todos os processos operativos da feira – desde a montagem de infraestruturas à segurança e comercialização direta. As atividades também perpassaram a culinária com a montagem e funcionamento simultâneo de 24 cozinhas produzindo 75 pratos típicos de todas as regiões do Brasil.

Uma vez que este trabalho busca apresentar os contrastes entre as feiras do agronegócio e do MST, numa perspectiva estética e ética, vale ressaltar uma característica que talvez não seja perceptível de imediato: as atividades desenvolvidas na FENARA não são terceirizadas. Toda a operação organizativa é desempenhada pela militância sem-terra. Da cozinha à segurança, do cuidado com as crianças à assistência médica, da venda de produtos

²⁴ Disponível em: –<<http://www.mst.org.br/2018/05/06/feira-da-reforma-agraria-atrai-260-mil-pessoas-em-sao-paulo.html>>. Acesso em: 14 maio 2018.

ao embelezamento dos espaços, da coordenação de atividades artísticas aos coletivos de limpeza serão encontrados trabalhadores e trabalhadoras Sem-Terra. A exceção fica a cargo dos artistas convidados para as apresentações culturais que permeiam toda a feira e técnicos do palco alugado, e, mesmo nesses casos, teremos a participação ativa de artistas militantes, integrantes orgânicos do MST.

Ao adentrar o Parque da Água Branca o visitante²⁵, após caminhar por alamedas repletas de transeuntes, depara-se com as instalações de palco frente a um sombreado de árvores, com mesas e bancos de madeira destinados a piqueniques, baias adaptadas como pavilhões de comércio repletas de pessoas, feirantes e produtos. Mais adiante, o palco maior e outras tendas e estruturas destinadas a artesanato, troca de sementes, shows, seminários, livraria, ciranda infantil.

É possível já percebermos uma diferença expressiva entre as estruturas físicas das duas feiras, do agronegócio e dos sem-terra. Construídas em momentos históricos distintos, ambas possuem dimensões capazes de receber multidões em trânsito. Porém, uma, a Agrishow, realizada no Pólo Regional de Desenvolvimento Tecnológico dos Agronegócios do Centro-Leste, em Ribeirão Preto (SP), apresenta características e dimensões marcadas por um amplo espaço, livre de construções e de vegetação, à margem da cidade e próxima das principais rodovias de acesso, a Anhanguera e a Bandeirantes. Sua localização privilegia o acesso de automóvel. A outra, a Feira Nacional da Reforma Agrária (FENARA), ocorre num parque público, arborizado, com construções e estruturas que lhe conferem características de lazer – como espaços para piquenique, bancos para desfrutar a paisagem, tanques com peixes, chafariz, lagos e edificações em estilo Normando preservadas desde a década de 1930²⁶ e tombadas pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT)

O Parque da Água Branca fica numa região central da cidade de São Paulo, com amplo acesso a transporte público e particular. O ingresso à Feira Nacional da Reforma Agrária é gratuito, enquanto a visita à Agrishow custa 50²⁷ reais por pessoa, na bilheteria, e

²⁵ Em 1904, o local onde hoje está o Parque da Água Branca era ocupado pela Escola Prática de Pomologia e Horticultura. Situado na freguesia da Água Branca, hoje bairro das Perdizes, nas cercanias da Barra Funda, a escola destinava-se à produção agrícola em pequena escala como teste para abastecimento da cidade de São Paulo. A escola foi desativada em 1911 e o local ficou abandonado até 1929, quando, em junho daquele ano, tornou-se sede da secretaria de agricultura e abastecimento do Estado de São Paulo e, simultaneamente, um Recinto de Exposições e Provas Zootécnicas. O nome oficial do parque era Dr. Fernando Costa, nome do então secretário da agricultura do Estado de São Paulo (LAGOA, 2008, p. 23-25).

²⁶ Informações oficiais disponíveis em: <<http://www.ambiente.sp.gov.br/parqueaguabranca/historico/>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

²⁷ valores da Agrishow 2018. Informações disponíveis em: <<https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/agrishow/2018/noticia/ingressos-da-agrishow-2018-estao-a-venda-para-visitantes-saiba-como-comprar.ghtml>>. Acesso em: 28 jan. 2019. Optamos por utilizar como fonte o site da Rede Globo por ser a rede de comunicações patrocinadora e membro do grupo realizador do evento. Os novos valores para ingresso em

40 reais na compra antecipada. Não é mero detalhe a pré-seleção de frequentadores pela barreira monetária. Os dois centros de exposição são propriedades estatais. A composição física também singra opções políticas. O esquadramento do espaço sinuoso e arbóreo, sujeito a desvios e passeios, dado ao ócio, sugere ao Parque da Água Branca abertura a relações de desfrute e reflexão. Já o desenho retilíneo em quadras simétricas com o uso de árvores, restrito à ornamentação utilitária como divisor de ruas, determina a objetividade e eficácia valorizadas na feira do agronegócio. Não podemos ignorar que essas paisagens conferem um traço identitário que pode ser reforçado pelos conteúdos que recebem. O geógrafo Milton Santos diz que “cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico” (SANTOS, 2006). Como já observamos, o conteúdo técnico não é desprovido de intencionalidade política, ou, como apresenta a professora Júlia Adão Bernardes, “a construção do espaço é, na aparência, um fato técnico, mas na essência um fato social” (BERNARDES, 2000, p. 244).

O caráter preciso e “limpo” do espaço da feira do agrishow dialoga com sua razão de ser, e isto já nos parece evidente com o auxílio da explanação anterior. Ao avançarmos para a descrição da feira do MST, entretanto, observamos um encontro estético com as sinuosidades e irregularidades formais do parque conectadas de maneira reveladora com as ornamentações e construções sociopolíticas de seus “inquilinos”. Segundo Milton Santos, “a paisagem se dá como um conjunto de objetos reais-concretos. Nesse sentido a paisagem é transtemporal, juntando objetos passados e presentes, uma construção transversal” (SANTOS, 2006). Uma vez que a paisagem é uma soma de objetos produzidos em tempos distintos e está sujeita a ressignificações a partir de relações sociais novas – no caso as relações sociais propostas pelo MST –, não estranhemos que um novo significado seja impresso no espaço. O apontamento a esse pormenor é justamente para evidenciar que se a área da Agrishow é destituída de prédios históricos, pequenos animais, sinuosidades etc., não é por acaso, mas por definição política, estética, técnica e consequentemente ideológica, que busca potencializar seus objetivos. Ainda conforme Milton Santos, paisagens novas ou objetos novos podem fortalecer conteúdos criando um espaço propício à hegemonia. O uso adaptado de paisagens e objetos podem, por sua vez, diminuir a eficácia da ação proposta ou mesmo apresentar contradições entre a paisagem e o conteúdo social que se instala temporariamente.

A cada novo momento, impõe-se captar o que é mais característico do novo sistema de objetos e do novo sistema de ações. Os conjuntos formados por objetos novos e ações novas tendem a ser mais produtivos e constituem, num dado lugar, situações hegemônicas. Os novos sistemas de objetos põem-se à disposição das forças sociais mais poderosas, quando não são deliberadamente produzidos para o seu exercício.

Ações novas podem dar-se sobre velhos objetos, mas sua eficácia é, assim, limitada (SANTOS, 2006, p. 62).

Toda essa insistência a respeito das dependências físicas onde ocorrem as feiras pretende demonstrar o contraste, quase antagônico, entre as paisagens. De um lado a paisagem desértica da Agrishow; de outro, a paisagem repleta de natureza, animais de pequeno porte e edificações antigas. Mesmo não tendo sido criado para o MST, o Parque da Água Branca possui instalações que auxiliam a composição de imagens conectadas à utopia sem-terra, que, por sua vez, tem seus produtos e simbologia aproximados de uma área viva, numa espécie de passado revisitado. Essas paisagens foram eleitas por seus ocupantes e dialogam com suas proposições estéticas. Utilizo “utopia”, tal qual o uso aplicado por Michael Löwy, como uma visão social de mundo numa perspectiva crítica. Para Löwy, as visões sociais de mundo poderiam ser separadas em dois tipos, a saber: as visões sociais ideológicas e as visões sociais utópicas. Seriam as ideológicas quando servissem para “legitimar, justificar, defender ou manter a ordem social do mundo”. Já as visões seriam utópicas quando “tivessem uma função crítica, negativa, subversiva, quando apontassem para uma realidade ainda não existente” (LÖWY, 2010, p. 14).

As três edições da Feira Nacional foram realizadas num parque público – Parque da Água Branca – e o uso de suas dependências recebeu o tratamento da ornamentação comum às místicas do MST (BOGO, 2002), de modo que a ambiência portasse a simbologia sem-terra. É comum que as místicas recebam um ajuste de organização das formas e objetos simbólicos de acordo com um sentido de beleza construído coletiva e historicamente. Roseli Caldart, em *Pedagogia do Movimento Sem-Terra*, elenca aspectos da mística do MST. Um dos aspectos é a constituição de “valores que sustentam uma determinada concepção de humanidade” (CALDART, 2012, p. 214), e, ao lado desses *valores*, recupera a característica de exercício da memória, como uma *postura de respeito à história*. Esse *respeito à história* e o cultivo de *valores* configuram-se no incontestável objetivo de formação dos integrantes da organização. Outro elemento, apontado por Caldart, nos remete de maneira mais direta à disposição plástica da feira analisada.

Um terceiro aspecto da mística como experiência de *produção cultural*, aqui entendida especificamente como *autorrepresentação* através dos símbolos, da arte, da imagem pública do sentido de ser *Sem Terra*, *Ser do MST*. Prestando atenção é possível perceber que, enquanto materialidade, a mística nada mais é do que a expressão do processo de simbolização ou de nomeação da identidade Sem Terra, revelando ou tornando pública a autoimagem que historicamente o Movimento vem construindo (CALDART, 2012, p. 215).

Nos referimos a uma estética consolidada durante a trajetória de construção das bases estruturais do Movimento, sendo as místicas elementos indissociáveis desse processo. Merece

atenção o fato de que a responsabilidade pelo embelezamento das ações, encontros, seminários, atividades políticas e formativas do MST é delegada a um coletivo que é constituído para a tarefa. Algumas dessas ações podem requerer o auxílio de um conjunto de militantes ligados às artes plásticas e agrupados na Brigada Cândido Portinari. Na Feira Nacional da Reforma Agrária, a Brigada Cândido Portinari assume papel de destaque na tarefa de ornamentação. Assim, temos uma ação coletiva para a ornamentação não apenas como mão de obra, mas também como proposição a pensadores ativos de um processo integral.

As produções simbólicas são as formas principais para a realização da “Mística” com o intuito de animar os dias difíceis da luta cotidiana, trazendo para a centralidade coletiva os sentimentos de cada Sem Terra, para avivar e transformar os sentimentos de dor e indignação em canção, imagens, representações em esperança e determinação para se continuar lutando (BRENNAND, 2017, p. 82).

Embora um setor ou brigada tenha a centralidade na tarefa de ornamentação, destacamos que o conjunto da organização carrega consigo o senso estético e o cuidado com os detalhes da constituição imagética da feira.



Foto 10 – Artistas militantes da Trupe dxs Encantadx e feirante com triângulo, 2017.

As barracas recebem ajustes dos próprios feirantes/camponeses, que as ornamentam de acordo com os motivos regionais e as simbologias que dão unidade à organização. Esta cultura da beleza é obra de uma conjunção de fatores que dizem respeito ao cultivo crítico das tradições e a dinâmica da produção de significados como parte constituinte da pedagogia Sem-Terra.

Os elementos artísticos e poéticos transitam com desenvoltura na conformação de novos espaços síntese da trajetória Sem-Terra. A paisagem do Parque da Água Branca transmuta-se conforme a necessidade do grupo social que o ocupa transitoriamente, configurando-se em um espaço do MST.

O espaço é a sociedade, e a paisagem também o é. No entanto, entre espaço e paisagem o acordo não é total, e a busca desse acordo é permanente; essa busca nunca chega a um fim.

A paisagem existe através de suas formas, criadas em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual. No espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, *no momento atual, uma função atual*, como resposta às necessidades atuais da sociedade. Tais formas nasceram sob diferentes necessidades, emanaram de sociedades sucessivas, mas só as formas mais recentes correspondem a determinações da sociedade atual (SANTOS, 2006p. 67).

A paisagem ressignificada do parque da Água Branca converte-se em *espaço* do MST por uma série de operações político estéticas que enlaçam os visitantes numa atmosfera de pertencimento a um projeto de sociedade, ali materializado, em simultaneidade de fenômenos conectados. Ao transitar pela feira é possível identificar a construção da beleza como uma tarefa delicadamente arranjada.



Fotos 11 e 12 – Detalhe de ornamentação de palco e produção em conserva, 2017.

A delicadeza dá-se nas minúcias de artefatos artísticos produzidos à mão. Identifica-se um forte vínculo com o artesanato ao atentarmos para as produções singulares, como peças únicas. Cada peça de ornamentação carrega consigo a trajetória de elaboração, que conjuga elementos políticos significativos à organização social, atrelados à sua história, à de personagens cultuados e reconhecidos na tradição da esquerda e ao senso estético produzido e reproduzido ao longo da trajetória do MST em relação a sua luta para a construção de uma identidade integral.

Mas a mística também evoca a materialização (geralmente simbólica) desse sentimento na beleza da ambientação dos encontros, nas celebrações, na animação proporcionada pelo canto, pela poesia, pela dança, pelas encenações de vivências que devem ser perpetuadas na memória, pelos gestos fortes, pelas homenagens solenes que se prestam a combatentes do povo; lembra os símbolos do movimento,

seus instrumentos de trabalho e de resistência, seus gritos de ordem, sua agitação, sua arte (CALDART, 2012, p. 213).

A mística Sem-Terra, na FENARA, surge na conjugação de atividades culturais das mais distintas com o embelezamento da ornamentação somado aos cantos, poemas em exposição e tecidos floridos das chitas em contato com as vendas dos produtos da reforma agrária. Por não industrializar nem terceirizar a ornamentação, é que se torna possível e necessário produzir os objetos de beleza. Na feira da reforma agrária, os desenhos feitos à mão, os bordados, as pinturas, as mandalas, os filtros de sonhos, os poemas estampados em tecidos espalhados pelos corredores, os espaços cobertos, os galpões, a ciranda infantil e os espaços abertos ganham a função de embelezar, sinalizar e marcar posição poética, política e historicamente.



Foto 13 – Pereira da Viola no palco ornamentado. Mandala, símbolos, produtos *in natura* e agroindustrializados, 2017.

O espaço de simultaneidades aplica-se aos diferentes sotaques e culturas em trocas carregadas de sentidos contraditórios. A mercadoria na feira ganha *territorialidade* de simbologias utópicas.

A territorialidade se inscreve no quadro da produção, da troca e do consumo das coisas. Conceber a territorialidade como uma simples ligação com o espaço seria fazer renascer um determinismo sem interesse. É sempre uma relação, mesmo que diferenciada, com os outros atores (RAFFESTIN, 1993, p. 161).

Não se trata da ilusão de que basta ser produção Sem-Terra que o capitalismo some, como num passe de mágica, da composição dos valores de uso e de troca apresentados na

feira. É certo que muitos dos produtos expostos carregam consigo não a ocultação das relações sociais que o produziram, mas, antes, são a materialização anunciante destas.

Como nas sessões de mística, os produtos da terra, frutos do trabalho e da produção camponesa são expostos feito troféus, como objetos de beleza e culto. O alimento, numa mística, representa a síntese do trabalho em conexão com a terra conquistada ou almejada na perspectiva da luta social. Quando apresentado cenicamente na sessão de mística, o alimento conecta entendimentos que o atravessam, é a um só tempo a luta, a terra, o pão, o trabalho, o futuro e o passado e, neste amplo sentido, distancia-se da característica fantasmagórica da mercadoria (MARX, 2013, p. 146), justamente porque ele não oculta, mas revela. Contraditoriamente, esse mesmo alimento ou produto da reforma agrária, negociado às toneladas na feira, cumpre seu papel mercadológico na circulação, de modo a realizar seu valor. Não é só a aparência que coloca a produção sem-terra num patamar diferenciado ante as regras gerais do capital, mas, sobretudo, os modos produtivos e o papel que o camponês sem-terra ocupa na produção capitalista em seu caráter de dupla exploração (BARTRA, 2011, p. 17). Devemos lembrar que a produção familiar camponesa não se calca na extração de mais-valia, mas na busca da reprodução da família e produção de excedente para trocas no mercado (M-D-M); portanto, não se trata de uma produção capitalista, cujo lucro é o objetivo central da operação produtiva (D-M-D')²⁸. Dessa forma, a produção operada pela agricultura familiar e as cooperativas camponesas – que conquistaram o território por meio da luta e se inserem no mercado capitalista de modo desvantajoso, conforme atesta Bartra –, ao chegar no espaço da Feira Nacional da Reforma Agrária, encontra um *locus* adequado à presentificação de sua utopia.

Vejamos. A paisagem do parque assemelha-se a uma grande fazenda, como já apresentamos: lagos, aves, caminhos sinuosos, animais de pequeno porte, baias de animais de grande porte, casarios imponentes, áreas verdes assemelhadas a bosques e até simulacros florestais (LEFEBVRE, 1999, p. 31). Essa “grande fazenda” é ocupada e ressignificada conforme a necessidade e dinâmica propositiva dos ocupantes (SANTOS, 2006). A fazenda não é destruída ou incendiada, como gostariam detratores de um movimento social, mas é adaptada às novas funções sociais que uma nova sociabilidade impõe à paisagem, convertendo-a em *espaço*. Mesmo que transitória, essa ocupação cria a territorialidade (FERNANDES, 2008) sem-terra em plena consonância com seu sentido de ser e operar na luta de classes. Ora, temos a ocupação de uma fazenda que é convertida numa grande propriedade coletiva, sobrepondo sua simbologia, relações sociais de produção e reprodução,

²⁸ O detalhamento da fórmula geral do capital está no Capítulo 4 – “A transformação do capital em dinheiro”, Livro I, p. 223, de *O Capital*, de Karl Marx.

ornamentação, imprimindo um sentido complexo de proposição de outra sociabilidade calcada na fartura, beleza, diversidade cultural etc.

Corre-se o risco desta feira sem-terra ser vista tão somente como um mercado da esquerda classe média – uma vez que os produtos orgânicos e de matriz agroecológica figuram como preferência dos consumidores desse extrato da sociedade. No entanto, essa leitura suprime o fato de uma proposição política em choque direto com a lógica do agronegócio (ALBERGONI, L.; PELAEZ, 2007; MENDONÇA, 2005, 2015) – propriedade privada de larga extensão, monocultivo com uso intensivo de agrotóxicos, mutação genética de plantas e sementes, esvaziamento e proletarianização do campo, mecanização e concentração de capital – se apresentar como ação integral e como alternativa crítica, política, cultural e econômica.

Estamos falando, então, de um processo (mais do que de um produto) cultural que vai dando coesão às ações de um grupo e, neste caso, interligando-se com a produção/recuperação/(re)significação de uma visão de mundo e de uma postura diante da realidade que ao mesmo tempo em que são pressionadas ou limitadas pelas condições objetivas em que estas ações acontecem, projetam-se para além delas, a partir da experiência de sujeitos concretos de uma luta social específica e da intencionalidade política em que esta luta é concebida e realizada. Quer dizer, é a experiência humana total que pressiona ou condiciona um determinado modo de vida (NETTO, 2007, p. 246).

A feira materializa a dinâmica complexa desde as bases produtivas (os pequenos módulos produtivos com base em agricultura familiar e cooperativas), por meio da reforma agrária, até as relações sociais e culturais que animam as formas de produção propostas pela organização.

Há um sentido de totalidade (WILLIAMS, 2011, p. 49) na propositura da feira, e essa totalidade se alinhava e emana a partir do sentido da mística sem-terra. É comum um militante do MST dizer que uma marcha, uma ocupação, uma ação coletiva ou cerimônia está cheia de mística, está cheio de um sentido anunciador do porvir, de uma energia que impulsiona a luta social. Salete Carolo, da direção estadual do MST do Rio Grande do Sul, pelo setor de gênero, sintetiza os múltiplos aspectos da mística como a prática cotidiana do sonho, a materialização da luta na transformação efetiva da sociedade:

A mística se revela e faz parte desse processo de alimentar os sonhos, de pensar o bem-estar, a vida, que se traduz na defesa da diversidade, dos valores de solidariedade, seja até mesmo naquilo que nos nutre fisicamente, o alimento. O sonho, a utopia de construir uma sociedade justa e fraterna, com casa para as pessoas, é o sonho do socialismo. A mística é vivenciar dia a dia esses valores. Podemos celebrar essa mística de maneira individual, na introjeção desses valores e principalmente coletivamente. Vamos transformando estes sonhos em realidade (depoimento cedido em 27/01/2019).

A mística é a construção do *topos* possível, realizável como já exposto nas palavras de Ademar Bogo (2012). A utopia sem-terra é carregada de ampla perspectiva impulsionada pela mística, que se concretiza em diversas situações e de diferentes modos, encontrando nas linguagens artísticas um anteparo privilegiado para estas materializações. É possível identificarmos o caráter de totalidade ao analisarmos uma das ações da ciranda infantil²⁹, na Feira Nacional da Reforma Agrária, a partir da marcha dos sem-terrinhos apresentada ao público, que se assemelha a uma sessão de mística³⁰.

O “assemelhar-se a uma sessão de mística” significa que a intencionalidade da ação da marcha dos sem-terrinhos não era de produzir um momento de mística, conforme Caldart: “*momentos de mística*, no sentido de tempo e espaço intencionalmente reservado ao processo de simbolização e emocionalização da luta, aqueles nos quais, no Movimento, mais se trabalha a postura de respeito à história” (CALDART, 2012, p. 215); embora, como já exposto, existam situações das quais emanam mística. Apresentaremos, a seguir, a marcha dos sem-terrinhos como uma destas ações impregnadas de um sentido de reconhecimento coletivo.

A marcha dos sem-terrinhos foi um misto de propaganda política somada a uma necessidade do real. Diferentemente da promessa da aparência destituída da essência (CHAUI, 1993) – como verificamos na análise da Agrishow e os padrões estéticos da mercadoria e da hegemonia –, a propagação da utopia sem-terra dá-se num emaranhado de tramas que extrapolam a aparência, porque repleta de relações sociais vivas. Analisemos:

1) As crianças sem-terrinhos não foram trazidas para representar a infância e/ou o futuro da luta. Poderiam até ser deslocadas com este último intuito somente, mas as crianças, de fato, estão na feira, e num espaço protegido – a Ciranda – por necessidade de seus pais, trabalhadoras e trabalhadores da FENARA.

²⁹ A Ciranda Infantil surgiu em 1987, durante o 1º Encontro Nacional de Educadores/as da Reforma Agrária (ENERA), com a função de possibilitar a participação dos pais, e especialmente das mães, nos espaços políticos do Movimento. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/2015/01/19/durante-encontro-ciranda-infantil-leva-estudo-cultura-e-diversao-aos-sem-terrinhos.html>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

As primeiras experiências de creches permanentes e itinerantes ocorreram no MST do Ceará. Inicialmente, esses espaços foram denominados de Círculos Infantis, com base na experiência educacional cubana. Os Círculos Infantis, em Cuba, são instituições formais de educação que atendem crianças na faixa de seis meses a seis anos de idade. Depois de ampla discussão nos coletivos de educação estaduais e nacionais, o espaço de Educação Infantil do MST passou a ser chamado de Ciranda Infantil – nome que se refere às brincadeiras, à dança, à cultura popular, às cantigas de roda e ao ser criança (LUEDKE, 2013, p. 100).

³⁰ Sessão de mística é uma encenação realizada pelos membros do MST. Falaremos mais a respeito nos capítulos 3 e 4.



Foto 14 – Desfile da Ciranda infantil Paulo Freire, 2017.

- 2) O espaço da Ciranda infantil é uma prática organizativa sem-terra criada para viabilizar a participação – principalmente – das mulheres na luta. Um esforço político e histórico contra as tramas do patriarcado e do machismo.
- 3) As educadoras e educadores da ciranda não são cuidadores, não são terceirizados; são militantes que organizam, dentro das atividades educativas, ações na busca da integralidade do ser sem-terrinha. Portanto, a ação de marchar durante a feira junto de uma batucada não é mera ação propagandística, mas parte integrante de um processo político e pedagógico planejado e aplicado.

- 4) A batucada que acompanha a marcha sem terrinha é composta por trabalhadores artistas que possuem uma aliança longeva com o MST³¹. Mais uma vez, aqui, um sentido de construção histórica de relações.
- 5) A ornamentação e cartazes que as crianças portam compõem as atividades educativas desenvolvidas previamente na Ciranda. Canções, simbologia, palavras de ordem são tratadas e trabalhadas durante a permanência no espaço da Ciranda e dizem respeito ao exercício de criação e memória do legado sem-terra.
- 6) A alimentação com frutas livres de agrotóxicos conjuga a propaganda política com a necessidade fisiológica das crianças e a coerência da proposição política e produtiva do MST. Ao alimentar as crianças sem-terrinha com a diversa produção vinda dos Estados – atenção, são doações das camponesas e camponeses –, o MST reafirma de forma simbólica e material seu projeto político.

Mais um detalhe em torno desta ação: a própria ciranda carrega em si, no sentido de sua concepção dentro do MST, características da totalidade a que nos referimos. Essa totalidade transpassada pela mística que, a um só tempo, é manifestação e expressão, é comunhão e sentido, é projetiva e enraizada (CALDART, 2012). A reprodução de um trecho da dissertação da militante Neiva Marisa Bihain demonstra as amplas conexões dos valores sem-terra ao tratar da Ciranda.

³¹ A batucada que acompanhou a Ciranda infantil na feira é a Unidos da Madrugada, formada por integrantes do coletivo Dolores Boca Aberta. Integrantes do coletivo Dolores foram componentes da Unidos da Lona Preta, escola de samba do MST. Conforme o pesquisador Tiarajú Pablo D'Andrea:

“Todo domingo de carnaval o Boca de Serebésquê desfila nas ruas do bairro Patriarca juntamente ao bloco Unidos da Madrugada, pertencente ao coletivo Dolores Boca Aberta, e à escola de samba Unidos da Lona Preta, do MST. Esse encontro de agrupações carnavalescas possui o nome de *Carnaval Contra-Hegemônico*” [...] “Com o passar dos anos, o Dolores ampliou de maneira significativa sua rede de parceiros. De um lado, faz parte de um coletivo que congrega ao redor de dez grupos de teatro que pensam uma atuação artística mais politizada. Também é um dos principais articuladores do Fórum de Cultura da Zona Leste, movimento que pleiteia junto ao poder público maiores somas de recursos para a produção artística da periferia. Em outro âmbito, o Dolores passou a se relacionar de maneira cada vez mais intensa com movimentos sociais urbanos e rurais, do qual se destaca a parceria com o MST” [...] “Atualmente, a composição da Unidos da Lona Preta se dá pela união de assentados do MST com coletivos parceiros. Os assentados se vinculam organicamente à Regional Grande São Paulo, que é composta por quatro espaços do MST: a Comuna Urbana Dom Hélder Câmara, em Jandira; a Comuna da Terra Dom Tomás Balduino, localizada no município de Franco da Rocha; a Comuna da Terra Dom Pedro Casaldáliga, localizada no município de Cajamar; e o acampamento Irmã Alberta, localizado no município de São Paulo. No entanto, também fazem parte da escola militantes de diferentes setores do movimento e indivíduos que simplesmente gostam de samba e não pertencem a nenhum movimento. São trabalhadores brasileiros, ainda dispersos e não organizados, mas que viram na Unidos um espaço de formação e diversão, e se politizam através do processo. Também fazem parte da Unidos da Lona Preta integrantes de três coletivos urbanos. São eles: o Movimento Passe Livre, cujos integrantes atuam na cidade de São Paulo em questões relativas à mobilidade urbana e à luta por transporte público de qualidade; o grupo de artes Dolores Boca Aberta, que contribuiu com sua experiência estética e com uma discussão aprofundada sobre arte e cultura, e integrantes da fábrica ocupada Flaskô, localizada em Sumaré, na região metropolitana de Campinas. Desse modo, a Unidos da Lona Preta se configura como uma experiência que parte do Movimento Sem Terra, mas que agrega também outros coletivos organizados e trabalhadores ainda não organizados. No total, ao redor de sessenta pessoas participam do processo. Dessas, trinta e cinco tocam na batucada, que seria o núcleo da escola de samba (D'ANDREA, 2013, p. 216, 234 e 247).

O nome ciranda infantil não surge por acaso, ele surge expressando aquilo que buscávamos, que sonhávamos para as crianças das áreas de assentamento e acampamentos no que se refere aos processos educativos para essa faixa etária e também ao direito de ser criança, enquanto sujeito de direitos. O nome ciranda nos lembra criança em ação. Essa ação dá-se na brincadeira, que deve ser uma brincadeira coletiva. Vai além do brincar juntos, pois é um espaço de construção de relações através das interações afetivas, de sociabilidade, de amizade, de fraternidade, de solidariedade, de linguagem, de conflitos e de aprendizagem, como poeticamente nos diz Zé Pinto, compositor e cantador da reforma agrária:

Numa ciranda de roda
vai a criançada
e a menina dos olhos desse caminhar
somos segredos da vida
numa flor desabrochar
sementes de esperança
na terra a brotar (BIHAIN, 2001, p. 29-30).

O destaque dado à citação de Bihain refere-se à forma/conteúdo. Ao descrever os intuitos políticos e pedagógicos da Ciranda, a pesquisadora evoca a poesia sem-terra e os valores relacionados ao sentido da mística sem-terra. De maneira similar e ampliada, dadas as suas dimensões, manifesta-se a Feira Nacional da Reforma Agrária. Ao observarmos brevemente a marcha da ciranda sem-terrinha, na FENARA, identificamos uma caminhada com crianças e educadores, junto de um grupo percussivo, além de uma pausa para o lanche. Reiteramos: essa cena aparentemente simples está repleta de relações e sentidos anteriores que dizem respeito à construção histórica e política de uma organização social que, por sua vez, faz uso de elementos estéticos conectados a procedimentos disciplinares convertidos em prática política e organizativa que dá sentido de transcendência e totalidade, de pertencimento e direção na busca de um projeto comum. Essas conexões habitam o que se denomina o sentido da mística.

Portanto, embora seja um movimento laico, secularizado e supraconfessional, o MST não foi contaminado pelo racionalismo que marcou a tradição da esquerda brasileira, nem olvidou as dimensões lúdicas e litúrgica, poética e emotiva da emulação humana. E, ao falar de mística, ultrapassa o excessivo acento cartesiano do termo *conscientização*, como se a consciência suplantasse (ou dispensasse) o espírito, o afeto, a sexualidade. Mística possui uma ressonância mais abrangente, holística, própria de quem não estabelece distância ou separação entre o ser humano e a natureza. Esse significado é profundamente ético, incutidor de valores, capaz de enfatizar princípios norteadores e avisar a disposição à luta martirial por justiça – neste caso a terra para quem nela vive e trabalha (NETTO, 2007, p. 268).

Voltemos à circulação pela feira do MST. O público visitante da Feira da Reforma Agrária é bastante diferente do público da Agrishow. A presença feminina é expressiva na feira do Movimento Sem-Terra, tanto entre o público visitante quanto na organização da feira. Em contraponto, a presença eminentemente masculina na Agrishow é coerente com a reprodução dos valores e práticas dominantes. O agronegócio brasileiro, na *vitrine* da

Agrishow, reproduz a ideologia capitalista de forma estrutural; assim, seu público, em maioria, é masculino e branco (SAFFIOTI, 1987, p. 11-28). O agronegócio opera dentro da reprodução da hegemonia dominante. O MST projeta outra sociedade, com valores contra-hegemônicos. Portanto, a notável presença feminina na FENARA não é obra do acaso, mas consequência direta das ações políticas projetadas pela organização social que a promove. O MST possui dentro de suas instâncias políticas e organizativas um setor de gênero que busca combater o machismo estrutural da sociedade capitalista (SAFFIOTI, 1987, 2011).

O setor de Gênero foi construído pelas mulheres do MST para discutir as relações de gênero nas quais as mulheres são levadas à condição subordinada ao homem, ou seja, como se ela fosse inferior aos homens. Entendendo que deveríamos lutar contra toda forma de machismo dentro do nosso movimento, surgiu o Setor de Gênero. É um espaço importante que busca garantir que as mulheres se encontrem, discutam suas questões, entendam melhor a origem dos vários tipos de violência que elas sentem na pele todos os dias.

Tendo em vista que não aceitamos a ideia de que existem espaços em que as mulheres não poderiam estar só pelo fato de ser mulher, como, por exemplo, os espaços de direção do movimento, os cursos de formação política, as marchas, etc., temos um Setor de formação política das mulheres. Neste, as mulheres buscam fortalecer sua participação nas atividades políticas, tanto dentro dos acampamentos e assentamentos como no conjunto das instâncias do Movimento. Isso não quer dizer que os homens não devam discutir gênero. Ao contrário, essa é uma tarefa também dos companheiros, mas sem perder de vista que a figura principal, isto é, a protagonista desta luta é a mulher (Setor de Formação – MST – SP, 2017).

Como já vimos, a ciranda infantil surge, entre outros, como instrumento que viabiliza a participação política das mulheres junto a luta pela reforma agrária. A presença e a intencionalidade política é tão marcante que rendeu o ensaio fotográfico Mulheres da Feira³², feito pela fotógrafa Cássia Miranda. A luta pela igualdade de gênero é pauta de luta do MST e está presente nos símbolos da organização – como na bandeira do Movimento –, nas palavras de ordem, nos direcionamentos de representação política nas esferas públicas, na coordenação de processos, nas tarefas cotidianas. No caso da feira, a paridade de gênero pode ser vista na coordenação de palco, na composição das mesas para debates nos seminários etc. A arte dos cartazes das feiras é exemplo dessa representação política como intencionalidade de projeto. São mulheres e homens representados. Mas não só isso. A propositura estética da feira – que se verifica na propositura do Movimento – apresenta mais que a paridade de gênero, mas a diversidade cultural e étnica como questões a serem evidenciadas. A camponesa e o camponês do cartaz da III Feira Nacional da Reforma Agrária são negros. Aliás, encontramos a representação de camponeses negros, indígenas, mulheres nos cartazes das três edições da Feira Nacional. Não apenas nas gravuras, vemos a diversidade no público, nas trabalhadoras

³² Disponível em: <<http://www.mst.org.br/II-feira-nacional-da-reforma-agraria/mulheres-da-feira/>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

e trabalhadores do MST, nos palcos e nas artes espalhadas pelo chão da feira (peças teatrais, capoeira, jongo, folia de reis e outras).

O apreço pelo diverso e pela beleza é perceptível em cada detalhe das bancas e caminhos do parque. A ornamentação, como parte constitutiva da mística sem-terra, é estimulada a toda militância. Ademar Bogo, integrante do MST, reforça esse apreço ao belo dizendo que “Cada um a seu modo, somos todos artistas, pintores, poetas, escultores e fundamentalmente arquitetos dos nossos sonhos, por isso precisamos resgatar na juventude e em todas as pessoas essa vontade de criar, para que aquilo que nossas mãos edificam tenha beleza” (BOGO, 2009, p. 87). Os saberes e técnicas artísticas escolares, muitas vezes olvidados no cotidiano do mundo do trabalho, relegados a uma etapa quase burocrática do aprendizado desvinculado de um sentido amplo ganham utilidade enquanto função estética significativa de um pertencimento, de uma identidade sem-terra.

O enfrentamento contra-hegemônico proporcionado pela mística presente na FENARA é também reforçado pelas dezenas de atividades artísticas³³ que transcorrem durante os quatro dias do evento. É um reforço vindo de fora para dentro das instâncias executivas da feira. O formato artístico no transcurso da feira lhe confere uma característica de festival de artes. O visitante pode encontrar um coral com trinta vozes – Cantata, da Cia do Tijolo³⁴ – caminhando pelas baias das vendas de produtos; mais adiante, ver uma manifestação de jongo – Jongo de Guaianases³⁵ – e, mais tarde, assistir a uma peça teatral com pano de roda³⁶ – Patética, da Cia Estável de Teatro³⁷ – sobre a vida e morte de Vladimir Herzog. Toda a diversidade da feira poderia, ainda, ser coroada com um show ícone LGBT de Liniker e os Caramelows, para dez mil pessoas.

Essa conjugação hipotética era a tônica do que se encontrava na feira. Um polo aglutinador de manifestações que de alguma maneira contrapõem-se à hegemonia. Somente uma grande organização social seria capaz de aglutinar num só espaço e simultaneamente expressões tradicionais do sincretismo musical e religioso brasileiro como o jongo, um debate político antiditadura em forma teatral (Cia. Estável), a pauta LGBT em sua expressão musical (Liniker), um coral libertário em meio às compras de produtos sem agrotóxicos produzidos em territórios conquistados através da luta social, que o agronegócio insiste em não reconhecer. Mesclados aos coletivos externos estão os artistas sem-terra da Trupe dos

³³ As diversas atrações estão expostas nos cartazes de divulgação presentes nos anexos desta dissertação.

³⁴ Coletivo artístico de São Paulo composto por músicos e artistas de tetaro.

³⁵ Grupo de Jongo formado na periferia da região leste da cidade de São Paulo.

³⁶ Formato dos circos brasileiros no início do século XX. Por falta de recursos, os circos eram cercados com tecidos e pau fincados na terra, que davam sustentação apenas nas laterais.

³⁷ Coletivo teatral da cidade de São Paulo dedicado à linguagem de circo teatro e melodrama associados ao teatro político brechtiano.

Encantados³⁸, diversos violeiros³⁹, as Cantadeiras⁴⁰, a Folia de Reis dos assentamentos do MST da cidade de Sarapuí e Promissão (interior do Estado de São Paulo). A diversidade das manifestações, ao presentificarem-se na feira, é como a materialização de longos pontos de mística percorrendo em suas linguagens específicas com tempo ampliado em radicalidade temática e formal.

O Parque da Água Branca transmuta-se em Território Sem-Terra por meio de ações concretas ligadas diretamente às relações sociais e à subjetividade alimentada pela mística.

O território se forma a partir do espaço, é resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator “territorializa” o espaço (RAFFESTIN, 1993, p. 143).

A simultaneidade e diversidade de eventos contemplava não só o universo artístico e gastronômico, ou, como já mencionado, a variedade de produtos disponíveis para a comercialização. A diversidade estendeu-se aos debates, seminários e atos políticos que abordavam temáticas de políticas públicas para a agricultura ao genocídio da população negra, das experiências de produção agroecológicas à nutrição escolar. Esses múltiplos componentes amalgamados numa aura de sentido contra-hegemônico compõem, finalmente, o que denominamos de mística da Feira Nacional da Reforma Agrária. A mesma energia narrada pelos militantes como *motivadora da luta*, como *construção do sonho possível*, era sentida e participada no Parque da Água Branca convertido em território do MST. Os componentes reunidos em torno de uma práxis contestadora da sociedade capitalista e propositora de uma outra sociedade eram visíveis na territorialização da mística Sem-Terra.

³⁸ Coletivo de militantes artistas do MST, a trupe realiza diversas intervenções pela feira numa espécie de boas vindas aos visitantes. Costumam declamar poemas e executar canções em meio às barracas dos feirantes por meio de cortejos festivos.

³⁹ Cícero do Crato, Pereira da Viola, Mineirim, Zé Pinto, entre outros.

⁴⁰ Banda musical composta por mulheres militantes do MST.

4 MÍSTICA COMO TERRITORIALIDADE: CATEGORIAS GEOGRÁFICAS NA ENCENAÇÃO DA MÍSTICA DE CONGRESSO

Analisaremos uma encenação de místicas elaboradas e executadas em Congressos Nacionais do MST. O início da reflexão a respeito da encenação das místicas acontecerá neste capítulo, porém, a reflexão estende-se para o capítulo seguinte, onde avançamos para comparações estruturais com o teatro épico. Portanto, neste capítulo III faremos a descrição de uma sessão de mística dando ênfase à sua capacidade de enunciar e reforçar a territorialidade Sem-Terra.

A territorialidade efetiva-se em distintas escalas espaciais e varia no tempo através das relações de poder, das redes de circulação e comunicação, da dominação, das identidades, entre outras relações sociais realizadas entre sujeitos e entre estes com seu lugar de vida, tanto econômica como política e culturalmente. A territorialidade também pode ser compreendida como mediação simbólica, cognitiva e prática que a materialidade dos lugares exercita nas ações sociais (Dematteis, 1999). A territorialidade é entendida como valorização das condições e recursos potenciais de contextos territoriais em processos de desenvolvimento, o que pode ser traduzido numa *territorialidade ativa*, que pode ser concretizada através da organização política e do planejamento participativo. A territorialidade é um fenômeno social que envolve indivíduos que fazem parte do mesmo grupo social e de grupos distintos (SAQUET; SPOSITO, 2008, p.88).

Observando a encenação da mística detectaremos a “mediação simbólica, cognitiva e prática que a materialidade dos lugares exercita nas ações sociais” e veremos, a partir das sessões de místicas, o que Marcos Aurélio Saquet denominou de “territorialidade ativa”. A partir da “organização política e do planejamento participativo” veremos uma expressão da territorialidade Sem-Terra. Necessária uma ponderação: a sessão de mística não representa a totalidade do sentido da mística, antes, é uma possibilidade de expressão deste sentido. Assim como, uma sessão de mística não exprime de maneira absoluta a territorialidade Sem-Terra e sim, é uma das formas de sua expressão. De acordo com a reflexão do capítulo anterior, a mística do MST congrega valores, ações e formas que a elevam à condição de um sistema contra hegemônico que permeia todas as instâncias da luta empreendida pelo Movimento. Talvez, o esforço de análise da feira tenha dado a dimensão desta relação dos militantes com a mística e o quanto ela conecta diversos âmbitos do projeto de sociedade apresentado pelos Sem-Terra. Utilizemos a contribuição do depoimento de um militante do MST, José Ricardo Basílio da Silva, Zé Ricardo, da direção estadual MST do Ceará. O depoimento de Zé Ricardo elucida e sintetiza a mística e reforça nossos argumentos para a continuidade do trabalho. A mística segundo Zé Ricardo:

Eu aprendi no movimento o conceito de cultura que é tudo aquilo que a gente faz para reproduzir a nossa existência, a mística tem esse mesmo sentido, é o que

fazemos no cotidiano, no dia a dia para garantir a existência do nosso movimento. A mística é a ciência da luta, a própria luta é a mística, a mobilização, ocupação, a educação. É ciência em que se fala de fé, sentimento de fé, de religiosidade, ligado às romarias, à teologia da libertação, ciência da luta afinada como projeto. A mística fala de objetivos, anuncia o sonho, recorda o passado, vive o presente e projeta o futuro. A mística é a arte de fazer a luta. Essa arte de fazer a luta é coletiva. Resgata a herança, os legados, as lutas. É a chama ardente que nos faz ter pertença, identidade. Nos coloca o anúncio da utopia, mas não a utopia desligada da realidade, (a utopia) que se faz a cada dia, a cada ação, constrói paulatinamente o nosso projeto de sociedade. É o fazer-se do movimento, é o movimento do movimento, é o movimento em movimento. Ela se expressa na poesia, na música, no teatro, nas artes cênicas. A mística são as linguagens, expressa a forma de ser movimento e de fazer movimento. A mística dialoga com o tempo histórico, dialoga com a luta de classes, com o período que estamos vivendo e o Movimento constrói e reconstrói e coloca a mística no centro de nossas atividades (depoimento colhido em 30/01/2019).

Conforme o depoimento, a mística é colocada pelo Movimento no “centro” das atividades. Ao tratarmos das múltiplas maneiras de presença da mística mencionamos a “evocação da mística” por meio de sessões ou encenações. As encenações de mística são aquelas formas de mística organizadas através das “linguagens”.



Foto – 15. Detalhe da mística da região Sul, VI Congresso Nacional do MST, 2014.

Grandes sessões de mística são produzidas para os congressos nacionais do MST. Os congressos nacionais do Movimento são momentos de reunião da militância para confraternização, avaliação e planejamento das linhas políticas que orientarão a organização para o próximo período de lutas sociais e políticas. Nos 35 anos de existência do Movimento

ocorreram seis congressos nacionais. O VI Congresso foi realizado em Brasília, no período de 10 a 14 de fevereiro de 2014⁴¹. Nos congressos, além das atribuições apresentadas nos capítulos anteriores, as místicas configuram-se como enunciado poético matinal, que tem função política, crítica e aglutinadora. Destinar às místicas a abertura dos trabalhos de um congresso nacional, em todas as manhãs, durante cerca de 1h, é sinal do papel destacado das místicas dentro da organização, é exemplo do “centro das atividades” a que se referia Zé Ricardo. A função aglutinadora diz respeito também à diversão. As místicas do VI Congresso atraíam os militantes ao ginásio de esportes Nilson Nelson e enchiam as plenárias pela manhã. Nesse quesito, o da diversão, as místicas acertam em cheio um dos pontos fundamentais do fazer teatral segundo Bertold Brecht em seu *Pequeno órgãoon para o teatro*⁴². Ressaltamos que a atração e a diversão de uma mística diferem de qualquer sedução alienada amplamente difundida pela indústria cultural (ADORNO & HORKHEIMER, 1997). A diversão proposta pelo Movimento Sem-Terra, conforme Brecht, diz respeito à reflexão e à participação crítica do público trabalhador ao mirar sua condição de produtor da realidade na luta de classes⁴³. Maria Raimunda, militante do MST do Pará, reforça o caráter crítico dialético como componente decisivo nas encenações de místicas que “não pode se anular da realidade e das contradições vividas na sociedade”, e insiste dizendo que “nestas sessões de mística é o momento da militância viver quais são as tensões e as contradições. Elas precisam provocar, ser momentos de provocação de reflexão da militância” (Depoimento colhido 06/02/2019).

Antes de prosseguirmos, é importante frisar que a mística de congresso difere das místicas cotidianas, principalmente pelas proporções que adquire. De acordo com o espaço, a intencionalidade da ação, a dimensão política, o número de pessoas envolvidas, a mística assume tamanhos e formatos distintos, em pleno diálogo com as circunstâncias que a produzem.

⁴¹ Editorial da Direção Nacional do MST - Jornal dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, ano XXX, número 322, set-out-nov, 2013.

⁴² “O teatro consiste na apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados no mundo dos homens que são reproduzidos ou que foram, simplesmente, imaginados; o objetivo dessa apresentação é divertir. Será sempre com este sentido que empregaremos o termo, tanto ao falarmos do teatro antigo como do moderno”. In: BRECHT, Bertold. **Pequeno órgãoon para o teatro**. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/15195149-Pequeno-organon-para-o-teatro-prologo.html>>. Acesso em: 16/03/2017.

⁴³ “[...] Um teatro que torne a produtividade fonte principal de diversão deverá torná-la, também, seu tema; e é com um cuidado muito particular que deverá fazê-lo, hoje em dia, pois por toda parte vemos o homem a impedir o homem de produzir a si próprio, isto é, de angariar o seu próprio sustento, de divertir-se e divertir. O teatro tem de se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade” (idem).

Uma mística cotidiana ou ordinária envolve de cinco a dez pessoas em sua criação e execução, podendo ultrapassar esse número conforme a necessidade ou o planejamento, mas não se compara ao número de participantes de uma mística de congresso, que pode agregar até 1200 pessoas atuantes. Proporcionalmente amplia-se o público espectador.

As sessões de místicas ordinárias na Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF)⁴⁴, por exemplo, ocorrem todas as manhãs, de segunda a sábado, e seu público pode chegar a 200 pessoas ou mais, conforme a lotação da escola. Já o público de congresso ultrapassa as 15 mil pessoas, como é o caso do VI Congresso Nacional do MST, que reuniu aproximadamente 17 mil militantes e, destes, destacavam-se os “atores” das místicas – o número variava de 450 a 1200 atuantes por sessão de mística. Os “atores” do MST são pessoas do movimento advindos da base ou militância e pertencentes a qualquer setor ou instância. Para ser “ator” da mística basta aceitar o convite para integrar a equipe da mística. Lembremos que a mística é uma tarefa militante e que portanto, é dever militante realizá-la, pensá-la, ajudar a materialização da mística.

Tomaremos as místicas do VI Congresso como base de análise para a verificação de elementos formais que componham a construção simbólica de um sentido de nação a partir da perspectiva da classe trabalhadora e, em específico, pela visão de mundo dos Sem-Terra. Lembramos que esta análise também busca identificar como as categorias geográficas território, região, espaço e paisagem figuram nas encenações de místicas do MST, em específico, nas produzidas nos Congressos Nacionais. Estas categorias podem, ou não, surgir no conteúdo de uma encenação, mas, sob a perspectiva da eficácia simbólica proporcionada pelas sessões de mística na construção da territorialidade Sem-Terra buscaremos identificá-las. Importante destacar que este pesquisador esteve no congresso, acompanhou a execução dessas místicas e participou da criação e execução da mística da região Sudeste. Além das memórias e anotações conto com o registro videográfico disponibilizado pela Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho.

⁴⁴ Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF) é uma das escolas de formação política do MST.



Foto 16. Panorâmica da mística da região Sudeste, VI Congresso Nacional do MST, 2014.

No VI Congresso ocorreram 5 místicas matinais, como já dito, dentre as funções e características, exerciam o papel de abertura dos trabalhos do dia. Dentre as místicas de abertura daremos ênfase à da região Amazônica.

As místicas foram realizadas na plenária do ginásio de esportes Nilson Nelson, com capacidade para 24 mil espectadores, sendo 16 mil os assentos disponíveis. O ginásio circular forma uma arena completa; um palco foi instalado numa das extremidades da quadra poliesportiva, criando a frontalidade circundada pela maior parte das arquibancadas; sobre o palco foi colocado um grande painel feito pelos artistas Sem-Terra da Brigada de Artes Plásticas do MST Cândido Portinari.

A primeira experiência em uma produção de painel com a participação exclusiva de militantes do MST, quase que totalmente formados tecnicamente e politicamente no âmbito do próprio Movimento, foi realizada em 2004, em comemoração aos 20 anos do MST em seu XII Encontro Nacional, realizado no estado do Paraná. Este painel é um marco, pois, ineditamente a Frente de Artes Plásticas do MST assina uma obra. A experiência em artes plásticas produzida no MST, na maioria dos casos, tem se firmado na produção coletiva de painéis, murais e, ultimamente, também na coordenação dos processos de intervenção artística no que concerne à estruturação estética mais ampla em espaços de atividades de inter-relação do MST com a sociedade (BRENNAND, 2017, p.130).



Foto 17 – Painel do VI Congresso Nacional do MST, à frente, integrantes da Brigada Cândido Portinari, 2014.

Elementos como bandeiras, frutos da produção dos assentamentos, cores, objetos de trabalho, poesias impressas em painéis, canções e uma gama quase inumerável de componentes simbólicos constituem o ambiente da mística. Ousemos dizer que estes objetos e materiais esteticamente dispostos compõem uma paisagem simbólica Sem-Terra evocada pela mística. De acordo com Joan Nogué,

[...] a paisagem pode ser interpretada como um produto social, como o resultado de uma transformação coletiva da natureza e como a produção cultural de uma sociedade em um espaço determinado. [...] As paisagens estão cheias de lugares que encarnam a experiência e as aspirações dos seres humanos. Estes lugares se transformam em centros de significados e símbolos que expressam pensamentos, ideias e emoções de muitos tipos diversos (NOGUÉ, 2009 - p. 12).

Também Milton Santos nos auxilia na aproximação de paisagem e mística quando afirma que a paisagem é *um conjunto de objetos geográficos distribuídos sobre um território, sua configuração geográfica ou sua configuração espacial e a maneira como estes objetos se dão aos nossos olhos, na sua continuidade visível* (SANTOS; 2014 – p.12).

É evidente que nas místicas não tratamos de objetos geográficos, mas de sua representação. Os elementos da paisagem resgatados por uma sessão de mística não se restringem a uma autorreferência instituída por objetos dispostos em um espaço específico – a

evocação simbólica da paisagem ocorre de maneira teatral, plástica, pictórica e poética. Portanto, a ornamentação, o lugar em que ocorre a sessão de mística, a disposição dos participantes, a relação que se estabelece entre os fazedores, e destes com o público espectador – que, como os mistes gregos, proporcionam uma experiência compartilhada – os símbolos, os sons, as canções e ações interagem criando conexões e relações desveladoras de significados pertinentes àquela coletividade.

Busquemos uma demonstração concreta na já aludida mística da região amazônica. Em meio ao ambiente comum do ginásio ornamentado, onde todas as místicas ocorreram, foi criada uma série de microambientes regionais amazônicos. Estes ambientes foram dispostos na quadra/palco. Podemos dizer que uma série de paisagens foram produzidas, ou mesmo cenários cujos elementos aludem a ambientes distintos mas conectados pela cultura, pelos costumes, pela história e pela sociedade em que estão inseridos.

Assim, temos uma das paisagens (ou um dos cenários) composta por tambores e atabaques; outra, por cerâmicas marajoaras e outros objetos produzidos na região Norte; outra, ainda, apresenta frutos endêmicos amazônicos; outra é formada por uma fileira de pessoas segurando ao lado do corpo guarda-chuvas pretos abertos e, por fim, temos a representação do Monumento das Castanheiras⁴⁵, localizado na Curva do S, no estado do Pará. Com exceção dos guarda-chuvas, os demais objetos por si já nos dão a síntese de complexas relações sociais e históricas, apresentam formas e conteúdo que sobrepõem o imediato da imagem materializada no palco. Essas paisagens são a um só tempo representação de lugares, costumes e culturas como também a própria presentificação destes na forma de novas paisagens vivas, em contato direto com os presentes.

Así pues, el paisaje es un concepto fuertemente impregnado de connotaciones culturales y puede ser interpretado como un dinámico código de símbolos que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y tal vez también de la de su futuro. La legibilidad semiótica de un paisaje, esto es el grado de descodificación de sus símbolos, puede tener mayor o menor dificultad, pero está siempre unida a la cultura que los produce. [...] el paisaje no sólo refleja la cultura, sino que es parte de su constitución. Y es por ello mismo – y sobre todo – un producto social. (NOGUÉ, 2009 - p. 21)

⁴⁵ Como parte do processo de criação de uma proposta coletiva para o monumento, foi convocada uma grande reunião da comunidade, um “tribunal”. Um a um, e pela primeira vez todos juntos, os sobreviventes do massacre contaram as suas histórias sobre o ocorrido. As pessoas mostraram as cicatrizes, os lugares onde as balas ainda estavam alojadas em seus corpos e, assim, ficou definido o conceito do monumento, como uma paisagem de castanheiras queimadas e mutiladas, violadas e cheias de cicatrizes. Eventualmente 19 árvores mortas, uma para cada vítima, foram encontradas e dispostas formando o contorno do mapa do Brasil. Assim, em abril de 1999, na curva do S, local do massacre, mais de oitocentos sobreviventes construíram, sob a coordenação do educador Dan Baron, um monumento em homenagem aos 19 sem-terra mortos. O trabalho foi denominado de “AS CASTANHEIRAS DE ELDORADO DO CARAJÁS”. No centro do monumento, abaixo dos troncos das árvores, foi colocado um altar, intitulado pelos militantes de Altar de Protesto, uma espécie de tronco de castanheira cercado por 69 pedras pintadas de vermelho. No altar está cravada uma placa, com o nome dos 19 mortos no dia 17 de abril de 1996, como forma de homenagem (CAMBRAIA, 2012, p.4).

Acrescentemos à sobreposição de cenários, que evocam paisagens distintas referentes a tempos também distintos, a afirmação de Milton Santos de que “a paisagem é o resultado de uma acumulação de tempos” (SANTOS, 2012 - p. 30).

A esses cenários descritos somamos os intérpretes ou atadores da mística. Os atadores acrescentam novas camadas a serem decodificadas, tomam seus postos junto aos objetos dispostos formando uma espécie de coro com ações distintas e simultâneas. Os grupos assim organizados realizam tarefas como mimeses de trabalhos na roça e na cidade; acrescentam movimento e relação com as paisagens e, segundo Nogué, constituem a própria paisagem.



Foto 18. Detalhe da mística da região Amazônica, montanha de mortos (ao fundo representação do monumento das Castanheiras), VI Congresso Nacional do MST, 2014.

Novos coros aderem à dinâmica da mística (sem necessariamente relacionarem-se com os cenários dispostos anteriormente) e estes são portadores de objetos como cruzes, em referência aos mortos em conflitos no campo, em especial às vítimas do massacre de Eldorado⁴⁶ dos Carajás.

⁴⁶ Maior e mais conhecido massacre registrado na luta pela terra, o caso de Eldorado dos Carajás se refere ao assassinato de dezenove sem-terras mortos pela Polícia Militar do Estado do Pará, no dia 17 de abril de 1996. O massacre ocorreu quando 1500 sem-terra acampados na região realizavam uma marcha obstruindo a BR-155 em protesto contra a demora da reforma agrária no local. Sob o aval do secretário de segurança pública estadual (Paulo Sette Câmara), o coronel responsável pela operação (Mário Colares Pantoja) empreendeu atos de

A questão fundiária é um dos grandes problemas na Amazônia, e é aproveitado pelos latifundiários e capitalistas para expandirem seus territórios. Esta é também uma região com os mais altos índices de conflitos com mortes. Por sua enorme extensão – metade do território brasileiro –, essa é uma região de forte interesse do agronegócio, mesmo que o valor bruto da produção seja de apenas 4,3% do total do Brasil. Os recursos naturais da região, sua hidrografia, produção mineral e baixa densidade demográfica atraem as corporações nacionais e internacionais para a Amazônia (FERNANDES, WELCH, GONÇALVES, 2014, p.46).

É na dinâmica dos coros que vemos se formar, com cerca de 20 pessoas, uma locomotiva, cujas rodas são os grandes guarda-chuvas pretos girando incessantemente sob o som de uma maria-fumaça e seu apito – vemos aqui que os recursos sonoros são parte da construção das encenações e podem aparecer como trilha sonora, efeitos sonoros, canções, poemas, textos lidos, narrados etc. A locomotiva é uma referência das lutas locais contra a empresa mineradora Vale⁴⁷, suas ferrovias e a mineração no Norte do país, e, ao mesmo tempo, a metáfora do capitalismo como máquina que sulca os territórios indiscriminadamente em busca do lucro. Como já observamos nos capítulos anteriores, esta locomotiva também representa “a hegemonia do agronegócio no Brasil (e no mundo)” que “não aceita outro

repressão e violência que culminaram nas mortes a queima roupa e por cortes. Apesar da grande repercussão nacional, a apuração não prendeu ou identificou os policiais que atiraram. Propina teria sido paga por fazendeiros da região, especialmente o dono da fazenda Macaxeira, para que os policiais matassem as lideranças sem-terra. <https://www.cptnacional.org.br/noticias/acervo/massacres-no-campo/110-para/3972-eldorado-dos-carajas-17-04-1996> acesso em 01/02/2019.

⁴⁷ Maior mineradora do Brasil e a terceira companhia na indústria global de mineração de metais, a Vale S.A. carrega vários crimes ambientais e tragédias humanas em seu histórico. A empresa é responsável pelo [rompimento da barragem Mina do Feijão](#), em Brumadinho (MG) na última sexta-feira (25), que, até o momento, matou 65 pessoas. Há 270 desaparecidos e 192 resgatados. O rompimento da barragem ocorre após pouco mais de três anos do [crime ambiental em Mariana](#), também em Minas Gerais. O desastre, ocorrido em novembro de 2015, liberou cerca de 62 milhões de metros cúbicos de rejeitos de mineração na região e deixou 19 mortos após o rompimento da barragem de Fundão, da mineradora Samarco, da qual a Vale é uma das donas, em parceria com a [BHP Billiton](#).

Criada para a exploração das minas de ferro na região de Itabira, no estado de Minas Gerais [em 1942](#), no governo Getúlio Vargas, atualmente a empresa privada, de capital aberto, está presente em cerca de 30 países ao redor do mundo, e em 13 estados brasileiros. A privatização da antiga Companhia Vale do Rio Doce, no dia 6 de maio de 1997, durante o governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB), provocou a [demissão de milhares de trabalhadores](#) da companhia, até então uma das mais lucrativas estatais brasileiras.

A venda do controle acionário da empresa para o Consórcio Brasil, liderado pela Companhia Siderúrgica Nacional, de Benjamin Steinbruch, foi fechada em 3,3 bilhões de dólares, o que representava 27% do capital total da empresa. O recurso utilizado para a compra foi disponibilizado aos compradores pelo [BNDES \(Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social\)](#) a juros subsidiados. À época, o governo FHC convidou dois bancos internacionais para avaliar a companhia que seria leiloada. Um dos critérios determinados pelo governo foi de que a avaliação deveria se restringir apenas ao fluxo de caixa existente naquele momento, não levando em conta as reservas de minério de ferro que, segundo especialistas, eram suficientes para abastecer o mercado por mais de 400 anos.

A empresa foi criada em 1942 com recursos do Tesouro Nacional. Durante 55 anos, foi uma empresa mista e o seu controle acionário pertencia ao governo. <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/29/historico-de-violacoes-da-vale-vai-muito-alem-de-mariana-e-brumadinho/> acesso em 01/02/2019.

modelo de desenvolvimento que não seja o modelo agroexportador de commodities em grande escala com uso intensivo de agrotóxicos e transgênicos” (FERNANDES, WELCH, GONÇALVES, 2014, p.84).

Além dos elementos simbólicos ligados à natureza e à cultura regional, a locomotiva da mineradora carrega consigo importante dado do caráter extrativista da região – fato que nos interessa ao aproximarmos mística e geografia no quesito região.

Uma região é, na verdade, o locus de determinadas funções da sociedade total em um momento dado. Mas, pelo fato de que, no passado, o mesmo fenômeno se produziu, as divisões espaciais do trabalho precedentes criaram, na área respectiva, instrumentos de trabalho fixos, ligados às diversas órbitas do processo produtivo, aos quais se vêm juntar novos instrumentos de trabalho necessários às atividades novas e renovadas atuais. [...] A cada momento histórico, pois, o que se convencionou chamar de *região*, isto é, um subespaço do espaço nacional total, aparece como o melhor lugar para a realização de um certo número de atividades. (SANTOS – 2012, p. 90)

Portanto, para além da noção de região, segundo a qual “a região era considerada como a categoria *par excellence* do estudo espacial”, deixando de lado “o papel do Estado e a existência das classes sociais” (SANTOS, 2014 – p.87), o caráter regional na mística traz consigo as complexidades exigidas na apreensão de uma geografia atualizada à sociedade habitante daquela região e seu tempo histórico. No caso da região amazônica, sob a leitura organizativa do MST, os estados componentes são o Maranhão, o Pará, Tocantins e Roraima. A subdivisão regional operada pelo Movimento leva em consideração fatores como proximidades geográficas, culturais, ambientais e política organizativa.

A cada dia, uma macrorregião está encarregada de executar a mística – Centro-Oeste, Nordeste, Amazônica (Norte), Sul e Sudeste devem produzir as encenações que trarão os elementos místicos, políticos, econômicos e estéticos. O fato de as macrorregiões geopolíticas servirem de critério para a divisão da tarefa de produzir as sessões de mística no Congresso não restringe a compreensão e a apresentação de seu conteúdo como um dado meramente geográfico.

Ainda assim, é verdade que as místicas serem divididas em macrorregiões geopolíticas apresentam, de saída, formas e conteúdos peculiares; isto é, seus criadores demonstrarão o MST a partir de sua perspectiva regional. Serão postos a vista os conflitos, os modos produtivos, os traços culturais, as particularidades da luta e até mesmo ícones da paisagem, como o já mencionado Monumento das Castanheiras, no Pará. Em meio à simultaneidade de eventos, temos as paisagens “atravessadas” por poemas e narrações, ora declamadas, ora

cantadas. Esse recurso, rigorosamente épico⁴⁸, dá unidade aos cenários que não se tocam, e ou, não se “veem”, mas coexistem como ação conjunta a um só tempo ou mesmo em tempos distintos. A mística amazônica trabalhou com contrastes de cores utilizando o preto como cor predominante sobre tons ocres, bege e vermelho. Coloquemos em destaque a camiseta preta que todos os integrantes da mística amazônica usavam. A camiseta uniformiza os participantes atadores, ela serve de comunicado regional em suas tramas marajoaras estampadas, no desenho do boi-bumbá e no trecho do poema de Tiago de Melo, poeta amazonense, utilizado como referência à dureza da luta e ao porvir: “Faz escuro mas eu canto porque a manhã vai chegar”. Outros poemas e canções servem de dramaturgia regional à mística amazônica, é o caso de *Engenho de flores*, do maranhense Josias Sobrinho. A letra da canção traz a temática da luta de classes, que “abala as fortalezas” e desafia os poderosos: “Agora qu’eu quero ver se couro de gente é pra queimar.”

A gama de símbolos, imagens, referências e encenações conquistam um amplo recorte de elementos regionais amparados na história e nas lutas políticas e econômicas. Ao promover ações simultâneas num mesmo espaço, a mística nos leva à ampliação da paisagem e nos dá a dimensão de um território. Ao encadear a ação simultânea de tempos distintos, ela nos proporciona um mergulho na paisagem quando desta buscamos a historicidade na imanência dos objetos dados e as relações animadas pelos coros artísticos. O fato de animarem a paisagem confere aos atadores – na forma de personagens, narradores, coreutas ou coros – a qualidade de agregar as relações sociais aos cenários e, portanto, de elevar estes à condição de espaço.

Consideramos o espaço como uma instância da sociedade, ao mesmo título que a instância econômica e a instância cultural-ideológica. Isso significa que, como instância, ele *contém* e é *contido* pelas demais instâncias, assim como cada uma delas o contém e é por ele contida. A economia *está* no espaço, assim como o espaço *está* na economia. O mesmo se dá com o político-institucional e com o cultural-ideológico. Isso quer dizer que a essência do espaço é social. Nesse caso, o espaço não pode ser formado apenas pelas coisas, os objetos geográficos naturais e artificiais, cujo conjunto nos dá a Natureza. O espaço é tudo isso, mais a sociedade: cada fração da natureza abriga uma fração da sociedade atual. (SANTOS – 2012, p. 12)

Ao somarmos as relações sociais em disputa pelo controle de um determinado território – e que se inserem nas diversas paisagens – encontramos na mística da região amazônica mais uma categoria geográfica.

As disputas territoriais são, portanto, de significação, das relações sociais e de controle dos diferentes tipos de território pelas classes sociais. O território, compreendido apenas como espaço de governança, é utilizado como forma de

⁴⁸ A definição do gênero épico é matéria de estudo no capítulo IV.

ocultar os diversos territórios e garantir a manutenção da subalternidade entre relações e territórios dominantes e dominados. O território compreendido pela diferencialidade pode ser utilizado para a compreensão das diversidades e das conflitualidades das disputas territoriais. (FERNANDES, 2008 – p. 4).

Outro exemplo de disputas territoriais expressas em conflitualidades pode ser observado na mística organizada e criada pela região Nordeste. Dentre tantas cenas de conflitos e lutas ao longo da trajetória Sem-Terra organizaram a representação do capital de forma alegórica. Na imagem o sistema capitalista é um ser, no caso, um homem, portanto cordas atadas a outros que sustentam placas referentes a instituições, empresas e relações que compõem o capital. O capitalismo é apresentado como detentor de múltiplas facetas ou tentáculos como a militarização, a bancada ruralista, o consumismo, etc.



Foto 19. Mística da Região Nordeste, alegoria do capitalismo, VI Congresso Nacional do MST, 2014

Num outro momento vemos a reação popular em confronto direto com estilingues, arcos, armas de fogo, foices. Na luta a representação de diversos setores da classe trabalhadora e da cultura popular. É possível identificar um caboclo de lança do maracatu pernambucano. Não consta na foto número 20, as baianas, outros caboclos, capoeiristas que faziam parte do coro de enfrentamento.



Foto 20. Mística da Região Nordeste, confronto, VI Congresso Nacional do MST, 2014.

Para não abandonarmos nossa “mística referência”, voltemos à amazônica para atentarmos mais uma vez à locomotiva da Vale, que, ao transportar minérios aos portos, evidencia e denuncia – através da imagem amparada na dramaturgia lírica – o papel do Brasil como exportador de produtos primários. A locomotiva nos posiciona como periferia voltada ao centro do capitalismo e subjugada às dinâmicas da ordem mundial hegemônica. Mais uma vez, com rigor épico, temos um poema de Carlos Drummond de Andrade – O maior trem do mundo – convertido em dramaturgia, que, ao ser declamado durante a movimentação da locomotiva não deixa dúvidas quanto ao caráter exportador subalterno destinado ao Brasil: “o maior trem do mundo leva minha terra para a Europa, leva minha terra para o Canadá, leva minha vida triturada em 330 vagões de minério e destruição”. No entanto, os militantes atuadores da região amazônica não abandonam os conflitos de classe nem se furtam à tarefa de produzir valores simbólicos que se contraponham aos valores hegemônicos estabelecidos, na construção da imagem. Os coros de enfrentamento à locomotiva capitalista, assim como observamos com o Nordeste, são formados por indígenas, ribeirinhos, sem terras, operários, pequenos agricultores, e o modo de fazê-lo se dá pelo confronto físico e estético. São evocados os ritmos musicais, as danças, a indumentária de folguedos e festas, enfim, um leque de manifestações sócio culturais que colocam a disputa em outros patamares. As representações e imagens consolidam a disputa do imaginário que Bernardo Manzano Fernandes denominará “território imaterial”.

O capitalismo se estabelece com a consolidação do território capitalista. Dizer que as relações sociais capitalistas produzem relações sociais não capitalistas também é dizer que os territórios capitalistas produzem territórios não capitalistas. Esta

produção ocorre de modo desigual e conflitante, gerando disputas territoriais permanentes. As disputas territoriais não se limitam à dimensão econômica. Pelo fato do território ser uma totalidade, e multidimensional, as disputas territoriais se desdobram em todas as dimensões, portanto, as disputas ocorrem também no âmbito político, teórico e ideológico, o que nos possibilita compreender os territórios materiais e imateriais. (FERNANDES, 2008 – p. 5)

Assim, a mística opera na construção de uma leitura crítica e poética sobre a realidade, na perspectiva da classe trabalhadora e forja-se, ela própria, como elemento de disputa simbólica avançando sobre territórios imateriais.

Uma vez determinado que o território é o espaço de disputa entre classes sociais distintas, tendo o capitalismo como polo de oposição ante as classes organizadas ou não, iniciaremos o trabalho de identificação de símbolos e elementos que confirmem unidade nacional às lutas.

4.1. A questão nacional sob a perspectiva da classe trabalhadora na mística de congresso

Já identificamos o território como espaço de disputa entre classes sociais distintas, tendo o capitalismo como polo de oposição ante as classes organizadas ou não, agora, iniciamos o trabalho de identificação de símbolos e elementos que confirmem unidade nacional às lutas empreendidas. Recuperemos a metáfora da locomotiva como manifestação material do capitalismo e acrescentemos o que antes não foi descrito: a locomotiva da Vale também é o aparato estatal conforme descreveremos e carrega parte das classes que se beneficiam dele. Ao por-se em movimento, a locomotiva ganha placas, legendas, aos moldes brechtianos, cujo conteúdo dá-nos notícia dos componentes da máquina. São cinco placas, a saber, Capitalismo, Agronegócio, PT, Destruição e Judiciário. Portanto, a locomotiva é um sistema econômico (capitalismo) promotor de mazelas sociais, ambientais e culturais (destruição), além da mineradora o trem possui a qualidade do mono cultivo exportador e a classe de ruralistas que o dirige (agronegócio), o conjunto de leis e instituições que respaldam a movimentação legalizada da máquina de destruição (judiciário) e o partido político que gerencia o estado capitalista, espécie de maquinista colocado ao centro da imagem (PT). Agora fica evidente que a locomotiva cumpre um papel simultâneo de opressor regional (Vale), nacional e internacional.

A unidade das classes dominantes em torno de uma ideia de nação surge como necessidade de expansão e proteção dos interesses de classe, no caso, a burguesia e classes proprietárias anexas. Não é novidade, porém é uma invenção relativamente recente.

Segundo Marilena Chauí a partir de 1880 o debate sobre a “ideia nacional” adquire caráter de urgência, pois, com o desenvolvimento das forças produtivas sob o capitalismo, a lealdade das massas proletárias passa a ser disputada pelos socialistas e comunistas. Isso leva à “necessidade de o Estado e as classes dominantes competirem com seus rivais pela lealdade das ordens inferiores se tornou, portanto, aguda” (Hobsbawm – apud CHAUÍ – 2000 – pag. 18). É muito recente a invenção histórica da nação, entendida como Estado-nação definida pela independência ou soberania política e pela unidade territorial e legal. Sua data de nascimento pode ser colocada por volta de 1830. De fato a palavra “nação” vem de um verbo latino, *nascor* (nascer), e de um substantivo derivado desse verbo, *natio* ou nação, que significa o parto de animais, o parto de uma ninhada. Por significar “o parto de uma ninhada”, a palavra *natio*/nação passou a significar, por extensão, os indivíduos nascidos ao mesmo tempo de uma mesma mãe, e, depois, os indivíduos nascidos num mesmo lugar (CHAUÍ – 2000 – pag.14).

É nesse momento que o patriotismo tornou-se estatal, fundando o nacionalismo, espécie de “religião cívica” que buscará unidade ante três problemas enumerados por Chauí, são eles, “as lutas populares socialistas, a resistência de grupos tradicionais ameaçados pela modernidade capitalista e o surgimento de um estrato social ou de uma classe intermediária, a pequena burguesia, que aspirava ao aburguesamento e temia a proletarização” (CHAUÍ – 2000 – pag. 18). Ainda segundo Marilena Chauí, foram os intelectuais pequeno-burgueses que, “apavorados com o risco de proletarização”, forjaram os conceitos base do nacionalismo evocando o “espírito do povo” onde folclore, língua, tradições populares e raça tornam-se critérios centrais da nova unidade.

A partir dessa época, a nação passou a ser vista como algo que sempre teria existido, desde tempos imemoriais, porque suas raízes deitam-se no próprio povo que a constitui. Dessa maneira, aparece um poderoso elemento de identificação social e política, facilmente reconhecível por todos (pois a nação está nos usos, costumes, tradições, crenças da vida cotidiana) e com a capacidade para incorporar numa única crença as crenças rivais, isto é, o apelo de classe, o apelo político e o apelo religioso não precisavam disputar a lealdade dos cidadãos porque todas essas crenças podiam exprimir-se umas pelas outras sob o fundo comum da nacionalidade (CHAUÍ,2000, pag.19). Este expediente, de universalizar o particular de acordo com interesses próprios, já nos tinha sido fartamente demonstrado em “A Ideologia Alemã” (ENGELS – MARX, 2007), onde se lê: “A burguesia, por ser uma classe, não mais um estamento, é forçada a organizar-se nacionalmente, e não mais localmente, e a dar a seu interesse médio uma forma geral.”. É o próprio Estado ao lado dos elementos apresentados por Chauí o portador do caráter universalizador dos interesses da burguesia.

Por meio da emancipação da propriedade privada em relação à comunidade, o Estado se tornou uma existência particular ao lado e fora da sociedade civil; mas esse Estado não é nada mais do que a forma de organização que os burgueses se dão necessariamente, tanto no exterior como no interior, para a garantia recíproca de sua propriedade e de seus interesses. (ENGELS – MARX, 2007, pag. 75)

Paulo Arantes, ao resenhar o estudo de Benedict Andersen sobre a composição nacional nas colônias, nos fornece dados surpreendentes de como a materialidade e interesses dos donos do poder operaram em favor da constituição de uma nação a partir da divulgação do comércio, dos negócios e assuntos domésticos como pompas de casamento. A imprensa, ao divulgar os negócios da classe dominante constrói um sistema simbólico produtor de uma nacionalidade imaginária, o romance aparece como o outro forte elemento conector nacional.

Os primeiros jornais sul-americanos aparecem praticamente como prolongamentos do mercado. “Os mais antigos jornais continham – ao lado das notícias sobre a metrópole – notícias comerciais (partidos e chegadas de navios, quais os preços, para que mercadorias, em que postos), bem como ordenações políticas coloniais, casamentos dos ricos, e assim por diante. Em outras palavras, o que colocava lado a lado na mesma página, este casamento com aquele navio, este preço com aquele bispo, era a própria estrutura da administração e do sistema de mercadorias coloniais. Desse modo, o jornal de Caracas, de maneira muito natural, e até mesmo apolítica, criava uma comunidade imaginada entre uma determinada congregação de companheiros, à qual pertenciam esses navios, noivas, bispos e preços. Naturalmente só se podia esperar que, com o correr do tempo, aí entrassem elementos políticos” (p.73). (ARANTES – 2004, pag. 88)

Assegurado o caráter histórico da criação da nacionalidade como alvo de interesses de classes sociais em franca disputa pela consolidação de sua hegemonia partimos para a elaboração da nacionalidade a partir da perspectiva do MST em suas místicas.

Não é objetivo deste trabalho verificar se nacionalidade, nação, nacionalismo são conceitos disputáveis, nem poremos em questão se esta disputa é passível de logro, por parte do movimento social, uma vez que a construção histórica dá-nos prova da função classista do nacionalismo criado.

Portanto, nos deteremos em verificar que elementos simbólicos e imagéticos conferem ao MST, em suas místicas, unidade nacional. Para tanto, continuemos com nossa amazônica mística de referência, antes lembremos que outras místicas podem ser acionadas a fim de inspecionarmos elementos nacionais presentes nas macrorregiões. As místicas recuperam o conflito de classes como motor da história (MARX; ENGELS – 2007) e rompem com a tentativa de conciliação e apagamento histórico colocado em curso pelos expedientes da unidade nacional (CHAUÍ – 2000; ARANTES – 2004). O poema dramaturgia que narra a dinâmica da locomotiva deixa exposta a contradição da ação estatal (Estado capitalista/burguês) e a nacionalidade na perspectiva do movimento social: “o maior trem do mundo transporta a coisa mínima do mundo: meu coração brasileiro”. Terra, minérios, o coração brasileiro, enviados ao exterior. A mística reafirma a luta de classes e clama pela

soberania nacional identificando os espoliadores como uma gama de setores sociais, grupos políticos e econômicos nacionais e internacionais (como já descrito) conectados a interesses antinacionais.



Foto 21. Mística da Região Amazônica, locomotiva e coros simultâneos, VI Congresso Nacional do MST, 2014.

Os atores das místicas pertencem às regiões que eles representam. Carregam uma identidade regional – como já demonstrado – e um pertencimento a uma totalidade territorial abrangida pelo MST que, está organizado em 24 estados nas cinco regiões do país⁴⁹. Temos aí um sentido de nacionalidade, na perspectiva do movimento social, logo da classe social que o constitui, confrontando elementos formadores do sentido de nação das classes dominantes. A conexão entre os milhares de sem terra espalhados pelo território se dá também por símbolos e materiais que conferem uniformidade e, ao mesmo tempo, identidade. É o caso dos barracos de lona preta retratados tanto na mística amazônica quanto nas místicas de outras regiões. A lona preta figura em poemas, narrativas, canções, batiza a escola de samba dos sem terra Unidos da Lona Preta, além de ser o mais característico material de cobertura das moradias provisórias das ocupações de terra. O que poderia ser um simples elemento de cenário confere aos sem terra autorreconhecimento, em nível nacional. A nacionalidade se dá na bandeira do movimento cujo mapa do Brasil figura ao centro. Mais uma vez, não é à toa que um coro com 50 porta-bandeiras sem terra transitam pelo espaço cênico e estancam na margem da encenação mística, como que uma constante presença de uma totalidade para

⁴⁹ <http://www.mst.org.br/quem-somos/>

além dos elementos regionais narrados. A canção *Universo no teu corpo*, de Taiguara, cantor e compositor nascido no Uruguai, e com carreira e morada no Brasil, foi entoada na mística amazônica como espécie de chamado à solidariedade e ligação amorosa entre as pessoas. O uso da canção como recurso narrativo é, mais uma vez, uma apropriação épica da mística que, além de reforçar o caráter nacional, dado que Taiguara seja um artista reconhecidamente popular e que tenha vivido em vários estados brasileiros, mostra a versatilidade de trânsito da apropriação dos elementos simbólicos utilizados como pertencentes organicamente ao universo dos Sem-Terra. A canção que facilmente pode ser interpretada como exortação ao amor romântico individual é colocada num contexto de exaltação da coletividade por um mundo novo, repleto de amor. O chamado é transmutado a um encontro com a luta e emancipação coletiva e que estes não estão desligados de uma tarefa amorosa.

Eu desisto
 Não existe essa manhã que eu perseguia
 Um lugar que me dê trégua ou me sorria
 E uma gente que não viva só pra si (...)

Em que eu digo
 Que estou morto pra esse triste mundo antigo
 Que meu porto, meu destino, meu abrigo
 São teu corpo amante amigo em minhas mãos (...)

Taiguara

As relações e conexões entre os espaços cênicos, constituição de um território, enumeração de conflitos, conexão de símbolos e textos, canções e tradições, mais a certeza da presença nacional dos sem terra com sua pauta unificada, seus periódicos (revista, jornal), site, publicações (livros de poesia e teoria) e valores condensados nas místicas, criam o ambiente propício à constituição de uma comunidade real e imaginada (ANDERSON - 2008).

Identificar os conflitos territoriais e, ao mesmo tempo, apresentar o modo de produção gerador das conflitualidades, fazendo a conexão da esfera regional com a esfera nacional e extrapolando as fronteiras rumo à divisão internacional do trabalho, é tarefa delicada que muitas místicas realizam. Assim como, construir unidade nacional na perspectiva da luta de classes, em específico, a luta contra o latifúndio, sobrepondo valores, essencialmente, burgueses e hegemônicos, por valores da classe trabalhadora mantendo uma dinâmica viva de construção simbólica é algo, no mínimo, digno de atenção. Desta maneira as místicas do MST realizam importante tarefa na construção do imaginário Sem-Terra em suas perspectivas

poéticas, políticas e utópicas, na materialização da territorialidade Sem-Terra e, por fim, na consolidação do projeto contra hegemônico empreendido pelo MST.

4.2 A quebra dos potes marajoaras

Ainda utilizando a mística de região amazônica como referência, gostaria de narrar um evento cênico do maior interesse e que não fora descrito acima. Justamente por carregar importância simbólica e política que merecem destaque.

Como descrito anteriormente, a encenação da região amazônica foi composta por uma série de paisagens/cenários. Uma destas paisagens expunha potes de cerâmica de diversos tamanhos e formas. Dentre estes, grandes vasos marajoaras que chamavam a atenção pela beleza e singularidade de seus motivos simétricos e formas. Eram vasos cobiçados, conforme atesta Maria Raimunda no relato que veremos adiante. Estes vasos foram quebrados durante a mística amazônica. A dimensão do choque estético fica melhor captado nas palavras de Juliana Adriana, militante do MST de Santa Catarina, em relato no seu trabalho de conclusão de curso:

A gigante plenária estava lotada, 15 mil pessoas num ginásio em formato de arena. Na plateia camisetas e bonés vermelhos, no centro centenas de pessoas vestidas de preto encenam a destruição da amazônia e o assassinato impune de milhares dos seus. Em meio ao poema de luto e de luta, entram em cena belos vasos de arte marajoara com até um metro de altura. À medida que a intensidade do poema aumenta, homens e mulheres vão levantando os vasos acima de suas cabeças, com o tom de voz mais alto que todo o fôlego e a indignação permitem, ecoa a frase: “Se calarmos, as pedras gritarão”, no mesmo instante todos os vasos são jogados no chão. O silêncio penetra as almas (ADRIANO, 2015, p.32).

Demonstrado o impacto artístico formal observemos os intuitos políticos no que se refere à crítica conexa à cena. Nas palavras de Maria Raimunda, uma das dirigentes da região amazônica e partícipe da elaboração e feitura da mística.

Na quebra dos potes todo mundo se assustou e nos questionou. A gente quebrou potes velhos e usados que não serviam mais e também quebramos potes bonitos, escolhidos a dedo. A mística não começou só naquele dia, antes, a gente expôs estes potes: vasos marajoara que ficaram expostos na barraca da região amazônica e deixamos com uma placa de reservados. Eram os vasos mais assediados (para a compra). E foram exatamente aqueles muito bonitos que nós quebramos. Pra dizer que no debate sobre a natureza do MST tem coisas que estão velhas, que precisam ser mudadas, que não dão mais conta da nossa militância neste tempo histórico; mas tem coisas que são bonitas que a gente cristaliza e que também ficam estacionadas numa beleza que não dá conta do tempo histórico. Uma organização precisa refletir ao ponto de (constatar) que mesmo sendo bonito e belo a gente precisa ter coragem de fazer as rupturas (Depoimento colhido em 06/02/2019).

O destaque neste breve episódio é para a característica dialética impressa na sessão de mística. Trata-se do uso da encenação como ferramenta política para reflexão sobre temas

externos à organização como os impactos do capitalismo na vida das pessoas – a exemplo do trem da Vale – mas também como instrumento de crítica e reflexão interna à organização. Nas palavras de Maria Raimunda: “A mística tem que apresentar as tensões, concepções e decisão política”(Depoimento colhido em 06/02/2019).

Assegurado o caráter dialético impresso à mística rumemos para o IV capítulo onde esta característica nos será importante dada a comparação com o teatro dialético ou épico brechtiano.

5. MÍSTICA E TEATRO ÉPICO – ENCENAÇÕES DA CLASSE TRABALHADORA

Se pudermos melhorar a forma de estruturar a produção artística, se conseguirmos evitar que a nossa concepção de teatro estagne, se conseguirmos elaborar uma técnica e torná-la dúctil, em suma, se conseguirmos aprender, teremos possibilidade de construir uma autêntica arte proletária – haja vista a incomparável receptividade do nosso público proletário e o incontestável ímpeto renovador do nosso teatro jovem. Bertold Brecht

Para Ademar Bogo (2002) a mística é forma e conteúdo, indissociável. A manifestação da mística pode ocorrer de diferentes maneiras – como já apresentado nos capítulos anteriores – espontânea em meio às lutas e ações políticas do cotidiano ou intencionalmente preparadas. Por mais que reconheçamos a indissociabilidade entre forma/conteúdo da mística operaremos uma separação para fins didáticos. Trataremos neste capítulo da manifestação formal da mística em suas sessões cotidianas organizadas pela militância. Traçaremos correlações formais entre as sessões de mística e o teatro. Mais especificamente o teatro épico atualizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Como já descrito no capítulo III, na mística de Congresso, a feitura da sessão da mística é obra de um grupo de militantes – no caso do Congresso, centenas – enquanto outros tantos participam na condição de público ativo⁵⁰. Importante ressaltar que não há um grupo fechado de militantes especialistas fazedores de místicas. Esta tarefa diz respeito a toda a militância, embora algumas pessoas tenham aptidões e desenvolvimento artístico mais voltados à execução da mística. É comum o procedimento rotativo para elaboração e execução de místicas. A mística de Congresso possui evidentes sinais de uma obra extracotidiana, principalmente, pelas dimensões físicas de sua manifestação. Basta lembrar que para que ocorra é necessário um ginásio que abrigue milhares de pessoas, centenas de pessoas em cena, estrutura de som, adereços, pinturas, imagens adequadas à visibilidade do público, ensaios, grupos de trabalho envolvidos nas diversas tarefas para viabilizar a mística. Isso sem contar o fator tempo. Tanto o tempo de duração da mística em si (de quarenta minutos a uma hora), maior que das místicas cotidianas (dez a quinze minutos); quanto a periodicidade com que ocorrem os Congressos do MST – em intervalos de cinco anos aproximadamente.

Mas, a mística não acontece somente de forma extraordinária. Sua força reside no fato de ser cotidiana, de apresentar-se em cada espaço da organização, em momentos distintos (PELOSO, 1994). A mística enquanto energia manifesta, como sentimento coletivo em direção ao *topos* realizável (BOGO, 2012) já foi apresentada no capítulo I. Agora,

⁵⁰ Chamamos de público ativo a militância do MST que não esteja diretamente realizando ou encenando a mística, mas que bate palmas acompanhando canções durante a sessão, responde às palavras de ordem em coro, dança, canta o hino do movimento, ou seja, interage para além da participação convencional de um público espectador.

esmiuçaremos as formas encenadas no cotidiano. Não significa que as formas extra cotidianas ou extraordinárias não nos sirvam para essa aproximação com o teatro, ao contrário, certamente são as formas mais desenvolvidas das encenações místicas. Porém, nos interessa a capilaridade com que se praticam os expedientes estéticos difundidos por toda a organização do MST.

Conforme captou Fabiano Coelho (COELHO, 2010), em sua dissertação de mestrado, é comum entre a militância do MST a resposta sobre a comparação da mística com o teatro: — Não! Não é teatro. Afirmam, os militantes, que a mística é mais que teatro. Os militantes têm razão, mas, com base nos elementos estudados até aqui, podem cometer certa injustiça com o teatro, ou mesmo furtarem-se de categorizar uma teatralidade específica Sem-Terra. A fim de elucidarmos esta questão e de afastarmos preconceitos em relação à arte teatral e proteções e distanciamentos da mística como algo inatingível ou incomparável iniciamos nossas investigações sobre o tema.

A leitura e desenvolvimento da análise a respeito da mística nos mune de informações suficientes para afirmarmos que ela possui em sua estrutura elementos estéticos de cunho artístico, político e religioso. Herdados de ritos ancestrais ligados à agricultura (VERNANT, 2009, 2014), alguns destes elementos foram absorvidos pela Igreja Católica e modificados (ROSENFELD, 2008). Sabemos também que os movimentos sociais imprimiram suas feições reforçando um caráter pedagógico e formativo numa perspectiva revolucionária (NETTO, 2007). Porém, os mesmos elementos herdados dos ritos ancestrais⁵¹, a conexão de elementos estéticos em meio à política, religião e arte são encontrados na ancestralidade teatral — tanto a grega quanto a da Europa medieval. Aliás, o Mistério medieval denomina uma forma pagã da liturgia católica; e também batiza o teatro épico medieval. Recuperemos as palavras de Anatol Rosenfeld:

⁵¹ “Concorda-se em colocar, na origem do teatro, uma cerimônia religiosa que reúne um grupo humano celebrando um rito agrário ou de fertilidade, inventando roteiros nos quais um deus morreria para melhor reviver, um prisioneiro é condenado a morte, uma procissão, uma orgia ou um carnaval eram organizados. Entre os gregos, a tragédia proveria do culto dionísio e do ditirambo. Todos esses rituais já contêm elementos pré-teatrais: trajes dos oficiantes e vítimas humanas ou animais; a escolha de objetos simbólicos: o machado e a espada que serviram para consumir os assassinatos, e são julgados a seguir e, depois, 'eliminados'; simbolização de um espaço sagrado e de um tempo cósmico e mítico, de outra natureza, pois que os dos fiéis. A separação dos papéis entre atores e espectadores, o estabelecimento de um relato mítico, a escolha de um lugar específico para esses encontros, institucionalizam pouco a pouco o rito em acontecimento teatral. Desde então, o público passa a vir para olhar e se emocionar 'a distância', por intermédio de um mito que lhe é familiar e de atores que, sob a máscara, o representam. Esses ritos, que ainda hoje são encontrados sob formas estranhamente parecidas, em certas regiões da África, da Austrália e da América do Sul, teatralizam o mito encarnado e recontado pelos oficiantes de acordo com o desenvolvimento imutável: ritos de entrada, que preparam sacrifício, ritos de saída, que garantem a volta de todos à vida cotidiana. Os meios de expressão desses ritos são a dança, a mímica e a gestualidade muito codificadas, o canto e, depois, a palavra. Dessa maneira produziu-se outrora, na Grécia, segundo Nietzsche, o nascimento da tragédia a partir do espírito da música (título de sua obra publicada em 1871)” (PAVIS, 2011, p. 345).

Ao fim da Idade Média surge o Mistério, já totalmente separada da igreja e apresentado em plena cidade. A imensa peça, independente da liturgia, ilustra a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o Juízo Final. No entanto, apesar da tendência de eliminar o narrador explícito, mantém-se plenamente o caráter épico fundamental da peça medieval, da mesma forma como certo acento cerimonial e festivo, mercê da constante intervenção da música e do coro (ROSENFELD, 2008, p. 45).

Este preâmbulo para reconectarmos o teatro com a mística, seja na sua forma medieval de mistério ou na antiguidade grega junto aos mistérios de Elêusis, aos ritos órficos e dionisiacos (VERNANT, 2009, 2014; ROSENFELD, 2008; FLORES, 2006).

Ao longo dos séculos os ritos, religiões, artes sofreram modificações conforme a exigência das relações sociais vigentes em cada período. Em relações sociais leia-se, relações de poder. A perspectiva histórica e a premissa da luta de classes expostas na introdução deste trabalho reforçam a apropriação e uso das formas artísticas conforme o interesse de classes sociais determinadas. Em alguns períodos históricos as manifestações artísticas ligadas às classes e povos subalternizados eram proibidas ou permitidas sob controles do poder vigente. Exemplo dos mistérios de Elêusis que gozavam de certa autonomia em relação à polis mas que mantinham certa marginalidade em relação ao poder vigente (VERNANT, 2009). Já o teatro instituído na Grécia era assunto de Estado. Utilizado como instrumento de formação e controle social (MATE, 2019). A Igreja Católica da alta idade média simplesmente caçou e eliminou as formas teatrais (VERGARA, 2004). Paulatinamente, conforme Rosenfeld, a atividade teatral medieval insere-se nas liturgias dos Mistérios ou guarda expressões pagãs sob a proteção de senhores feudais com atividades cênicas restritas aos bobos e menestréis (MATE, 2019; BAKTHIN, 1999).

“O drama da época moderna nasceu no Renascimento. Como audácia espiritual do homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo”, esta humanidade que se opõe à medievalidade deposita na forma dramática “a efetividade da obra na qual pretendia se firmar e espelhar partindo unicamente da produção da relação entre homens” (SZONDI, 2011, p.23). O drama como forma teatral revolucionária de uma burguesia que avançava econômica e politicamente.

Ao contrário do que afirma a moderna ideologia teatral, nem sempre existiu o drama nos termos em que foi descrito por Peter Szondi. Para não ir muito longe, Hegel, por exemplo, foi um dos estudiosos do assunto que demonstrou como e porque alguns componentes épicos essenciais da *tragédia grega* foram eliminados pela *tragédia neoclássica*, que já caminhava decididamente rumo ao drama, forma histórica criada por e para a burguesia (COSTA, 1998, p.59)

A forma drama institui-se paulatinamente como forma teatral absoluta na medida em que a classe social que a criou consolida sua hegemonia e projeto de poder.

Não é de se admirar que a militância de um movimento social composto pela classe trabalhadora não identifique seus símbolos e ritos políticos aos modos, técnicas e *forma histórica criada por e para a burguesia*. Porém, a forma drama não representa a totalidade das formas teatrais disponíveis e formuladas historicamente. Se temos notícia de uma forma como depositária dos anseios ideológicos de uma classe social no poder, ainda falta-nos investigar que outras formas ocupam o espaço de resistência histórica em cada período. Para tanto, façamos uma breve apresentação da teoria dos gêneros com o intuito de conhecer divisões formais e avançarmos rumo às configurações da atualidade.

5.1. Breve apresentação da teoria dos gêneros

Na teoria dos gêneros literários, conforme apresentado por Anatol Rosenfeld (2008) e Peter Szondi (2011), respectivamente, em o *Teatro Épico* e *Teoria do Drama Moderno*, ambos alertam sobre o caráter estanque e artificial de teorias que buscam separar e categorizar manifestações literárias como “puras” e, por isso, “inexistentes”, já que não sofrem alteração pelas experiências empíricas e, tampouco, absorvem “a influência de tendências históricas individuais que nunca são inteiramente 'puras'”. São idealizações que servirão de parâmetro, mas, “...de modo algum representam critérios de valor” (ROSENFELD, 2008, p.15). Porém, atestam que é uma alternativa fecunda para apontar as principais características e distinções entre os gêneros épico, dramático e lírico.

As primeiras categorizações em que vão se fiar está entre os gregos, nas formulações de Platão e Aristóteles.

A classificação de obras literárias segundo gêneros tem a sua raiz na *República* de Platão. No terceiro livro, Sócrates explica que há três tipos de obras poéticas: 'O primeiro é inerentemente imitação.' O poeta como que desaparece, deixando falar, invés dele, personagens. 'Isso ocorre na tragédia e na comédia.' O segundo tipo 'é um simples relato do poeta; isso encontramos principalmente nos ditirambos.' Platão parece referir-se, nesse trecho, aproximadamente ao que hoje se chamaria de gênero lírico, embora a coincidência não seja exata. 'O terceiro tipo enfim, une ambas as coisas; tu o encontras nas epopéias...' Neste tipo de poemas manifesta-se seja o próprio poeta (nas descrições e apresentação das personagens), seja um outro personagem, quando o poeta procura suscitar a impressão de que não é ele quem fala e sim o próprio personagem; isto é, nos diálogos que interrompem a narrativa (ROSENFELD, 2008, p. 15).

Platão já aponta as primeiras distinções entre as três formas poéticas que utilizaremos até os dias de hoje. São elas a lírica, a épica e a dramática. Aristóteles ancora sua definição nas de Platão e acrescenta outras contribuições na obra *Arte Poética*, que:

Há, segundo Aristóteles, várias maneiras de imitar a natureza: “Com efeito, é possível imitar os mesmos objetos nas mesmas situações, numa simples narrativa ou pela introdução de um terceiro, como faz Homero, ou insinuando-se a própria pessoa sem que intervenha outro personagem, ou ainda apresentando a imitação

com a ajuda de personagens que vemos agirem e executarem elas próprias.” (ROSENFELD, 2008, p.16).

Rosenfeld mostra que Aristóteles dá os primeiros traços de uma classificação dos gêneros épico (narrativo) e gênero dramático, chama a atenção para a lírica que, na definição acima, encontra-se integrada ao gênero épico ao diferenciar “duas maneiras de narrar”, sendo a primeira a narrativa “simples”, com a presença de um narrador – um terceiro – e a segunda maneira com “outro em que se insinua a própria pessoa (do autor), sem que intervenha outro personagem”. Para Rosenfeld, “esta última maneira parece aproximar-se do que hoje chamaríamos de poesia lírica (...)” (ROSENFELD, 2008, p. 16).

Uma primeira síntese dos gêneros baseada em documentos e práticas históricas, segundo Rosenfeld:

Pertencerá à Lírica todo o poema de extensão menor, na medida em que não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um 'Eu' - nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 2008, p. 17).

Aprofundando o sistema de divisão e distinção entre os gêneros de maneira cada vez mais nítida, ideal e “pura”, de modo a facilitar nossa aproximação e migração dos gêneros literários para os gêneros teatrais e as operações formais correspondentes a eles, verificamos:

Na lírica (de pureza ideal) o mundo surge como conteúdo do Eu Lírico; Na Épica (de pureza ideal), o narrador já afastado do mundo objetivo, ainda permanece presente, como mediador do mundo; na Dramática (de pureza ideal) não há mais quem apresente os elementos: estes se apresentam por si mesmos, como na realidade (ROSENFELD, 2008, p. 29).

É possível afirmar que o gênero lírico é mais subjetivo, que exprime estados de alma a partir de um Eu lírico, de uma voz central que entoa reflexões, paixões e disposições psíquicas. “A lírica tende a ser plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática)”. (ROSENFELD, 2008, p. 22). Não significa que a “plasmação” das paixões do Eu lírico na forma de poemas, odes e canções seja atributo exclusivo do gênero lírico. Formas líricas podem compor narrativas épicas e textos dramáticos. Eis a dificuldade da pureza anunciada anteriormente.

No Drama não é o Eu lírico e suas motivações o motor da ação, mas a inter-relação entre personagens. As personagens são a presentificação de vontades individuais conflitantes. Estes conflitos expõem suas contradições no tempo presente num encadeamento contínuo de ações que conduzem a trama ao ápice de um desfecho.

(...) a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre "pela primeira vez"... Origina-se, cada vez, em cada representação, "pela primeira vez"; não acontece "novamente" o que já aconteceu, mas o que acontece, acontece agora, tem sua origem agora; a ação é "original", cada réplica nasce agora, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo (ROSENFELD, 2008, p. 31).

O narrador do gênero épico possui certa polivalência, pois, lhe é permitido e atribuído o uso da fragmentação. Esta fragmentação opera como uma edição dos fatos narrados. Pode o narrador antecipar assuntos ou eventos, pode rememorar detalhes de um passado longínquo, a ele, cabe declamações de poemas ou a execução de canções. O narrador épico pode evocar ações dramáticas, testemunhá-las novamente e depois dissolvê-las no fio da história contada.

O gênero épico é mais objetivo que o lírico. O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações), emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e indica quem fala, através de observações como 'disse João', 'exclamou Maria quase aos gritos', etc (ROSENFELD, 2008, p. 24).

A distinção inicial entre os gêneros está delineada. Esta operação nos é fundamental uma vez que investigamos as semelhanças da sessão de mística com o teatro. Porém, o teatro não é uma arte monolítica e “pura”, é recortada por possibilidades de abordagens condicionadas pelas relações socioculturais e históricas. As classes no poder adéquam as expressões artísticas conforme interesses e desta maneira moldam a cultura conforme sua semelhança ou como pretendem ser vistas. Estas operações ocorrem não sem resistência, “Leon Trotski, afirma que ‘a relação entre forma e conteúdo é determinada pelo fato de a nova forma ser descoberta, proclamada e desenvolvida sob a pressão de uma necessidade interna, de uma demanda psicológica coletiva, que como todas as coisas, [...] possui raízes sociais’”(EAGLETON, 2005, p.51).

Nossa perspectiva, a da luta de classes, transcorre sutil impondo-se nas mais vastas esferas da sociabilidade. Com a arte teatral não seria diferente. Por meio de expedientes retóricos e postulados neoclássicos, a burguesia elegeu e transformou o gênero teatral mais adequado às suas necessidades ideológicas e de manutenção de poder.

Segundo Peter Szondi, em seu “Teoria do Drama Moderno”, durante o renascimento, a burguesia inicia o processo de produção de seu próprio teatro, coloca-se em cena, na forma drama e o faz eliminando "acessórios" do drama clássico grego. A inter-subjetividade expressa pelo diálogo dramático ganha soberania na cena teatral burguesa e elementos externos ao diálogo como o coro, o prólogo e o epílogo são extirpados das obras. Consolidando-se como forma "pura" o drama exige a ruptura com tudo o que lhe é externo. O drama burguês ou drama moderno, se seguirmos uma nomenclatura apontada por Szondi, é revelador na eficácia em trazer à cena os anseios e modos de uma classe social específica como modelo universal. O drama burguês, por sua constituição formal extravasa

exigências para esferas da produção teatral e logra vaticinar seu teatro específico (ligado a costumes, determinações econômicas, sociais, políticas de um período histórico) como O Teatro, em absoluto. Vale apresentarmos alguns dos elementos constituintes do drama carregados de ideologia e disfarçados de neutralidade e de "pureza" formal. O diálogo como linguagem é o pressuposto de sua maneira de ser teatral. Logo, são personagens, e em maioria dos casos, indivíduos que interagem por meio do conflito intersubjetivo. Estes indivíduos operam na esfera privada seus dilemas pessoais que se encadeiam em tempo presente. O drama ocorre no *aqui e agora*, às vistas dos observadores/espectadores que, aliás, devem permanecer invisíveis e inexistentes para pleno desenvolvimento da operação dramática. Para este teatro toda uma arquitetura é constituída a fim de potencializar ao máximo a ilusão. Convencionou-se a quarta parede, recurso formal que institui uma parede invisível entre atores e plateia (ABRAHÃO ;BARBOSA, 2015, p.21).

A quarta parede, invisível, entre o palco e a plateia, ganha um recurso a mais com o escurecimento da sala, invisibilizando o público pelos artifícios formais da exigência dramática moderna. É o contrário dos anseios da teatralidade épica contemporânea. Para Bertolt Brecht, o público deve estar presente, visível e participativo durante o ato teatral. O dramaturgo alemão opunha-se com veemência a toda forma de ocultamento ilusionista dizendo: "há que combater esta forma de magia. É necessário combater a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação." (BRECHT, 1978. p. 17)

Outra consequência é a relação com o espectador, também absoluta, objetivada na quarta parede. O drama exige do espectador uma passividade total e irracional: separação ou identificação perfeita. Uma das convenções mais chocantes do drama é exatamente esta: fica combinado que os atores não são os atores, mas outras pessoas (os personagens) que estão, naquele momento, vivendo aquela história e, mais importante, que o público não está ali, vendo aquelas coisas acontecerem. É por isso que a cena frontal é a cena própria para o drama. Qualquer outro tipo de espaço compromete a relação passiva do espectador. Pela mesma razão, o trabalho do ator exige identificação absoluta com o personagem (desaparece o ator para dar lugar ao personagem). Porque drama não é representação; ele se apresenta a si mesmo. (COSTA, 2012)

Para o teatro épico a narração é a principal característica diferencial em relação ao dramático. O embate intersubjetivo não é o centro da forma épica, assim como o indivíduo não está no foco das matérias apresentadas. A possibilidade de encadear os fatos e realizar montagens de cena conforme a necessidade dramatúrgica, criativa do autor ou criadores épicos lhes garante versatilidade e agilidade nas composições multilinguagens.

Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. (BENJAMIN, 1986, p. 133)

A montagem proporcionada pelo teatro épico permite a sobreposição de cenas sem o encadeamento causal exigido pelo drama. A teatralidade épica está apta a absorver a justaposição de distintos elementos estéticos desde que estes colaborem para o desvelamento

ou compreensão do que é narrado. Cenários móveis, painéis pintados, canções, fragmentos dramáticos, trechos de vídeo ou cinema, áudios documentais ou radiofônicos, locuções esportivas, paródias e toda qualidade de fragmento estético pode auxiliar a narrativa empreendida pela forma épica contemporânea. As colagens épicas têm a propriedade de conciliar a pluralidade estética com a densa reflexão. O teatro épico, diferente do drama, é de âmbito público. Não cabe ao épico aprisionar-se nas psíquicas esferas das interessoalidades privadas do drama. “Antiilusionista, Meyerhold⁵² aboliu a cortina, os bastidores, empregando uma cena espacial destinada a criar novas relações entre palco e público” (ROSENFELD, 2008, p. 116). Na cena épica o público é arrancado do voyeurismo da sala escura ilusionista e lançado às agitações públicas do debate político.

Bom conhecedor das tradições que vem desde Diderot e da prática que vem desde antes de Shakespeare, o dramaturgo dialético explica que a própria dramaturgia do passado (inclusive o drama) se transforma em *matéria-prima* para o teatro épico. Seus praticantes podem e devem se servir de toda a história do teatro para escrever, reescrever ou encenar suas peças (como ele mesmo fez), com a condição de que “escolham as que tratem de acontecimentos com suficiente interesse público”, uma vez que o drama tratou de se restringir à esfera privada (COSTA, 1998, p.71).

É também atributo do épico contemporâneo, ou épico brechtiano a ruptura das convenções dramáticas tanto conceituais, dramatúrgicas, técnicas ou arquitetônicas. Atenção, toda ruptura épica habita a esfera da possibilidade. A amplitude de ação da narrativa que opera com o presente, passado e futuro ao sabor da *montagem* permite que se derrube a quarta parede invisível do drama, elimine o palco frontal, a caixa ilusionista assim como o uso destes recursos e convenções dramáticas podem compô-lo conforme a necessidade do narrador. As amarras formais do drama burguês potencializaram a ampliação da forma épica, segundo o encenador alemão Erwin Piscator, precursor do que viria a ser o épico contemporâneo. “talvez meu gênero de direção teatral tenha se originada apenas de uma carência na produção dramática. Seguramente, ela teria um efeito tão eminente se já de início eu tivesse encontrado uma produção dramática adequada” (SZONDI, 2011, p. 119). A camisa de força do drama burguês “puro” há muito estrangula possibilidades e limita o desenvolvimento temático conceitual no teatro.

Retomando um teorema de Peter Szondi: a forma do drama tornou-se um problema para os dramaturgos naturalistas que estavam interessados em encenar assuntos definidos como épicos pelos próprios adeptos do drama. Tornou-se mesmo uma camisa de força que começou a esgarçar nas mãos dos naturalistas e acabou se rompendo ao tempo do teatro expressionista – não por acaso, um ilustre desconhecido do Brasil até hoje (COSTA, 1998, p.68)

⁵² Diretor e encenador russo - Vsevolod Emilevich Meyerhold Penza, Rússia 28 de janeiro de 1874 - 2 de fevereiro de 1940.

Ao iniciarmos a exposição pela teoria dos gêneros literários buscamos, a partir de esquemas ideais, apresentar as “intromissões” de formas alheias à pureza convencional. Buscamos demonstrar que certas formas dão vazão com maior ou menor eficácia aos anseios ideológicos de classes sociais no poder. No caso específico do teatro buscamos demonstrar que não existe um teatro em absoluto como forma pura e acabada e sim, que existem teatralidades com formas móveis e em disputa. Ainda sim, a teoria dos gêneros nos foi útil para a diferenciação formal entre o épico e o dramático e as feições que assumiram nos tempos atuais. Desde a ascensão burguesa ao comando político e econômico da sociedade moderna, ascendeu também suas formas ideológicas adequadas à propagação de seus ideais de mundo. A forma dramática foi adaptada e convencionalizada como a representante teatral desta classe no poder. Como ardil de toda ideologia (CHAUI, 1987) o drama, com o suporte dos intelectuais orgânicos da burguesia, deixa de ser um gênero específico para confirmar-se como cânone teatral, fadando as outras formas à invisibilidade.

5.2. Aproximações de uma sessão de mística com uma apresentação teatral épica

Seguiremos o método adotado no percurso desta dissertação – a análise de um fenômeno vivo – a partir da descrição de uma ação concreta (feira, mística de congresso) para decupar suas particularidades e compará-las com fenômenos paralelos e com as formulações teóricas que envolvam os temas abordados. Nos referenciaremos na encenação de uma mística feita durante uma reunião do Coletivo Nacional de Cultura do MST⁵³ em novembro de 2018, no Distrito Federal. E, para a comparação utilizaremos a peça teatral *Dom Quixote*, da Cia Burlesca, de Brasília, apresentada no mesmo encontro nacional de cultura do MST.

Estas amostras de mística e de teatro são demonstrações de possibilidades formais e, de modo algum, compreenderiam a totalidade da ampla dimensão estética e inventividade potencial nestas formas. São exemplos colhidos dentro de incontáveis possibilidades de expressões únicas, singulares existentes. E, tampouco encerram o espectro criativo da infinidade de formas a serem materializadas por sessões futuras e espetáculos que virão.

Descrição da mística: a mística ocorreu na manhã de sábado, 24 de novembro de 2018.

Foi executada por militantes advindos da região nordeste. A seleção do grupo responsável pela criação e execução da mística deu-se por divisão regional. Os militantes oriundos das grandes regiões, tal como na mística de Congresso, eram responsáveis pela execução diária

⁵³ O coletivo Nacional de Cultura é uma instância organizativa do Movimento Sem-Terra composta por dirigentes e coordenadores dos coletivos de cultura nos estados, além deles, podem participar deste encontro representantes de outros setores do MST.

da mística. Esta divisão não é padrão, outras formas podem ser adotadas, como por exemplo os núcleos de base de um acampamento ou de um curso de formação política⁵⁴. Por ser uma reunião do Coletivo Nacional de Cultura o mote regional tornou-se apropriado para a criação das encenações do dia.

No piso da sala de reunião do centro de formação do MST-DF foi feito um painel. Era um desenho com gravuras contornadas com giz de quadro-negro e preenchidas com sementes de feijão, milho, arroz, folhas secas, terra e pedras. As gravuras representavam símbolos da região nordeste brasileira e seu formato lembrava xilogravuras de cordel. Um chapéu de cangaceiro, o sol, a lua, estrelas, nuvens e um mandacaru. Nesta composição – chamada de ornamentação – havia ferramentas de trabalho, livros (edições de obras que estavam disponíveis para o estudo no encontro), instrumentos musicais, bandeiras do MST. Este “cenário” ocupava o lugar central da sala, as cadeiras estavam postas numa arena completa, privilegiando a contemplação da obra produzida coletivamente.

A mística teve início com um coro andante – espécie de procissão – a cação *Lamento do Sertanejo*, de Gilberto Gil e Dominginhos, era executada pelos coreutas. Conforme adentravam o ambiente da sala com a ornamentação eram seguidos pelos demais presentes. Posicionaram-se em bloco, na margem da roda, compondo definitivamente um coro que entoaria uma canção de Folia de Reis. Terminado o reisado, o coro posicionado declama um cordel enaltecendo a luta dos trabalhadores e trabalhadoras Sem-Terra. O texto foi declamado por várias vozes – formando um coro polifônico – Após o texto, um militante/músico toca o pandeiro marcando a canção convite para que todos e todas presentes dançam. É executada a canção *Virá-Mundo*⁵⁵ no ritmo de coco⁵⁶. O público acompanha com palmas e dança. Em seguida entoam o hino do movimento⁵⁷. A mística descrita foi realizada pela manhã, às 8h, antes do início dos estudos e trabalhos do Coletivo Nacional de Cultura.

⁵⁴ A divisão de núcleos de base – NB's – é um procedimento organizativo comum à dinâmica do MST. Para a execução de tarefas cotidianas como a segurança de um território em disputa, a limpeza de espaços coletivos, a preparação de seminários, místicas, etc.

⁵⁵ A letra das canções desta mística encontram-se nos anexos.

⁵⁶ Coco /ô/ substantivo masculino 1. DANÇA•ETNIA tipo de dança de roda, em compasso binário ou quaternário, cantada em coro que responde ao coqueiro ('cantor') e acompanhada por percussão; pagode. 2. MÚSICA cantiga independente que, às vezes, acompanha a dança. Origem © ETIM *coco* \ô\ 'dança regional', hom. de 1 *coco* \ô\ e prov. de mesma orig., pode provir, no entanto, de outro étimo, ainda obsc. In – dicionário on line: <https://www.google.com/search?q=coreuta&oq=coreuta&aqs=chrome..69i57j0l5.4439j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#dobs=coco> acesso em 22/01/2019.

⁵⁷ <http://revolucoes.org.br/v1/exposicao/willy/willy-ii/hino> acesso em 22/01/2019.

Descrição da peça teatral: *Dom Quixote*, da Cia Burlesca, foi realizada na mesma sala onde ocorreu a mística acima descrita. E tal qual a mística iniciou a partir de uma chegada/procissão cantada.

A música utilizada pela trupe era um prólogo síntese da peça. Nesse prólogo utilizavam ritmos musicais como o coco e o maracatu. Aos moldes da ornamentação da mística, o cenário estava repleto de adereços e objetos cênicos selecionados\criados com sentidos vários, cumprindo necessidades objetivas e subjetivas; nas esferas políticas, poéticas e pedagógicas.

A movimentação dentro do espaço cênico delimitado por cordames floridos ganhava dinâmicas partituras no preenchimento da arena. Os objetos utilizados na encenação de Dom Quixote possuem uma aura múltipla, ora ganham o status de sacralidade teatral para logo depois serem realocados a sua condição de simples objeto de cena ou mesmo de uso.

Realço o uso dos vários instrumentos musicais em cena. A conjunção entre instrumentos “clássicos” com os populares nos dá uma aproximação subversiva com a música e seus nichos sociais e culturais. Neste sentido, Dom Quixote opera aproximações “prometeicas”⁵⁸, traz ao mundo dos humanos o fogo divino, desloca das salas de concerto das elites instrumentos para uso cotidiano das gentes.

Na peça fazem uso das burrinhas dos folguedos brasileiros nos papéis de Rocinante e burro.

Quanto ao roteiro, serve-se de quadros cênicos, como um roteiro recortado e montado por episódios ao sabor da vontade dos narradores atores. Estes quadros formam ambientes por onde o cavaleiro andante se aventura. A primeira cena já promove um encontro da cavalaria quixotesca com o escravagismo de nossas terras tropicais. A engenhosidade de atualizar o “homem cordial”⁵⁹ na figura de um BBB (bala, bíblia e boi) desvelando a *covardia* e truculência *de nossas elites* (BRANDÃO, 2004). A ruptura do acordo entre coronel e herói é, mais uma vez, muito bem aproveitada destacando a impossibilidade de conciliação com uma elite construída na negação da humanidade dos que trabalham, que, além de cruel mostra-se sem caráter. Além da falência moral do opressor desvelam as estruturas de trabalho a que foi submetido o trabalhador e os expedientes do roubo acionados pelo

⁵⁸ Referência ao mito grego Prometeu – titã que roubou o fogo de Zeus e deu aos humanos. “A divindade helênica detentora do fogo era Hefesto, o deus-artífice que, na *Iliada*, forja o escudo de Aquiles e que, tanto no Hino Homérico que lhe é dedicado, como na chamada *Elegia às Musas* de Sólon, é cantado como aquele que, juntamente com Atena, ensinou aos mortais a sua arte. No entanto, como faz notar Jacqueline Duchemin³, e, ao contrário do que se poderia esperar, não foi das suas mãos que os Homens receberam o fogo. Essa tarefa coube a Prometeu, o Titã filantropo que arrebatou do céu o fogo para o dar de presente aos mortais”, Ana Paula Quintela Sottomayor, https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/05_Sottomayor.pdf acesso em 22/01/2019.

⁵⁹ Alusão à obra do historiador Sérgio Buarque de Holanda em seu livro “*Raízes do Brasil*”.

fazendeiro\coronel. O oprimido também recebe uma atualização histórica do maior interesse. Ele funde o secular instrumento de tortura no Brasil (o tronco) com a árvore de Cervantes ao passo que coloca o camponês servo como figura de trabalhador negro escravizado. O recurso de parelhação cultural e geográfico ganha também atualização histórica ao presentificar o opressor de hoje e um trabalhador do campo igualmente contemporâneo.

Vale lembrar o uso de afoxé e repente na construção de diálogos divertidos e bem estruturados. Fica nítida a carpintaria dramaturgical, são muitos os encontros da dubiedade textual conjugando elementos de outrora com fatos contemporâneos da maior relevância política.

O padre é representado com gestos sociais em contradição à sua posição política e religiosa.

Mais uma vez o recurso de emparelhar movimentos históricos como a queima de livros associadas à queima de bruxas e a Escola Sem Partido⁶⁰ que promove uma nova cruzada do obscurantismo no Brasil.

Pouco antes da cena do padre e sua fogueira de livros aconteceu a cena do envio da carta para Dulcineia. Uma suspensão poética que arrebatou o público. Nos conduziu, o ator de Quixote, aos meandros intensamente sensíveis desse apaixonado louco herói. Foram vários os momentos em que a cena de destaque magnetizava o foco ao passo que movimentações paralelas compunham um conjunto ampliando de gestualidades e contra gestos.

Antes da avançarmos a análise atentemos ao alerta do pesquisador Fabiano Coelho:

É necessário analisar a mística para além de uma *encenação teatral*, em que unicamente *beleza e estéticas* são vistas. A diversidade de elementos e distintas formas de manifestar condensam no fazer da mística múltiplos significados. O teatro em si, as músicas, poesias e os símbolos sintetizam o que se quer expressar. (COELHO, 2010, p. 264).

⁶⁰ O governo golpista tem um eixo estruturante de sua política educacional baseado na teoria da ação anti-dialógica e na cultura da indiferença, muito bem expressa na chamada “Escola Sem Partido” que já tem uma década de experiência na criminalização do trabalho pedagógico. Ela começou como um movimento fundado por um procurador do Estado de São Paulo, Dr. Miguel Nagib, para estimular a delação de alunos que supostamente estariam sendo doutrinados por professores, ameaçando-os com processos. Segundo a Escola Sem Partido, os professores formariam um exército de militantes em favor da “doutrinação marxista, esquerdista”. Entre os apoiadores está o Movimento Brasil Livre, um dos protagonistas dos protestos pelo impeachment de Dilma Rousseff, deputados do PSC, PMDB e PSDB, a bancada evangélica, professores universitários como Bráulio Porto de Matos, vice-presidente desse movimento e professor da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília e atores como Alexandre Frota, que levou a proposta da Escola Sem Partido para o Ministro da Educação, Mendonça Filho.

Projetos de lei para regular o ensino e processar professores já estão sendo discutidos no Congresso bem como em vários estados e municípios. No Estado de São Paulo, o deputado Aldo Demarchi (DEM) apresentou um projeto de lei que alega combater a prática da doutrinação política. Felizmente, a Comissão de Educação e Cultura da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo acaba de rejeitá-lo. Um projeto de lei na Câmara dos Deputados (PL 1411/2015) apresentado pelo deputado Rogério Marinho (PSDB/RN) tipifica o crime de “assédio ideológico” em sala de aula, prevendo penas de até um ano de prisão, além de multas aos professores. Moaciar Gadoti – <https://www.paulofreire.org/noticias/500-a-escola-cidada-frente-a-escola-sem-partido> acesso em 22/01/2019.

Selecionei este trecho porque sintetiza falsas separações entre mística e teatro. Resta sabermos em que espécie de encenação teatral se referenciou o pesquisador onde *unicamente beleza e estéticas são vistas*. Esta redução do alcance da arte teatral não é objeto de nossa análise, porém fica evidente que o pressuposto do pesquisador destitui a arte de sua condição de poesia que pode conter feiuras e complexidades que extrapolam o âmbito da estética e da beleza. (VASQUEZ, 2011; PAZ, 2011; COSTA, 1998).

É uma redução que ignora os procedimentos técnicos, formais e conceituais do que venha a ser teatro, uma vez que é perfeitamente possível numa obra teatral encontrarmos as características que o autor listou como sendo atributos exclusivos da mística: “A **diversidade de elementos e distintas formas** de manifestar condensam no fazer da mística **múltiplos significados**. O teatro em si, **as músicas, poesias** e os **símbolos** sintetizam o que se quer expressar”, (grifos nossos). Atentemos à segunda oração onde Coelho destaca que, além do *teatro em si*, a mística possui: “as músicas, poesias e os símbolos”. Ora, a maioria das montagens teatrais contemporâneas, sejam épicas ou dramáticas, conjugam tais elementos (ROSENFELD, 2008; ZONDI, 2011; COSTA, 1998, 1996; PAVIS, 2011). Portanto, não são fatores distintivos da mística e do teatro. E mesmo quando observamos a primeira oração em destaque, nos quesitos “diversidade de elementos”, “distintas formas” e “múltiplos significados” não é preciso procurar muito para encontrar estes quesitos em uma obra teatral. Basta recuperarmos a descrição recém-apresentada. *Dom Quixote*, ao que tudo indica, possui a confluência de linguagens como: *diversidade de elementos – distintas formas – múltiplos significados*. Justamente atributos que Coelho atestara não pertencerem ao universo teatral, mas ao ambiente exclusivo da mística. Assim como podemos verificar o uso *das músicas, poesias e os símbolos*, e todos estes recursos compunham o *teatro em si* da Cia Burlesca.

Um destaque: a peça *Dom Quixote* é uma obra absolutamente épica, que faz uso do acúmulo estético da cultura popular brasileira em seus expedientes narrativos, rítmicos, pictóricos, etc.

Este mesmo autor afirma em outros pontos de sua análise a umbilical ligação da mística com o teatro e que “transitando entre o abstrato e o concreto, a mística em forma de teatro ganharia uma dimensão material, expressando o que se almeja, ou que ainda existe como ideia” (Coelho, 2010, p.230). Se o teatro pode ser a materialização da etérea mística fica-nos a dúvida sobre a quantidade de mística materializada numa sessão e se é uma parte do todo ou a expressão da *energia que mais sente do que se fala sobre ela* (PELOSO, 1994, p.3).

Coelho nos apresenta a mística como dramatizações com caráter popular e artístico e que o MST incentiva o uso e acesso às artes como caminho de emancipação dos *pobres da terra*.

Sendo as apresentações de mística estruturadas através das dramatizações, o Movimento estimulava que os *pobres da terra* expressassem sua arte, contrariando a ideia de que as artes apenas habitavam nos *salões nobres*, ou nos grandes centros teatrais clássicos. Para tanto, as expressões artísticas, ou a capacidade de sujeitos expressarem por meio das artes, seja ela qual for, está em sua criatividade e habilidade, não em seu poder econômico ou em sua erudição (Coelho, 2010, p.144).

Ao que tudo indica a peça Dom Quixote também cumpriu esse papel de apresentar a arte como algo acessível promovendo uma mescla de linguagens. Aproximando um clássico da literatura, fundindo-o com folguedos e ritmos de nossa cultura, juntando instrumentos musicais – que pareciam raptados de *salões nobres* – postos ao deleite dos militantes.

Das várias classificações do Teatro – e das artes em geral –, a mais genérica e perversa é aquela que separa as manifestações artísticas em arte popular e arte erudita. Segundo a classificação apresentada pela maioria dos críticos, a chamada arte erudita tem sido desenvolvida por artistas cultos e refinados. Praticada, normalmente, por sujeitos “bem nascidos”, os artistas ligados a essas manifestações artísticas têm facilidade para se expressar, apresentando suas obras a partir de determinados esquemas consagrados e aprovados, pois interessantes aos detentores do poder nos diferentes períodos históricos. De maneira oposta, ainda segundo os críticos já citados, a cultura popular corresponderia a uma expressão de sujeitos que não conhecem tão bem a norma culta. São pessoas espontâneas, ingênuas, simples, normalmente autodidatas e não tão “bem nascidas”. Em outra visão, cultura popular corresponde ao conjunto de obras feitas por artistas que se utilizam da arte como uma forma de se expressar e também de se comunicar com seus parceiros. Trata-se, em boa parte dos casos, de dar sequência àquelas formas de arte praticadas por integrantes de sua comunidade. Na grande maioria dos casos, os artistas populares não se preocupam com o sucesso, a consagração pública, etc. De outra parte, apesar de se reconhecerem como tal, não são populares certos conjuntos musicais controlados por gravadoras; não são populares alguns programas humorísticos de televisão que apresentam determinados tipos cômicos; não são populares certas temporadas teatrais. Enfim, popular significa ser produzido pelo povo ou em seu nome, ser compreensível tanto na forma como no conteúdo, e oferecer facilidade de acesso de todos a todas as obras (MATE, 2019, p.4)

Voltemos a atenção à mística descrita. Iniciada com uma chegada/cortejo. Recurso épico desde os autos dos mistérios medievais e fartamente utilizados, hoje, pelos coletivos de teatro de rua. O embelezamento da sala com a ornamentação extrapola os limites de mera ambientação. A ornamentação com seus motivos regionais e uso de técnicas de ilustração e preenchimento na combinação de materiais constrói imagens narrativas. Contam uma história pelas formas plásticas que serão imediatamente complementadas pela ação cênica que adentrará a sala. Aliás, os múltiplos estímulos, advindos da canção, dança, coro, imagens, procissão, participação do público por meio das palmas e danças constituem anseios e premissas do teatro épico conforme atestara Brecht ao desejá-lo ativo, o público, durante uma peça teatral (BRECHT, 1978).

Lembremos do coro polifônico, mesmo coro que fora dispensado pelo drama moderno (COSTA, 1998; SZONDI, 2011), que singulariza e coletiviza a um só tempo a narrativa. Esta mística, evidentemente, é uma encenação que utiliza objetos cênicos, símbolos, poesias em forma de cordel, em forma de canções, múltiplos ritmos musicais, mesclas ritualísticas como reisado e procissão, uso de coro polifônico como narrador cordelista, danças populares, ornamentação/cenário.

Os objetos de Dom Quixote estão a serviço da sociedade que os opera, seja público ou atores, nas condições em que esta sociedade se encontra. Assumem funções práticas, ora como representação simbólica, ora como funcionalidade objetiva. Um livro pode ser a bíblia, depois volta a ser um livro – como representação geral dos livros – e mais adiante transforma-se, literalmente, em um degrau para um ator. Em outras palavras, são obras artísticas sem fetichização (MARX, 2013, p.146). Convertem-se em ferramentas de trabalho.

Chama a atenção a coincidência dos objetos da ornamentação e os do cenário da peça. As ferramentas de trabalho, descritas na mística, emprestam suas formas como materialização de beleza, volume e cor, dispostas, as ferramentas, como formas/conteúdo que naquele momento simbolizam a luta e o trabalho do camponês sem-terra e ampliam seu significado simbólico ao associar-se com ferramentas de uso urbano – aludem às simbologias revolucionárias (BAKTHIN, 2010). Mais um destaque para os livros da mesma mística, não eram meros enfeites ou adereços, eram os livros de estudo daquela turma. Possuíam o significado “universal” de livros enquanto símbolo e o específico – como materialidade real de estudos – como objeto de uso social. De maneira idêntica figuram os instrumentos musicais dispostos na ornamentação daquela manhã, são os instrumentos reais da animação daquele encontro e são a representação de todos os instrumentos do mundo, da música, da arte.

A luta de classes é assunto da forma épica e igualmente das místicas. O Dom Quixote adaptado pela Cia Burlesca liberta o camponês das garras do latifundiário e combate explorações classistas. São encenações recorrentes também nas místicas sem-terra asseguradas as particularidades das experiências. Vale o resgate de um depoimento que conecta mística com dramatizações:

As dramatizações nos encontros do Movimento são realizadas pelo setor da mística em um tempo breve, no máximo por dez minutos. A atividade visa despertar nos militantes a sensibilidade ou a indignação para mudar a realidade. É o exemplo da mística que trata da violência do latifundiário contra os trabalhadores rurais realizado em um encontro no Assentamento Moacir Wanderley, no Povoado Quissamã, Município de Nossa Senhora do Socorro em Sergipe (SANTOS, 2005, p. 99).

Salvo o equívoco em destacar a existência de um setor de místicas – não existe tal setor no MST – o exemplo nos auxilia a verificar as temáticas gêmeas tanto em mística quanto em teatro épico.

Tratemos brevemente da dramaturgia adotada pela mística. Optaram por um cordel dito em coro. A forma cordelista reafirma a cultura e o território dos portadores da palavra, os coloca de maneira ativa e confiante junto ao público participante. Antes, porém, havia o cortejo cantado ao som do lamento Sertanejo. Fizeram o uso da canção como voz coletiva, o Eu lírico convertido em característica cultural de uma multidão de sertanejos, a base social do MST. A mística enquanto narrativa coloca os trabalhadores como os porta vozes de si mesmos. O uso da montagem (BENJAMIN, 1996) permitiu o salto do lamento à afirmação cordelizada em coro, e, em seguida, aciona outra canção, Vira Mundo, como afirmação festiva e jocosa da luta contra o latifúndio e as mazelas da aculturação. O reafirmar cultural e político empreendido pela mística fez uso das cheganças do reisado, imprimindo um tom solene, respeitoso, tradicional da religiosidade nordestina: um pedir licença para entrar. Entrada na casa que é simultaneamente o MST, a sala de aula, a casa do sertanejo, do sem-terra. Abaixo seguem as composições que foram convertidas em complementos dramatúrgicos da mística.

Lamento Sertanejo - Composição: Gilberto Gil e Dominginhos

Por ser de lá
Do sertão, lá do cerrado
Lá do interior do mato
Da caatinga e do roçado
Eu quase não saio
Eu quase não tenho amigo
Eu quase que não consigo
Ficar na cidade sem viver contrariado

Por ser de lá
Na certa, por isso mesmo
Não gosto de cama mole
Não sei comer sem torresmo
Eu quase não falo
Eu quase não sei de nada
Sou como rês desgarrada
Nessa multidão, boiada caminhando à esmo

Após a mescla de estímulos, formas, memórias e referências culturais a mística busca o encerramento numa perspectiva de luta e transformação social quando usa o Vira Mundo no ritmo de coco. Sem reforçar o regionalismo como algo estanque ou anacrônico a perspectiva apresentada coloca o público ativo para literalmente dançar a viração, a transformação deste mundo em *festa, Trabalho e Pão*.

Vira-Mundo - Composição: Capinan / Gilberto Gil

Sou viramundo virado
 Nas rondas da maravilha
 Cortando a faca e facão
 Os desatinos da vida
 Gritando para assustar
 A coragem da inimiga
 Pulando pra não ser preso
 Pelas cadeias da intriga
 Prefiro ter toda a vida
 A vida como inimiga
 A ter na morte da vida
 Minha sorte decidida
 Sou viramundo virado
 Pelo mundo do sertão
 Mas inda viro este mundo
 Em festa, trabalho e pão
 Virado será o mundo
 E viramundo verão
 O virador deste mundo
 Astuto, mau e ladrão
 Ser virado pelo mundo
 Que virou com certidão
 Ainda viro este mundo
 Em festa, trabalho e pão

O público da mística é não só público, é fazedor de místicas, são entendidos da matéria e partícipes do movimento social que utiliza a estética, o conhecimento, a formação como armas da transformação social. A mística, adaptando a fala de Brecht, assim como o teatro épico “dirige-se ao entendido, em vez de se dirigir a quem procura simplesmente prazer. Devemos, pois, esforçar-nos para que o maior número possível de espectadores ou de leitores se transforme em entendidos, transformação que já está, aliás, em curso” (BRECHT, 1978. p. 25). Nessa perspectiva, os sem-terra fazedores de mística alçam condições a um novo patamar social. Além de produtores de alimentos são produtores de linguagem. Mesma perspectiva almejada para o proletariado destacado nas Brigadas de agitação e propaganda nos processos revolucionários da Rússia e Alemanha.

O paralelo de mística e agitprop nos é muito caro, pois ambos possuem relações profundas com o teatro épico e a formulação histórica da luta de classes na perspectiva da classe trabalhadora.

A agitação e propaganda (agitprop) contribuiu com formulações estéticas combativas no campo teatral desde finais do século XIX (COSTA; ESTEVAM; VILLAS BÔAS, 2015).

O agitprop é parte da composição estética e combativa do proletariado revolucionário que formulou o teatro político (PISCATOR, 1968), germe do teatro épico brechtiano. Assim como na mística, o agitprop realizava a massificação do acesso às formas produtivas das linguagens artísticas. Converter o público de consumidores de produções estéticas da indústria cultural em produtores de formas conteúdo (BENJAMIN, 1986). Sentido muito próximo do “público de entendidos” de Brecht (BRECHT, 1978). Não tratava-se de reproduzir o padrão da teatralidade psicologizada, mas da composição ágil de formas encenadas que cumprissem uma função determinada. Esta função, em ambos os casos é política, porém com vieses distintos, reservados ao momento histórico e à cultura política em que estão inseridos.

Profundamente enraizado na corrente do autoativismo, o teatro de agitprop aparece de início como uma nova prática social da arte: não mais grandes autores/as – mesmo que muitas vezes alguém assuma a responsabilidade literária assinando o texto – mas sim um coletivo de autoria na maior parte dos casos; não mais atores e atrizes conhecidos, mas um grupo anônimo de intérpretes. Por isso não há mais texto a servir e respeitar, mas uma colcha de retalhos transformável de acordo com as circunstâncias políticas e necessidades locais (HAMON, 2015, p.83).

A citação de Christine Hamon poderia perfeitamente ser a descrição da sessão de mística. A autora continua expondo que “o que mais chama a atenção em um teatro de agitprop: a sucessão de pequenas cenas breves, variadas, eficazes, renovando a todo o instante o interesse e a combatividade política da espectadora e do espectador por meio dessa diversidade”(2015, p.84). Também neste trecho encontramos proximidades nas perspectivas e intuítos da mística e da agitprop. Uma diferença a ser marcada é que o agitprop possui a nítida característica de ferramenta política com intuítos e objetivos delimitados de acordo com a necessidade conjuntural. Já a mística, embora ágil e conectada à conjuntura, não se subordina à luta como uma peça destacada, como ferramenta ou instrumento político – apesar de também servir para estas importantes funções. Ela, a mística não abdica de sua característica ritualística e congregadora. Os “mystes” entregam-se à tarefa numa perspectiva transcendente da luta (NETTO, 2007; LÖWY, 2005; SOUZA, 2012; GASPAR 2010).

Miguel Enrique Stédile e Rafael Villas Bôas nos dão notícias das aproximações do agitprop com o MST. Segundo os autores “Os cursos com formação em agitação e propaganda resultam em produções coletivas e em novas reflexões teóricas culminando,

inclusive em processos de formação e treinamento com o setor de frente de massa, responsável pelo trabalho de base do movimento” (STÉDILE; VILLAS BÔAS, 2015, p. 45).

Está colocado, num pequeno exemplo, as potencialidades do êxito do uso da ferramenta estética forjada pela classe trabalhadora junto ao movimento social. Porém, os ruídos compõem essa aproximação quando “grupos e militantes com outros referenciais teóricos, que participaram desse processo de reflexão, viam a agitprop exclusivamente como “arte” (2015). Os mesmos militantes e grupos mencionados se ressentiam do uso de “sua arte” como instrumento político. Nos serve esta aproximação num sentido inverso onde, a mística é posta por alguns militantes como algo “não comparável ao teatro”(COELHO, 2010). Tanto uma posição quanto a outra afastam possibilidades de crescimento e reconhecimento de formulações da classe trabalhadora no campo estético que não se desvinculam das lutas históricas.

É a sessão de mística o trato cotidiano com a estética combativa contra hegemônica nos moldes do teatro épico e da agitação e propaganda. O MST reconhece os efeitos nefastos da indústria cultural sobre o imaginário da classe trabalhadora e movimenta-se no sentido de compreender e formular instrumentos estéticos por meio de cursos de pesquisa e formação. Conforme verificou Iná Camargo Costa:

Compreendendo o papel devastador da cultura hegemônica, os militantes do MST entenderam que o seu combate exigia a construção de suas próprias formas de representação estético-política da experiência social e invenção de suas próprias formas de ação cultural contra hegemônica (COSTA, 2007, p. 6).

Tanto a encenação popular de rua de Dom Quixote quanto a mística colocam em pauta questões sociais, culturais e políticas que dizem respeito aos interesses de uma classe social específica.

A simples necessidade de compreender as novas áreas de assuntos impõe uma nova forma dramática e teatral. (...) O petróleo resiste à forma dramática dos cinco atos; as catástrofes de hoje não se desdobram em linha reta mas em crises cíclicas; os 'heróis' mudam em diferentes fases, são intercambiáveis, etc.; o gráfico da ação do povo é complicado por tentativas abortadas; o destino não é mais um poder único e coerente/ antes, existem campos de força que podem ser vistos irradiando-se em direções opostas; os próprios grupos no poder compreendem movimentos não somente de uns contra os outros mas dentro deles próprios, etc (BRECHT, 1967, p. 47).

Continuemos a organizar as formas conteúdo da mística dentro dos auspícios do teatro épico. Pensemos na relação do ator com o personagem, a começar que praticamente não encontramos personagens individuais em nossa mística, portanto não constatamos a transformação do ator ou atriz em personagem. Ao modelo de um ator épico, eles não chegam a transmutarem-se, existe um certo *distanciamento* crítico que produz um estado de atenção capaz de acionar as capacidades para múltiplas funções e ações dentro da mesma encenação.

Fazem uso de uma mobilidade que pode ir do enunciado de uma injustiça à ação de combate a ela, da “transcrição direta da representação ao comentário”(BRECHT, 1978, p. 75). Nas místicas assim como nas peças de agitprop encontramos personagens alegóricas como a representação de instituições, empresas, valores morais e éticos, etc. Os fazedores mergulham e saem da personagem conforme a necessidade da narrativa, “enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para a representação e desta para o comentário, tudo na mesma cena (COSTA, 1998, p.73).

Atenção aos coros: recursos extirpados do drama (SZONDI, 2011; COSTA, 1998), mas que no épico contemporâneo são recuperados e ocupam papel de destaque uma vez que dão voz às coletividades e classes sociais (o coro dos trabalhadores, o coro das faxineiras, o coro dos pequenos burgueses, coro dos cordelistas, etc.). Obviamente observamos a presença do coro na mística, mas, não só no momento dos cordelistas, estavam presentes os coros nas duas intervenções – mística e peça teatral – na forma de canções prólogo ou canções dramaturgia. O mesmo aplica-se à música. Ora canção, ora animação rítmica, ora comentário e por vezes a condutora a reflexões e estados de ânimo. “A música comunica, comenta o texto, pressupõe o texto, assume uma posição e revela um comportamento” (BRECHT, 1967, p. 60).

Outra convenção teatral dramática já exposta neste trabalho é a quarta parede (BRECHT, 1978, COSTA, 1996, 1998). É notório que as duas encenações analisadas ignoram por completo esta convenção. A relação com o público é direta. Chama as pessoas à identificação, entendimento e interpretação dos fatos e histórias expostas.

Feitas as aproximações com nossas obras exemplares de mística e teatro. Elenco abaixo mais alguns dispositivos épicos que podem ser encontrados em místicas:

- Uso de quadros, títulos e projeções que cumprem um importante papel na contextualização da situação apresentada, inserindo dados relevantes, enquadrando em determinado período histórico, oferecendo elementos aos espectadores para que analisem a cena;.
- Constante contextualização histórica que não permite ao espectador que se perca nos dramas individuais, impulsionando o público a tecer relações das situações apresentadas com um contexto de forças maiores;.
- Ao transitar aos saltos pela história faz uma construção articulada de episódios para elevar o espectador da emoção à consciência crítica;

Apesar de tão vasta semelhança são diversos os argumentos da militância do MST em afastar a mística do teatro. É possível encontrar separações muito coerentes que realmente afastam estas duas enunciações: Mística e Teatro. Até agora, creio que conseguimos operar

algumas das principais distinções necessárias entre uma e outro. Começamos por compreender que não estamos comparando A Mística, enquanto totalidade, mas a encenação da mística – ou seja, um momento específico de materialização da mística. E a comparação não se dá com O Teatro – como uma instituição absoluta, imutável e a-histórica – mas, com uma teatralidade específica, forjada em contextos de lutas e anseios da classe trabalhadora e seus intelectuais orgânicos em produzir uma linguagem correspondente à sua presença no mundo (PISCATOR, 1968). Nos referimos ao teatro épico brechtiano como ponto de apoio para a comparação com a encenação das místicas. É compreensível, como já observamos, que a classe trabalhadora materializada nos camponeses e militantes do MST não se identifiquem com a teatralidade dramática produzida a partir de, e para, outra classe social numa perspectiva ideológica (COSTA, 1998, 1996; SZONDI, 2011). Mas, não é possível ignorar tantas aproximações que abrem caminho a possibilidades formais que podem contribuir com a eficácia simbólica da construção do imaginário da classe trabalhadora em seus embates contra a indústria cultural e a hegemonia capitalista.

Dentre as recusas às aproximações figurou a questão do roteiro teatral ou dramaturgia. A Argumentação é de que a mística não possui roteiro prévio. Verificamos isso nas palavras de Divina, militante do Maranhão, ao dizer que “não daria pra gente qualificar a mística como uma sessão de teatro. Primeiro por que a mística não tem um roteiro prévio e não tem uma sessão de ensaios e não tem uma produção” (Depoimento colhido em 30/01/2019). Divina aponta três elementos distintivos entre mística e teatro: Roteiro prévio, ensaios e produção. Todos estes itens existem nas místicas e no teatro, porém, com especificidades. Ensaia-se mística – talvez menos que no teatro profissional, mas certamente com parentesco com o teatro amador – antes de serem realizadas num congresso ou jornada socialista. Produz-se místicas, basta que vejamos as fotos no capítulo III, o cuidado com a produção, a ornamentação, os adereços, figurinos, pinturas corporais, etc. E quanto ao roteiro prévio, vejamos o que Zé Ricardo, militante do Ceará, tem a dizer: “o teatro exige um planejamento, um tempo e roteiro fixado [...] o teatro é um processo mais planejado, mais pré estabelecido que demanda de um roteiro” (depoimento colhido em 30/01/2019). E, segundo Agnaldo Cordeiro, militante de Santa Catarina, “a mística foge de uma regra de se pensar a dramaturgia e alegoria do texto”(depoimento colhido em 06/02/2019). Todos atribuem ao texto ou roteiro prévio um fator determinante da diferença entre mística e teatro. Talvez, se falássemos de uma dramaturgia de William Shakespeare ou Máximo Górkí ou mesmo Bertold Brecht poderíamos facilmente encontrar as diferenças neste sentido, mas as encenações de místicas também possuem registros e roteiros que as tornam reproduzíveis. Em anexo disponibilizo um roteiro de mística com dez páginas. Conta com textos, poemas,

canções, indicações de figurinos e movimentações de coros, assim como diálogos e monólogos. O roteiro em anexo foi criado para um encontro da Coordenação Nacional do MST, no Ceará. Foi reproduzida, a encenação desta mística, em forma de Jornada Socialista, na ENFF, por ocasião do *Seminário Construção Histórica da Pedagogia Socialista Legado da Revolução Russa de 1917 e Desafios Atuais*, em 2017. Os roteiros de mística não são tão abundantes, mas existem e são desdobramentos do exercício de memória e das tarefas de registro da militância. É comum místicas serem recuperadas na memória e refeitas em espaços e ocasiões diferentes. A mística não padece do “texto centrismo” que assola a teatralidade. Mas, possui o vínculo com a manifestação efêmera, como o teatro. Estamos diante de um novo fenômeno teatral que se movimenta intensamente na busca de formas adequadas a mais efetiva comunicação com seu público. A encenação da mística carrega fortes traços do teatro épico brechtiano e, ainda assim, é algo diferente que trilha caminhos próprios. A partir da observação e participação de encenações místicas realizadas em diversos espaços do MST (acampamentos, encontros regionais, encontros estaduais, congressos, rodovias, prédios públicos ocupados, escolas de formação, etc.) pude constatar a ocorrência e recorrência dos elementos listados abaixo. Muitos destes em total consonância com os expedientes épicos.

Dramaturgia

- A poesia como texto dramatúrgico
- Roteiro com montagens e colagens de múltiplos textos, canções e poemas
- Recortes de jornal e notícias
- Escritos sobre fatos cotidianos ou históricos com o intuito de formar ou elucidar o público
- Documentos em foto, vídeo ou texto como elementos dramatúrgicos
- Canções como dramaturgia
- Fragmentos de locuções radiofônicas ou vídeos
- Discursos políticos
- Improviso narrativo a respeito do tema abordado pela mística
- Textos jurídicos, jornalísticos, acadêmicos

Recursos épicos

- Uso do coro

- Coro polifônico – Fragmentação de textos para que várias pessoas pronunciem partes do mesmo texto –
- Alegorias para representar classes sociais, frações de classes, instituições e poderes sociais, culturais, políticos e econômicos;
- A narração
- Narrador-ator – executa ações, interrompe a ação, narra e volta a compor a cena d
- Não uso da *quarta parede*
- Projeção de vídeos
- Participação do público
- Encenação simultânea à projeção de vídeos
- Uso de recursos dramáticos diluídos em meio a elementos épicos e líricos que comentam e reposicionam a cena particular e privada à condição de exemplificação social e histórica;
- Uso de cartazes, placas e texto escrito como elemento cênico
- Exposição fotográfica como recurso didático e cênico
- Cenário confeccionado coletivamente e/ou individualmente adaptando materiais ou utilizando objetos com aplicação literal de sua função social ou subvertendo sua função
- Uso de estações, deslocamentos por diversos espaços cênicos
- Bandeiras, mapas, fotos, vídeos, textos impressos como objetos didáticos e simbólicos compondo um cenário

Música

- Música como acompanhamento musical ao vivo
- Músicos atores dizem textos e participam da cena - função de um ator épico
- Música mecânica ou gravada como recurso narrativo
- Gravações radiofônicas e locuções em off como narrativa épica
- Canções populares, folguedos e tradições camponesas como elementos de encenação
- Fragmentação de músicas, poesias faladas ou cantadas compondo a cena

São estas abundantes evidências que me levam a constatar que a materialização da mística sem-terra em uma encenação trata-se de uma modalidade de teatro épico muito específica. Esta teatralidade é instrumento de intensa inventividade e transformação, herdeira dos ritos religiosos e da tradição revolucionária da esquerda. A autonomização em relação à mística das CEBs e CPT se consuma tornando a mística sem-terra algo completamente

específico. Ao que tudo indica estão abertos os caminhos para a teatralidade classista sem-terra continuar com suas transformações estéticas/formais em direção a eficácias simbólicas em âmbitos não imaginados.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Herdeiro das Ligas Camponesas e de uma vasta tradição da esquerda organizada, o MST se inscreve com importância no cenário político nacional e internacional. A dimensão da organização no que se refere ao número de militantes e abrangência territorial o coloca como uma das maiores organizações sociais do mundo. Qual seria o segredo dessa unidade programática, política e organizativa? São muitos os elementos a serem estudados, mas, certamente a mística é um dos componentes fundamentais da garantia dessa coesão e força.

Meus primeiros estudos sobre a mística diziam respeito às semelhanças com o teatro. Não à toa, minha aproximação ao MST se deu pelo teatro. Porém, ingressar no universo da mística do MST revelou-me aspectos que não era capaz de dimensionar. E ainda agora, sei da impossibilidade de cercar esse objeto na plenitude que ele exige. Foram passos em direção da compreensão e entendimento das múltiplas esferas de atuação da mística Sem-Terra. É certo que minha primeira impressão – que atrelava a mística unicamente às encenações – foi diluída conforme mergulhava na organicidade do MST. A relação direta da mística com encenação foi diluída, mas não eliminada. Este componente existe e é predominante nas místicas organizadas e materializadas com uso de linguagens artísticas.

Fui insistente ao demonstrar o quanto a sessão de mística opera com recursos e expedientes teatrais produzidos historicamente pela classe trabalhadora. E, estou convencido de que estamos diante de uma teatralidade específica, em movimento que traz consigo avanços à produção e fruição das artes numa perspectiva de transformação social. A mística democratiza o acesso a produções culturais de setores letrados da sociedade e os disponibiliza aos milhares de trabalhadoras e trabalhadores sem-terra. Mais que isso, disponibiliza para uso criativo, para operar transformações formais por meio de colagens e montagens de acordo com a sensibilidade e propósito político do grupo.

A mística se inscreve no difícil ambiente de uma “novidade ancestral” se é que é possível trabalhar com este paradoxo. Vimos que ela é herdeira de ritualizações antiquíssimas que datam os séculos V e VI a.c., e que, ao mesmo tempo se inscreve como ritualização teatralizada de setores da classe trabalhadora do século XXI. Conforme apontado por Miguel Stédile e Rafael Villas Bôas (2015) o preconceito de setores artísticos de esquerda com relação à mística é algo a ser observado. Muitas vezes querem direcionar o “saber fazer estético” da mística aos integrantes do MST. Este lugar delicado necessita ser dimensionado de modo a não ceder às padronizações da teatralidade impregnada de seu tempo histórico e das relações sociais que a compõem, assim como não manter a mística num envólucro de proteção que a estagne enquanto manifestação artística, política e poética. O preconceito de

artistas aliados a respeito da forma da mística pode ser a reprodução da hegemonia que Alexandre Mate (MATE, 2019) enfrenta ao tratar da disputa entre o popular x erudito. O olhar estrangeiro à mística corre o risco de ficar aferrado ao um nível técnico de acabamento formal e não se ater aos elementos estruturais constituintes da contra hegemonia. Por isso, podem não perceber o arrebatamento entre os “entendidos” (BRECHT, 1978), a compreensão da ritualização e encenação de um projeto político que é a um só tempo afirmação territorial, exaltação de um passado de lutas e presentificação de um devir. Estando no campo da dialética, também é preciso não tratarmos a mística como elevação máxima e definitiva da produção popular, neste sentido é Marilena Chauí, *Conformismo e Resistência* (CHAUI, 2014), que nos aponta sérias críticas destronando verdades do popular como virtude à priori.

A encenação da mística está inscrita para além das determinações positivadas sobre ela. Tratamos do caráter dialético inscrito em muitas das encenações que não se furtam da crítica interna inclusive. Este aspecto merece maior detalhamento e pode ser tarefa de um novo estudo. Outro elemento ainda a ser melhor explorado é a roteirização de místicas. Passa a ser prática militante a reprodução de sessões de místicas que foram exitosas em determinadas situações e territórios – a título de exemplo menciono uma jornada socialista realizada na Coordenação Nacional no estado do Ceará e reproduzida, com base num roteiro, no encontro de pedagogia Socialista, na ENFF, São Paulo. Os roteiros, espécies de dramaturgia das místicas já circulam pela organização. Essa possibilidade de reprodução a aproxima definitivamente do fenômeno teatral. Não se trata de teorizar com especulações e sim observar o fenômeno vivo que adquire novos formatos correspondendo a exigência de seu tempo histórico e suas relações.

Espero que este trabalho auxilie na compreensão da mística como complexo sentido de formulações contra hegemônicas calcadas na vivência e concretização cotidiana de um projeto de sociedade. A mística como relação social, como proposição ética e estética que permeia todas as instâncias de ser e se fazer Sem-Terra. A mística como dimensão atávica enraizando (WEIL, 1979) a luta como conexão histórica e transcendente.

É também pretensão deste trabalho deixar nítido o afastamento da mística de seu sentido religioso cristão, não negando estas origens mas apontando para transformações significativas que posicionam a mística do MST como algo distinto das manifestações oriundas das CEBs..

Cada território em disputa pelo movimento dos trabalhadores rurais sem-terra recebe um adensamento de territorialidade por meio da mística. Ela engendra o complexo de relações e significados que posiciona a luta sem-terra em patamares avançados da luta de classes. Em posse dessa cultura sem-terra, semeada ao longo de gerações e transmitida como

identificação profunda e comprometimento com a construção de uma nova sociedade.

REFERÊNCIAS

ADRIANO, Juliana. **O fazer fotográfico e a (re)construção da memória das ocupações e acampamentos de Abelardo Luz/Sc.** Florianópolis, SC, 2015.

ALBERGONI, Leide e PELAEZ, Victor. **Da Revolução Verde à agrobiotecnologia: ruptura ou continuidade de paradigmas?** Revista de Economia, v. 33, n. 1 (ano 31), p. 31-53, Editora UFPR, jan./jun. 2007.

ALBRECHT, Ada Dolores, **Los Misterios de Eleusis.** Buenos Aires: Editorial Hastinapura, 1994.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusion del nacionalismo** – Coleccion Popular – Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

ANTES, Paulo Eduardo. **Zero à Esquerda: Nação e Reflexão** – São Paulo: Conrad Editora do Brasil, Coleção Baderna, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem.** Editora Hucitec – São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht.** São Paulo, Boitempo, 2017.
_____. **O autor como produtor.** In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOFF, Leonardo. **Alimentar nossa mística.** Caderno de Formação nº 27. São Paulo: MST, março de 1998.

BOGO, Ademar. **O vigor da mística.** São Paulo: Associação Nacional da Cooperação Agrícola, 2002.

_____. **O MST e a Cultura.** São Paulo: Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, 2009.

_____. **A Mística: parte da vida e da luta,** In: Caderno de Formação nº 38: “Método de trabalho de base e organização popular”, - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, 2009.

BRANDÃO, Carlos. **Acumulação primitiva permanente e desenvolvimento capitalista no Brasil contemporâneo**, In: Capitalismo globalizado e recursos territoriais: fronteiras da acumulação no Brasil contemporâneo, - ALMEIDA, A.W.B. et al. - Rio de Janeiro: Lamparina, 2010.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Pequeno órgãoon para o teatro**. Disponível em: <http://docplayer.com.br/15195149-Pequeno-organon-para-o-teatro-prologo.html>. Acesso em: 16/03/2017.

BRENNAND, Evelaine Martines. **“Enquanto governa a maldade, a gente canta a liberdade” Coletivo de Cultura do MST: Caminhos para a criação de uma cultura contra-hegemônica**. São Paulo, 2017.

BRUNO, Regina. **O Estatuto da Terra: entre a conciliação e o confronto** - *Estudos Sociedade e Agricultura*, 5, novembro 1995: 5---31. Versão modificada do artigo enviado para publicação no “Cahiers du Brésil Contemporain”. Maison des Sciences de l’Homme. Centre de Recherches sur le Brésil Contemporain. Université de Paris III, Paris, setembro, 1995.

CALDART, Roseli Salette (Org.). **Dicionário da Educação do Campo**. Rio de Janeiro, São Paulo: Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio, Expressão Popular, 2013.

_____. **Pedagogia do Movimento Sem Terra**. Expressão Popular, São Paulo, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. Editora Fundação Perseu Abramo - São Paulo, 2000.

_____. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COELHO, Fabiano. **A prática da mística e a luta pela terra no MST**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Mato Grosso do Sul, 2010.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. Teatro na luta de classes. In: _____. **Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2012

_____. **Teatro e transformação social – Vol. 2 Teatro Épico**. São Paulo: Centro de Formação e Pesquisa Contestado, 2007.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. Universidade de São Paulo Programa de Pós-Graduação em Sociologia, São Paulo, 2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. EBooksLibris, 2003.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. Editorial Boitempo – São Paulo, 2007.

FERNANDES, Bernardo Mançano. **Movimentos socioterritoriais e movimentos socioespaciais : Contribuição teórica para uma leitura geográfica dos movimentos sociais**. En: *OSAL : Observatorio Social de América Latina*. Año 6 no. 16 (jun. 2005-). Buenos Aires: CLACSO, 2005.

_____. **Sobre a tipologia de territórios. Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos** / Marcos Aurelio Saquet, Eliseu Savério Sposito (organizadores) --1.ed.-- São Paulo : Expressão Popular : UNESP. Programa de Pós-Graduação em Geografia, 2008.

FLORES, Terezinha M. Vargas. **Ritos a dionísio: os mistérios de eleusis**. Pelotas: Revista Pensamento Biocêntrico nº 05 Jan/Jun 2006.

GARCÍA, Jose. **Los Misterios de Eleusis**. Parque de Estudio y Reflexión de Toledo, 2013 https://www.parclabelleidee.fr/docs/productions/Jose_Garcia-Los_misterios_de_Eleusis.pdf acesso 31/12/2018.

HARVEY, David. 2006. **Space as a keyword**. In: Castree, N. e Gregory, D. (org.) *David Harvey: a critical reader*. Malden e Oxford: Blackwell. Tradução livre: Letícia Gianella. Revisão técnica: Rogério Haesbaert e Juliana Nunes. Dada a formatação de nossa revista, optamos por incorporar a divisão em tópicos presente na tradução francesa (HARVEY, D. 2010. *Géographie et Capital: vers un matérialisme historicogéographique*. Paris: Syllepse).

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. **A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas**. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro – Editora Objetiva, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo horizonte – Editora UFMG, 1999.

LÖWY, Michael. **Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista**. São Paulo, Cortez, 2010.

_____. **A Teologia da Libertação: Leonardo Boff e Frei Betto**. Disponível em: <<http://port.pravda.ru/sociedade/cultura/27-10-2008/25022-teologialibertacao-3/>>. Acesso em: 14 maio 2017.

LUEDKE, Ana Marieli dos Santos. **A formação da criança e a Ciranda Infantil do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra)**. - Florianópolis, SC, 2013.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **A Ideologia Alemã**. São Paulo, Boitempo, 2007.

MARX, karl e ENGELS, friedrich. **Cultura arte e literatura – textos escolhidos, arte e sociedade, expressão popular**, são paulo, 2012.

MATE, Alexandre. **Alguns apontamentos acerca do conceito de popular, de acessibilidade...** Laboratório-Portal Teatro Sem Cortinas. O teatro adulto na cidade de São Paulo na década de 1980. São Paulo: Edunesp, 2011.
<http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/teatroderua119/alguns-apontamentos-acerca-do-conceito-de-popular-de-acessibilidade....pdf> acesso em 06/01/2019.

_____. **Um olhar sobre a história e o fazer teatral**,
<http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420100823120151Um%20olhar%20sobre%20a%20hist%C3%B3ria%20e%20o%20fazer%20teatral.pdf> acesso em 07/02/2019.

MENDONÇA, Sônia Regina de. **ABAG: Origens históricas e consolidação hegemônica** - v. 18, n. 2, p. 169-184, jun-set. 2015, ISSN 1516-6481 / 2179-7536.

_____. **Estado E Hegemonia Do Agronegócio No Brasil** - História e Perspectivas, Uberlândia (32/33): 91-132, Jan.Jul./Ago.Dez.2005.

NOGUÉ, Joan. **La Construcion Social del Paisaje**. Madrid – Biblioteca Noeva, 2009.

ORTIZ, Renato. **Notas historicas sobre el concepto de cultura popular. Diálogos de la comunicación**, ISSN 1813-9248, N°. 23, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter - **A Reinvenção dos Territórios: a experiência latino-americana e caribenha** - Buenos Aires, CLACSO, 2006.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo, Editora Ática, 1993.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

RASTROJO, José Barrientos. **Estética y mística en la recuperación experiencial del símbolo**. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732017000300175 acesso em 30/12/2018.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência** - 2a reimpressão, Editora Fundação Perseu Abramo. São Paulo, 2011.

_____. **0 poder do macho** - Sao Paulo: Moderna, 1987.

SANTOS, Milton. **Espaço e Método** – 5.ed., 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

_____. **Pensando o Espaço do Homem** – 5. ed., 3. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1).

SANTOS, M. E. L. **A construção do caminho para a conquista da terra: um espaço de transformação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra**. In: A Mística nos Acampamentos dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra como Processo de Territorialização. Dissertação (Mestrado em Geografia). Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2005.

SBARDELOTTI, Emerson. **Espiritualidad de la Liberación**. Montevideo: Fundación Amerindia. 2014.

SMITH, Adam. **A riqueza das nações: investigação sobre sua natureza e suas causas** – 2. ed. - São Paulo: nova Cultural, 1985.

SOUZA, Rafael Bellan Rodrigues de - **A Mística no MST: Mediação Da Práxis Formadora De Sujeitos Históricos**. Universidade Estadual Paulista “Julio De Mesquita

Filho” Faculdade De Ciências E Letras - Programa De Pós-Graduação Em Sociologia, São Paulo, 2012.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

STÉDILE, Miguel Enrique; VILLAS BÔAS, Rafael. **Agitação e propaganda no MST**. In. **AGITPROP: cultura política**. Organizadores: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BÔAS, Rafael. São Paulo, Expressão Popular, 2015.

VÁSQUEZ, Adolfo. **As idéias estéticas de Marx**. 1ª ed. São Pauto: Expressão Popular, 2011.

VERNANT, Jean Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia antiga**. São Paulo – Perspectiva, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

WEIL, Simone. **A condição operária e estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1079.

WILLIAMS, Raymond. **A cultura é de todos (Culture is Ordinary)**. São Paulo: Departamento de Letras, USP, 1958.

_____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ANEXO – Roteiro de mística – jornada Socialista

Proposta Jornada Socialista para CN – 2017 (ENFF e Setor de Formação)

- O que está com recuo duplo é parte do cenário ou que estará acontecendo, sendo representado;
- O que está justificado é alguém falando, declamando, recitando ou lendo;
- O que está em negrito centralizado no começo de cada Ato é o que se pretende representar;
- O que está em negrito justificado no começo de cada ato são os elementos necessários para cada Ato;

1º ATO (Palco)

[das condições de vida do povo, da marcha pacífica, da violência do regime, da tomada de consciência, da derrota momentânea]

- 10 pessoas
- Roupas em tons de cinza, marrom ou branca rasgadas e sujas
- Tecido branco para projeção (ou própria parede, tela)
- Imagem da burguesia
- Bandeira branca com mastro
- Canhão de luz
- Tinta vermelha
- Sonoplastia: sons de tiros, gritos, tumulto e desespero.

(...)

Inicia-se com uma música instrumental (ou outra) e a projeção de uma imagem parada (simbolizando o Império russo) . As 10 pessoas entram no palco representando as condições de vida do povo. Suas roupas, de tonalidades cinzas e opacas, são rasgadas e sujas. As posições dos corpos expressam desde esgotamento até morte, passando por fome e súplica por alguma “ajuda” ou “salvação”. Rostos expressam dor e ficam em uma imagem estática. A música para e inicia a leitura do poema ao mesmo tempo que é projetado imagens da época da Rússia.

Duas pessoas lêem o poema:

Leitura do fragmento de “Eles se atreveram”.

*Até 1900 era uma nação atrasada
governada por uma monarquia decadente
O Czar e a Czarina se assentaram
sobre a miséria do povo*

*A Rússia czarista era um velho
Império que oprimia muitas nações
em seu imenso território secular*

*Constituída em sua imensa maioria
por camponeses sem terra, pobres e analfabetos
Oprimidos pela nobreza e latifundiários,
sobreviviam com uma agricultura*

*que se mantinha no mesmo nível
desde o século XVII*

*A monotonia do Campo era quebrada
pelas agitações das cidades
A grande indústria
localizada em Petrogrado e Moscou
concentrava uma classe trabalhadora
de nível comparável à dos EUA, Inglaterra ou Alemanha*

*Os principais bancos, empresas e fábricas,
estavam em mãos estrangeiras
A burguesia russa estava diretamente
subordinada, por um lado, às burguesias imperialistas, e
por outro ao czarismo e latifundiários*

*Se a classe trabalhadora europeia
havia se formado durante séculos,
A classe trabalhadora russa
era recente, e pobre.
Recém chegada do campo,
chegou a um rápido entendimento
de suas condições de vida
e explorações sociais*

*Esse salto da vida monótona do campo
à vida agitada das cidades
...somada à luta contra
a opressão czarista,
permitiu que os trabalhadores
fizessem suas as conclusões máximas
alcançadas pelo pensamento
revolucionário europeu
Essa Rússia de contrastes
não demoraria a se manifestar*

*Em 1905 os trabalhadores e o povo
russo protagonizaram a primeira
grande revolução do século*

*Em 1905 o czarismo estava
em guerra com o Japão*

*"Para evitar a Revolução,
precisamos de uma pequena
guerra vitoriosa"
disse um ministro russo*

*Mas a Guerra rumava
em direção à derrota,
e essa foi a faísca que incendiou
o fogo do descontentamento*

*No começo do ano, entra em greve
a fábrica Putilov (a maior da Rússia)
e começa uma jornada de lutas
por liberdades políticas,
pelo fim da guerra e pela libertação
de presos políticos*

Breve pausa na leitura para congelar a imagem e quem vai segurar a
bandeira se colocar em destaque

*Em 09 de janeiro, 140 mil trabalhadores
com suas famílias, tendo à frente
um padre ortodoxo,
marcham pacificamente rumo ao
Palácio de Inverno, residência do Czar*

Um representante do povo se destaca dos demais, sai da posição fixa e, portando uma bandeira branca num mastro longo, dialoga com a burguesia.

(REPRESENTANTE DO POVO)

Leitura da petição ao czar.

*"Senhor! Nós, os trabalhadores,
nossos filhos e mulheres e os velhos
desamparados que são nossos pais,
viemos a vós, à procura de justiça
e proteção*

*Sofremos de grande pobreza
e estamos oprimidos e sobrecarregados
por trabalhos que ultrapassam
nossas forças, tratados como escravos que devem
suportar em silêncio seu amargo destino.*

*Estamos sendo tão sufocados pela justiça
e lei arbitrária que não mais
podemos respirar.*

Senhor, não temos mais forças!

*Nossas resistências estão no fim
e nossa paciência se esgotando.*

*Chegamos ao terrível momento
em que é preferível a morte
a prosseguir neste intolerável sofrimento."*

A iluminação ambiente vai lentamente apagando-se enquanto um canhão de luz destaca a bandeira branca.

(CORO)

Considerando que os senhores nos ameaçam
Com fuzis e com canhões
Nós decidimos: de agora em diante
Temeremos mais a miséria do que a morte

O canhão de luz segue a pessoa que segura a bandeira branca que ao sons de tiros, gritos, tumulto e cavalaria (Os sons duram 30 segundos) a pessoa que segura a bandeira branca vai se manchando de tinta vermelha(representando o sangue do massacre) ao mesmo tempo que vai tingindo a bandeira branca de vermelho. Vai de encontro a outra pessoa que lerá/declamará o poema "Noticias da Alemanha" adaptado. Este pega a bandeira vermelha do representante do povo que está

ferido, fraco, semi morto e inicia o poema. (o representante do povo está morto)

Leitura de fragmento do Poema “Notícias da Alemanha” – Brecht (Ou adaptação do Julio Moreti a este poema)

NOTÍCIA DA ALEMANHA

[...]

E olhem: A bandeira vermelha!

Os trabalhadores nos pátios
Protegem os olhos com a mão e olham
Para o telhado, em meio à chuva de neve.

Então passam os caminhões com tropas de choque
E empurram para o muro quem está vestido como trabalhador
E atam com cordas os punhos que têm calos
E das barracas, após o interrogatório
Saem cambaleando os espancados, ensangüentados
Nenhum deles revelou o nome
Do homem sobre o telhado. [que empunhava a bandeira vermelha]

[...]

Os passos das tropas de choque. Nos pátios
Não se avistam mais homens. Há somente mulheres
Com rostos de pedra: as mãos protegendo os olhos
Olham para o telhado, em meio à chuva de neve.

E o espancamento começa de novo. Interrogadas
As mulheres dizem: Esta bandeira
É um lençol no qual transportamos
Alguém que morreu ontem.
Não temos culpa pela cor que ela tem.
É vermelha do sangue do homem [povo] assassinado, vocês devem saber.

A bandeira vermelha cai. Se apagam as luzes. Escuridão.

FIM DO PRIMEIRO ATO

2º ATO (Plenária e Palco)

[da constituição dos soviets, do partido e seu papel, da tomada do poder, dos desafios após a tomada do poder]

- 32 pessoas (representação dos soviets). Simbologia comum: quepes e tochas.
- constituição de 8 soviets
- 1 pessoa (partido). Ver simbologia
- Bandeira vermelha do primeiro ato
- Um isqueiro
- Sonoplastia: apito de trem + locomotiva em movimento.
- figurinos e instrumentos que simbolizem a diversidade de sujeitos na revolução.
- Pensar a ornamentação do palco, que elementos e simbologias possuirá. O palco seria o “poder”.

(...)

Começa com a música “A de Ó - Missa dos Quilombos”. A mediada que a música vai sendo tocada vai acendendo as tochas. (soviet 1 ascende duas tochas do soviet 3, soviet 2 ascende duas tochas do soviet 4; soviet 3 ascende quatro tochas do soviet 5; soviet 4 ascende quatro tochas do soviet 6; soviet 5 ascende oito tochas do soviet 7 e soviet 6 ascende oito tochas do soviet 8). Combinar os acendimentos como o decorrer da música parando na parte “viemos lutar! 4’30”

Cada soviet vai falando a sua frase e a medida que vai passando quem já falou sua frase reforça a parte **“Para acabar com isso, temos que nos organizar!”**

(SOVIET 1)

Cultivamos a terra do senhor, mas temos fome! **Para acabar com isso, temos que nos organizar!**

(SOVIET 2)

Trabalhamos e somos pobres, eles não trabalham e são ricos. **Para acabar com isso, temos que nos organizar!**

(SOVIET 3)

Nossos filhos pobres morrem na guerra dos ricos! **Para acabar com isso, temos que nos organizar!**

(SOVIET 4)

Nos enganam a todo o tempo, pois não sabemos ler! **Para acabar com isso, temos que nos organizar!**

(SOVIET 5)

Nós mulheres trabalhamos até a exaustão total de nossas forças! **Para acabar com isso temos que nos organizar!**

(SOVIET 6)

O autoritarismo da nobreza conservadora nos sufoca! **Para acabar com isso temos que nos organizar!**

(SOVIET 7)

Nossa moradias são precárias e o inverno rigoroso! **Para acabar com isso temos que nos organizar!**

(SOVIET 8)

Os privilégios da aristocracia e da burguesia nos deixa na miséria! **Para acabar com isso temos que nos organizar!**

Podemos elaborar outras frases para cada soviet

Acende o canhão a luz. Há uma pessoa (partido) posicionada em frente (ou ao lado oposto do palco). Segurando a bandeira vermelha em riste. Sua posição é firme e confiante. Se dirige aos diferentes soviets. Gesticula com as mãos, cerra os punhos a cada frase.

(PARTIDO)

Fragmento do livro A Revolução Russa, (sobre o partido e seu papel)

A classe operária, para triunfar, necessita de um partido revolucionário, que aglutine em suas fileiras os melhores revolucionários e que, assim, constitua uma “vanguarda”, não autoproclamada, mas de forma que os “demais destacamentos percebam e se dêem conta que marchamos à frente”. Certamente, a vanguarda sindical levaria os operários apenas até à luta econômica.

“Nós devemos assumir a organização de uma ampla luta política sob a direção de nosso partido, a fim de que todas as camadas da oposição, quaisquer que sejam, possam prestar e prestem efetivamente a essa luta, assim como a nosso partido, a ajuda de que são capazes”.

O que mais necessitamos é terra! O que mais necessitamos é pão! O que mais necessitamos é paz!

Lutemos pela terra! Lutemos pelo pão! Lutemos pela paz!

Terra, Pão e Paz! Terra, Pão e Paz! Terra, Pão e Paz!

Todos os soviets começam a se mover para próximo do partido. A princípio não se pode ouvir o que dizem, pois é um conjunto de sussurros desencontrados. Conforme vão se aproximando do partido, vão formando uma unidade e aumentando o tom da voz. Os sussurros se convertem em falas, as falas se convertem em gritos.

(TODOS OS SOVIETS)

[começando com sussurros que crescem até gritos]

...terra, pão e paz... Terra, Pão e Paz... TERRA, PÃO e PAZ!

...terra, pão e paz... Terra, Pão e Paz... TERRA, PÃO e PAZ!

...terra, pão e paz... Terra, Pão e Paz... TERRA, PÃO e PAZ!

...

Se constitui uma unidade. Estão todos próximos. São um bloco frente ao palco. Os soviets são o partido e o partido são os soviets. O partido se torna partido revolucionário.

Inicia a musica “El pueblo Unido”, essa unidade em marcha rumo em direção ao palco e em um movimento rápido ocupa o palco e finca a bandeira vermelha. É a tomada do poder. Todos se alinham junto a bandeira, de frente para a plenária. Ao termino o hino ou na parte “o povo unido jamais será vencido”

(TODOS)

Todo poder aos soviets, todo poder ao povo! Todo poder aos soviets, todo poder ao povo!
 Todo poder aos soviets, todo poder ao povo!

Após um breve silêncio, o partido revolucionário dá um passo a frente dos demais. E inicia com a primeira frase. Após cada pessoa se posiciona a frente do palco fala uma frase e demonstra uma nova profissão assumida.

(PARTIDO REVOLUCIONÁRIO)

Mas tomar o poder não basta (partido)! Uma revolução não é apenas a tomada do poder (operário)! Uma revolução é o que se faz com o poder (médico). A revolução não termina

com a tomada do poder (camponês)! A revolução começa com a tomada do poder (soldado)! É preciso ampliar a revolução (cozinheiro)! É preciso consolidar a revolução (professor)! É preciso levar a revolução para todas as partes (artista)! Onde existir o trabalhador e a trabalhadora explorados, faremos chegar a revolução (pedreiro)!

Som alto do apito de trem. Barulhos de locomotiva em movimento. As pessoas que tomaram o poder descem do palco e vão entregar jornais ou folhetos. Fica no palco somente uma pessoa empunhando a bandeira vermelha. O volume vai baixando até que se consegue escutar novamente o partido revolucionário, mas ainda o som se mantém constante, em um volume baixo.

(PARTIDO REVOLUCIONÁRIO)

Quatro pessoas declamam esta parte

Eu venho como militante [ou dirigente?] da Revolução, lhes informar que a grande batalha foi vencida, mas a guerra contra o Imperialismo contra revolucionário continua, no enorme território da Rússia. A primeira tarefa é informar para o povo, todas as cidades, para cada aldeia camponesa, que o Governo Provisório foi destituído pelo Conselho dos Soviets, e com ele toda aliança com a burguesia, com a aristocracia, e com os defensores da guerra. Mas não temos meios e comunicação, a maioria de nossa população é analfabeta, por isso, estamos usando barcos, trens, todos os meios que dispomos, para informar o povo russo da Revolução, para que lutem por ela, para que a defendam, e a construam. O Exército Vermelho, os estudantes e os artistas estão empenhados nessa tarefa revolucionária.

Chegou, pelos trilhos que nos ligam à Moscou, o trem de agitação e propaganda. Nesse trem cada vagão é uma arma da revolução que agita cada cidade em que paramos: uma trupe de teatro de agitprop, um grupo de debatedores, uma biblioteca, uma orquestra, uma equipe de cinema que filma e monta os filmes sobre os problemas de cada comunidade.

Devemos ter claro que de nosso inimigo, não aceitaremos nada que não seja sua derrota absoluta e definitiva.

Irão parar as guerras que fazem entre si para nos atacar quando perceberem o verdadeiro perigo da revolução. E nos atacam.

Tentarão nos enganar com falsas promessas. Vestirá, cínico, nossa própria cor para andar disfarçado entre nós e tentar nos dividir. Pois nosso inimigo sabe que quando estamos divididos, eles vencem.

Nossa revolução triunfou, mas não seguirá se não seguirmos lutando. São muitos os nossos desafios! São muitas as nossas tarefas! Cada um de nós tem um papel importante a cumprir. No dia em que triunfou, nossa revolução apenas começou!

COMO COLOCAR OS VALORES DOS DIRIGENTES ?

(CORO entre as quatro pessoas)

Nós mostramos

a exploração dos trabalhadores.
 Nós mostramos
 a saída.
 Nós mostramos
 a única saída -
 organização em massa
 ação em massa
 ação em massa organizada.
 Isso é o que pregamos
 e para que lutamos
 nós.

FIM DO SEGUNDO ATO

3º ATO (esta parte foi pensada pelas companheiras)
[da revolução que é mundial, dos processos revolucionários, das lutas que são parte da
luta revolucionária, do destaque e convocação para a luta das Mulheres, da
Internacional como síntese coletiva]

- Painel dos lutadores e lutadoras revolucionários
- Uma companheira com simbologias da luta feminista
- Bandeira do MST
- etc

Pensar uma transição entre os atos até o momento de abrir o painel dos lutadores e lutadoras revolucionários (Música?).

Se abre o painel com os lutadores e lutadoras revolucionários. Uma companheira se destaca entre o povo. A companheira traz as simbologias que identificam a luta feminista.

(COMPANHEIRA)

A revolução não é em um só país. A revolução é de todos os povos do mundo. E ao longo de nossa história, a bandeira vermelha, vermelha do sangue do povo, se espalhou e foi hasteada em muitas partes do mundo. Manchada na Comuna de Paris, nosso vermelho se fez revolução na Rússia, na China, em Vietnã, em Cuba, em Moçambique, Angola, na Nicarágua... e em muitos outros países. Em cada processo revolucionário, se configura uma certeza: a certeza de que a revolução não possui fronteiras. Cada povo, em cada processo, faz sua grande contribuição para a revolução mundial.

Alguma coisa... (As mulheres terem seus símbolos presentes – combinadas a partir da reunião e para a jornada de luta das mulheres 2017).

Mas é importante dizer: a revolução não está presente apenas nos processos que triunfaram. É importante dizer: a revolução também está nas diferentes lutas dos povos, nas suas lutas cotidianas e atuais. Está na luta por Direitos, na luta por Reforma Agrária, na luta por melhores condições de trabalho, na luta por moradia, na luta por educação, na luta contra o racismo, na luta contra o patriarcado... todas essas lutas não apenas contribuem com a revolução, elas são parte essencial da revolução. Essas diferentes lutas, quando juntas, são a revolução.

Momento pensado a partir das mulheres – músicas, simbologias, chamamento para a jornada de luta das mulheres 2017.

(COMPANHEIRA)

Proletários e proletárias de todo mundo, uni-vos!

O ato se encerra com o hino A Internacional. Ao longo do hino, a bandeira do MST é hasteada lentamente até estar lado a lado com a bandeira manchada de sangue. Bandeiras diferentes, mas o mesmo vermelho.

APÓS A INTERNACIONAL, FAZEMOS UM BRINDE?