

*Cultura e arte no MST
em tempos de globalização neoliberal*



Movimento dos sem teatro. Fotografia, 2011.

Vanderlei J. Zacchi

Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Letras Estrangeiras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS). vanderlei.ufs@gmail.com

Cultura e arte no MST em tempos de globalização neoliberal

Landless Workers Movement: arts and culture in era of neoliberal globalization

Vanderlei J. Zacchi

RESUMO

Arte e cultura desempenham um papel fundamental na atuação política do MST e podem se converter num elemento-chave de resistência ao que o movimento considera uma homogeneização cultural em torno de atributos oriundos de um país em particular: os Estados Unidos. Isso estaria se intensificando com o processo atual de globalização, principalmente em sua vertente neoliberal. Em resposta a essa tendência, o MST tem procurado promover expressões culturais baseadas nas tradições populares brasileiras, de forma a se contrapor tanto à influência cultural norte-americana quanto a uma homogeneização estética pela qual a indústria cultural seria a maior responsável. Porém, o movimento corre o risco de cair num essencialismo que pode impedir a multiplicidade que seria ela própria um obstáculo à homogeneização, e ao reduzir a estética a uma prática política confere à arte o estatuto de mero instrumento pedagógico.

PALAVRAS-CHAVE: sem-terra; indústria cultural; globalização.

ABSTRACT

Art and culture play an important role in the landless movement's political action. They can also become a key element in resisting a cultural homogenisation supposedly set in motion by neoliberal globalisation around features originated in one country in particular: the United States. In response to such a tendency, the MST has sought to promote Brazilian-based popular cultural practices in order to counter both U.S. cultural influence and an aesthetic homogenisation brought about by the culture industry. However, the movement runs the risk of falling into a kind of essentialism, preventing the rise of multiplicity as a necessary antidote to homogenisation itself. By reducing the aesthetic to the political, the landless attribute to art the status of a mere pedagogical instrument.

KEYWORDS: landless movement; culture industry; globalisation.



*Quem resiste só pode sobreviver integrando-se.
Uma vez registrado em sua diferença pela indústria
cultural, ele passa a pertencer a ela assim como o
participante da reforma agrária ao capitalismo.
(Adorno e Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*)*

Nos dias atuais, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra

(MST) é uma voz dissonante no contexto das tendências totalizantes de fenômenos como a globalização, o neoliberalismo e a indústria cultural. Inscrevendo-se numa luta pela transformação da sociedade, tanto local quanto global, e engajando-se em múltiplas causas, o MST tem na reforma agrária mais do que uma motivação instrumental de conquista da terra. É um movimento marginal na periferia do capitalismo multinacional marcado por ideais utópicos¹, como o de subverter o sistema neoliberal com vistas à formação de uma sociedade socialista. Se o movimento se coloca como um “sem alguma coisa”, já de antemão postula uma posição de excluído do sistema de mercado.

No entanto, sua integração, a partir da conquista da terra, não seria suficiente, pois não alteraria os fatores e valores que regem o mundo capitalista vigente e só confirmaria a afirmação de Adorno e Horkheimer² na epígrafe acima. Se a transformação almejada não é apenas de caráter político e econômico, envolvendo um complexo sistema de signos e valores, o elemento cultural tem papel fundamental nessa militância. Nesse caso, a cultura e sua vertente artística são pilares de sustentação na resistência aos interesses da globalização hegemônica, do neoliberalismo e da indústria cultural. São também importantes para a transformação desse sistema e para a manutenção de um possível novo sistema posterior. Uma suposta homogeneização nos dias atuais, representada pela indústria cultural norte-americana, é um dos grandes alvos do movimento na atualidade. Para o sem-terra, os riscos que ela representa assemelham-se ao da monocultura agrária imposta por empresas transnacionais, que subverte não apenas o mundo rural, mas também a sociedade como um todo.

O contexto de formação do movimento mostra que o sem-terra é fruto de um histórico de conflitos agrários que marcam a trajetória do Brasil desde os tempos coloniais. Uma história marcada por insurreições de grupos camponeses, lutas de classe motivadas pela concentração de terras e de renda e o sempre presente conflito mais amplo entre o campo e a cidade. A passagem de uma agricultura de subsistência para uma de mercado, impulsionada pelo sistema capitalista e intensificada nos últimos tempos, acarretou mudanças profundas na vida do trabalhador rural, que se viu obrigado a transformar-se em assalariado ou buscar alternativas nos grandes centros urbanos, integrando-se, portanto, ao sistema. O MST busca permitir ao sem-terra apossar-se novamente do seu próprio trabalho.

Em tempos de globalização neoliberal, o latifúndio persiste, agora com a presença do capital transnacional, e o país continua com uma política agrária voltada para o mercado externo. O MST, por seu turno, tornou-se cosmopolita, integrando uma rede cambiante de movimentos ao redor do mundo que buscam alternativas ao sistema hegemônico do capital multinacional em todos os âmbitos: social, político, econômico e, acima de tudo, cultural. A Via Campesina seria o exemplo mais óbvio entre os integrantes dessa rede, mas o MST recebe suporte de inúmeros outros movimentos e instituições, tais como o Friends of the MST, dos Estados Unidos, e o Développement et Paix, do Canadá. Prova disso é que o *site* do movimento está disponível em nove línguas estrangeiras, recebendo contribuições dos diversos países onde essas línguas são faladas.³

O latifúndio, o agronegócio e a monocultura são, portanto, os principais alvos do movimento, que exige, entre outras coisas, a distribuição de terras e uma política de fomento para o pequeno agricultor. Para evitar que

¹ Utopia, neste caso, no sentido negativo, seguindo a definição de Brown: “uma ausência ou contradição na totalidade social atualmente existente cuja presença delimita um futuro inimaginável até o momento”. BROWN, Nicholas. *Utopian generations: the political horizon of twentieth-century literature*. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2005, p. 22. É lícito afirmar também que, embora o movimento tenha se formado prioritariamente com o objetivo de lutar pela conquista da terra, suas lutas têm se mostrado muito mais amplas e têm se diversificado no decorrer do tempo muito em função das transformações políticas em âmbito tanto nacional quanto global.

² ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 123.

³ Cf. SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004; ZACCHI, Vanderlei J. *Linguagem e cultura na construção da identidade do sem-terra*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – FFLCH-USP, São Paulo, 2009. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-05022010-123559/pt-br.php>>; *idem*, English, globalization, and identity construction of landless workers. *The Global South*, v. 4, n. 1, 2010. Disponível em <https://muse.jhu.edu/journals/the_global_south/related/v004/4.1.zacchi.html>; e *idem*, Web activism and identity construction: the case of Brazil's landless workers movement. *Journal of Media Studies*, v. 27, n. 1, 2012. Disponível em <<http://www.jms.edu.pk/View-Article.aspx?ArticleID=151>>.

⁴ MCLAREN, Peter. *Utopias provisórias: as pedagogias críticas num cenário pós-colonial*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 64.

⁵ GIROUX, Henry. Challenging neoliberalism's new world order. In: *Border crossings*. 2. ed. New York-London: Routledge, 2005, p. 210. A tradução dos textos originalmente em inglês foi efetuada pelo próprio autor deste artigo.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 211.

⁷ Cf. MCLAREN, Peter, *op. cit.*, p. 69.

o sem-terra seja engolido pelo sistema e se torne um mero proprietário, no entanto, seria necessária ainda uma mudança em toda a lógica econômico-cultural que impera não só no país, mas virtualmente no mundo todo. Nesse caso, eles se opõem ao neoliberalismo, capitaneado pelos Estados Unidos, e à globalização hegemônica, que no mundo atual seriam determinantes de um modo de produção homogeneizante. Na agricultura, esse modo de produção se reflete nas monoculturas voltadas para o mercado externo, conforme já mencionado. E na cultura há a importação de produtos estrangeiros alheios à tradição nacional, no entender do movimento. Portanto, o MST defende também um resgate das expressões culturais do mundo rural que foram se perdendo nesse processo de mercantilização da terra e industrialização das cidades.

Nas seções a seguir, será efetuada inicialmente uma discussão sobre as noções de globalização e neoliberalismo e sobre como elas têm afetado as ações do MST e suas visões de arte e cultura. Na sequência, será explorada a maneira como o movimento enxerga a indústria cultural e como ele se situa em relação a ela. Por fim, se discutirá a imbricação entre arte e política no mundo atual, tendo como ponto de partida expressões artísticas e culturais desenvolvidas pelos sem-terra.

Neoliberalismo e globalização

Conforme mencionado anteriormente, o neoliberalismo e a globalização hegemônica – tendo como fonte irradiadora os Estados Unidos – são duas das principais causas da transformação das culturas locais atualmente e às quais o MST se opõe. McLaren sustenta que globalização e neoliberalismo buscam, juntos, “democratizar o sofrimento, aniquilar a esperança e assassinar a justiça”.⁴ Para Henry Giroux, a hegemonia do neoliberalismo pode ser medida pelo “poder de redefinir a própria natureza da política e da sociabilidade (*sociality*)”.⁵ Segundo o autor, o fundamentalismo do mercado livre tornou-se a força motriz da economia e da política em quase todo o mundo e sua lógica infiltrou-se em todas as relações sociais. Ele cita como exemplo o relacionamento entre professor e aluno, que teria se tornado semelhante ao existente entre fornecedor e cliente, já que, sob o neoliberalismo, tudo se destina a dar lucros.

Essa comodificação da educação abordada por Giroux – que pode ser estendida a outras instâncias socioculturais – mostra que o neoliberalismo tem se colocado como um sistema de absorção quase integral, levando ao extremo o processo iniciado pelo capitalismo burguês. Nada, ou quase nada, lhe escapa. Giroux chama a atenção também para o fato de que o neoliberalismo tornou-se um fenômeno global. Pode-se dizer, portanto, que ele integra a vertente hegemônica atual de globalização. Mais que isso, é uma de suas características fundamentais. O resultado é o desmantelamento do Estado do bem-estar social em várias partes do mundo, estabelecendo o lucro como “a essência da democracia”.⁶ Ainda segundo o autor, o que acontece é uma imposição de valores do neoliberalismo por organizações como o FMI e a Organização Mundial do Comércio, e sua defesa pela mídia corporativa como a única alternativa possível. Segundo McLaren⁷, o capital, para os neoliberais, é sinônimo de liberdade e indispensável à democracia; logo, criticar o capitalismo seria atacar a liberdade e a própria democracia.

A ideologia por trás do neoliberalismo reforça, portanto, a ideia de

que não há alternativas a esse modelo, desistoricizando e naturalizando todo o processo, como se seu desenvolvimento tivesse sido inevitável. Giroux afirma que “o neoliberalismo evita questões de contingência, luta e agência social, celebrando a inevitabilidade das leis econômicas”.⁸ Pode-se concluir assim que as raízes desse processo estão nos princípios do próprio capitalismo moderno. Segundo Lukács, a separação do produtor dos seus meios de produção, implícita no sistema capitalista, substitui “por relações racionalmente reificadas as relações originais”.⁹ Com isso, a forma mercantil assume um caráter misterioso, de modo que a relação social dos produtores com o conjunto do trabalho se dá de forma a pressupor que os objetos dessa relação já existiam anteriormente a eles.

A reificação, portanto, refere-se à ideia de que não é o trabalhador o responsável pelo seu trabalho. Este é predeterminado e independente, regido por leis próprias e estranhas ao trabalhador. Para Lukács, o capitalismo moderno subsumiu todos os aspectos da vida ao princípio da mecanização racional e da calculabilidade, pulverizando toda a vida da sociedade em atos isolados de troca de mercadorias: “essa atomização do indivíduo é, portanto, apenas o reflexo na consciência de que as “leis naturais” da produção capitalista abarcaram o conjunto das manifestações vitais da sociedade, de que – pela primeira vez na história – toda a sociedade está submetida, ou pelo menos tende, a um processo econômico uniforme, e de que o destino de todos os membros da sociedade é movido por leis também uniformes”.¹⁰

A desistorização do processo produtivo pressupõe os fatos como dados e ao sujeito, impossibilitado de interferir na realidade, resta apenas contemplar. Para reverter esse processo, segundo Giroux, seria necessário, então, situar o ser humano como agente no interior do próprio processo histórico: “o conhecimento, o poder, os valores e as instituições [...] devem ser entendidos como um produto do trabalho humano”.¹¹ Giroux parafraseia Fredric Jameson para dizer que “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo neoliberal”.¹² Afirma ainda que “vivemos tempos obscuros”¹³, mas que há esperança. O verdadeiro pessimismo seria a acomodação (*quietism*): ter a falsa crença de que nada se pode fazer porque nada se pode mudar. Apesar do tom um tanto excessivo de Giroux – como o de se referir a um “fundamentalismo do mercado livre”¹⁴ – sua visão de neoliberalismo é muito importante para se entender o contexto em que se dão as trocas culturais e econômicas no mundo atual e no qual está inserido o MST, além de outros movimentos sociais.

Com relação às discussões sobre globalização, muitos teóricos divergem a respeito da atualidade do fenômeno. Jameson lista quatro posições diferentes em relação a ela, que vão desde a negação absoluta de sua existência até a afirmação de que a globalização integra um novo estágio do capitalismo – o multinacional –, que está associado à pós-modernidade. O caso do Brasil é ilustrativo. Desde o século 16 o país integra o sistema mercantil internacional, o que se encaixaria na categoria dos que defendem a segunda posição apresentada por Jameson: a globalização já estaria presente desde o período neolítico. Ou a terceira posição, “que enfatiza a relação entre globalização e este mercado mundial que se constitui no horizonte definitivo do capitalismo, acrescentando apenas que as redes mundiais atuais são diferentes somente em grau, não em gênero”.¹⁵ Nos dias de hoje, o Brasil continua integrado ao sistema mercantil mundial.

⁸ GIROUX, Henry, *op. cit.*, p. 211.

⁹ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 207.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 208.

¹¹ GIROUX, Henry, *op. cit.*, p. 216.

¹² *Idem, ibidem*, p. 210.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 219.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 210.

¹⁵ JAMESON, Fredric. Notes on globalization as a philosophical issue. In: JAMESON, Fredric e MYIYOSHI, Masao (eds.). *The cultures of globalization*. Durham: Duke University Press, 1998, p. 54.

¹⁶ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷ Ver JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 54.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 58.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 57.

²⁰ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 123.

A globalização, no entanto, não é apenas um fenômeno exclusivamente econômico. A própria existência do MST – que faz uso da Internet para se integrar a vários outros movimentos sociais ao redor do mundo – é suficiente para acrescentar o elemento cultural ao fenômeno. E a homogeneização em escala mundial torna-se uma ameaça sempre à espreita. Adorno e Horkheimer já a haviam colocado como intrínseca ao projeto capitalista, chamando a atenção para a maneira como a indústria tenta padronizar o ser humano: “a indústria só se interessa pelos homens como clientes e empregados e, de fato, reduziu a humanidade inteira, bem como cada um de seus elementos, a essa fórmula exaustiva”¹⁶.

Jameson, em sua quarta definição de globalização¹⁷, segue uma linha de pensamento semelhante, descrevendo o estágio atual como capitalismo multinacional, mas acrescentando elementos pós-modernos: diferença e identidade. A primeira apresenta uma visão positiva do contato entre cultura e nações, muito facilitado pelas novas mídias e que possibilita uma variedade cultural mais rica. Incorporando-se essa visão de heterogeneidade à esfera da economia, surgem “os retóricos do mercado”¹⁸, reafirmando a riqueza e o dinamismo do mercado livre – e consequentemente do capitalismo – como fonte de satisfação e liberdade. Identidade, por outro lado, implica uma visão mais opaca. No âmbito da economia, ela se expressa da seguinte maneira: “a rápida assimilação de mercados nacionais e zonas produtivas até aqui autônomos em uma esfera única, o desaparecimento da subsistência nacional (alimentar, por exemplo), a integração forçada de países de todo o globo em [uma] nova divisão global do trabalho”¹⁹. Aplicando-se a ideia de identidade à esfera cultural, tem-se então uma americanização ou padronização da cultura e a massificação das populações globais. Adorno e Horkheimer fazem uma aproximação semelhante entre identidade e homogeneização quanto a arte e estilo. Se eles se referem a uma padronização da arte como produto, Jameson a aplica às manifestações culturais em geral e, em tempos de capitalismo multinacional, como provenientes de basicamente uma só matriz. De acordo com os pensadores alemães,

*O elemento graças ao qual a obra de arte transcende a realidade, de fato, é inseparável do estilo. Contudo, ele não consiste na realização da harmonia – a unidade problemática da forma e do conteúdo, do interior e do exterior, do indivíduo e da sociedade –, mas nos traços em que aparece a discrepância, no necessário fracasso do esforço apaixonado em busca da identidade. Ao invés de se expor a esse fracasso, no qual o estilo da grande obra de arte sempre se negou, a obra medíocre sempre se ateve à semelhança com outras, isto é, ao sucedâneo da identidade. A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social.*²⁰

Jameson afirma que essas visões de diferença e identidade não são mutuamente excludentes, mas podem estar dialeticamente relacionadas. Mesmo assim, ele tende a relativizar o otimismo dos que defendem o pluralismo cultural e chamar a atenção para a maneira como a cultura de massa norte-americana está relacionada com dinheiro e comércio, a ponto de o governo e empresas dos Estados Unidos defenderem a inclusão de cláusulas culturais nos acordos de organizações comerciais como a ALCA (à qual o MST se opõe terminantemente). Jameson acredita que o prestígio

dessa cultura de massa é perigoso para as produções culturais locais, que tanto podem desaparecer quanto ser cooptadas. Nesse caso, o inimigo da diferença é o próprio sistema transnacional: “a americanização e os produtos padronizados de uma ideologia e prática de consumo doravante uniforme e padronizada”.²¹

Ainda que as ideias de Jameson, assim como as de Giroux, possam parecer excessivamente alarmantes, sua noção de globalização revela a tendência à imposição de um determinado modelo de cultura – gerenciado pelo mercado – como padrão para praticamente o mundo todo. É a ele que o MST vai se opor em suas manifestações culturais, mesmo que com alguns problemas, como se verá adiante.

O MST e a indústria cultural

Quase toda a militância do MST está organizada em torno de componentes culturais. Não só as expressões artísticas, mas também a maneira como eles lidam com a educação do sem-terra; o uso dos meios de comunicação para se contrapor ao que eles chamam de grande mídia, que em geral passa uma imagem negativa do movimento; manifestações religiosas, entre outros aspectos. Na agricultura, as técnicas utilizadas pelos sem-terra também têm uma dimensão cultural. Conforme apontado anteriormente, as técnicas do meio rural foram se modificando com a mercantilização da lavoura. Hoje o pequeno agricultor também se beneficia de muitos dos avanços tecnológicos alcançados na agricultura. E o próprio movimento tem procurado desenvolver novas tecnologias no campo que sejam mais ecologicamente corretas. As sementes orgânicas têm não apenas um componente ecológico, mas também político, pois funcionam como uma resposta às sementes geneticamente modificadas, em geral identificadas com as empresas transnacionais. Fora da agricultura, a tecnologia tem também um papel primordial para o movimento, que faz uso das novas mídias para articular resistências, tanto locais quanto globais, aos valores do capitalismo multinacional.

Também as manifestações artísticas têm um componente político. A exemplo da posição que o movimento adota em relação à agricultura, opondo-se à monocultura vinda de fora e destinada a suprir o mercado externo, a arte assume o papel de se opor à “invasão” de uma cultura homogênea, também vinda de fora, mais especificamente dos Estados Unidos. Ela serve, portanto, para cimentar os valores culturais não só do sem-terra, mas, no entender do movimento, do brasileiro em geral. Dois aspectos, que serão discutidos a seguir, devem ser enfatizados. Em primeiro lugar, o MST faz uso das expressões artísticas para se opor à indústria cultural, mas o faz a partir de dentro dela, apesar do risco de se integrar totalmente, como prenunciam Adorno e Horkheimer na epígrafe deste trabalho. Em segundo lugar, o componente estético é, em geral, sacrificado em favor do componente político, o que pode trazer problemas. É fundamental para essa discussão, a noção de indústria cultural, que implica a ideia de que “a cultura deixou de ser uma decorrência espontânea da condição humana, na qual se expressaram tradicionalmente, em termos estéticos, seus anseios e projeções mais recônditos, para se tornar mais um campo de exploração econômica, administrado de cima para baixo e voltado apenas para os objetivos [...] de produzir lucros e de garantir adesão ao sistema capitalista por parte do público”.²²



²¹ JAMESON, Fredric, *op. cit.*, p. 74.

²² DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 9.

²³ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 147.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 148.

²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 67.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 68.

²⁷ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 148.

²⁸ DUARTE, Rodrigo, *op. cit.*, p. 48.

²⁹ Ver ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max, *op. cit.*, p. 43.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 45.

³¹ Ver HEGEL, Georg W.F. *Fenomenologia do espírito*. 7. ed. rev. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/USF, 2002, p. 148.

³² DUARTE, Rodrigo, *op. cit.*, p. 49.

Para Adorno e Horkheimer, até o século 18 o artista não precisava do mercado, mas dependia da proteção dos patronos. Logo, o caráter mercantil da obra de arte não é novo, mas sim o fato de que a obra de arte moderna renega sua própria autonomia e se assume orgulhosamente como bem de consumo, “que lhe confere o encanto da novidade”.²³ Consequentemente, o valor de uso é substituído pelo valor de troca: “tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo”.²⁴ Da mesma forma, a obra de arte passa a ter uma utilidade, a servir para alguma coisa, contrariando a expectativa de que ela pudesse representar também a existência do inútil. Os autores veem nesse aspecto uma inversão do princípio da estética idealista, a finalidade sem fim.

De acordo com Kant, em *Crítica da faculdade do juízo*, “não pode haver nenhum fim subjetivo como fundamento do juízo de gosto. Mas também nenhuma representação de um fim objetivo, isto é, da possibilidade do próprio objeto segundo princípios da ligação a fins, por conseguinte nenhum conceito de bom pode determinar o juízo de gosto”.²⁵ Ao contrário do juízo moral, o estético pressupõe um prazer simplesmente contemplativo e não prático, cuja finalidade meramente formal, sem objetivo ulterior, é manter “o estado da própria representação e a ocupação das faculdades de conhecimento”.²⁶ Para Adorno e Horkheimer, a arte burguesa se caracteriza por integrar-se aos fins determinados pelo mercado. No lugar do prazer, está o entretenimento, a informação descompromissada, que proporciona antes prestígio que conhecimento: “o fim absorveu o reino da falta de finalidade”.²⁷

Duarte afirma que a medida exata da beleza possível numa sociedade de classes – “em que a imensa maioria trabalha para alguns poucos poderem fruir”²⁸ – é apontada na *Dialética do esclarecimento*²⁹ na passagem que trata do encontro de Ulisses com as sereias, no duodécimo canto da *Odisseia*, de Homero. Ulisses – comandante da embarcação e senhor da ilha de Ítaca – podia ouvir o canto das sereias, mas, preso ao mastro, não corria o risco de ser seduzido. Podia ouvir, mas não agir. Seus comandados, ao contrário, só podiam continuar remando, já que tinham os ouvidos tapados com cera: “É assim que se tornam práticos”.³⁰ A sedução das sereias transforma-se em arte, mero objeto da contemplação. Ulisses, “o senhor de terras que faz os outros trabalharem para ele”, assiste a um concerto: “Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico”. Os autores comparam essa passagem com a dialética entre senhor e escravo apresentada por Hegel em *Fenomenologia do espírito*.³¹ O senhor se relaciona com a coisa “mediatamente”, por meio do escravo. Este somente trabalha. Para o senhor, portanto, a relação imediata torna-se a pura negação da coisa, ou gozo.

Duarte conclui que “a alienação daqueles que devem tocar o barco adiante, dos que não podem ouvir porque não devem parar de remar, é absolutamente estratégica para a manutenção do *status quo*”.³² Há, assim, uma associação entre a submissão ao trabalho forçado e uma forma de insensibilização. A dialética do esclarecimento alia o “mais alto grau de civilização” à “mais crua barbárie”. O esclarecimento, ao invés de libertar o ser humano do medo, instaurando seu poder sobre a ciência e a técnica, acaba por subjugar-lo à própria dominação técnica. Assim,

A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo

*industrial moderno e nele exerce um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo o sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de anti-iluminismo.*³³

Para o MST, a barbárie está identificada com a elite brasileira, que faz uso do obscurantismo e do atraso como fortes instrumentos de dominação.³⁴ O movimento propõe a superação da relação entre patrão e empregado no campo ao exigir a terra para trabalhar, e não meramente empregos para os sem-terra, o que se reflete também na visão de educação do movimento, que recusa a visão tradicional da formação de mão de obra para os latifúndios ou para se manterem como pequenos proprietários, meros colonos.

Quanto às manifestações artísticas, a música é o elemento mais evidente no que se refere à ameaça de padronização da cultura mundial. O estilo *country* – “com suas roupas de *cowboy* e músicas pasteurizadas no estilo dos grandes rodeios”, segundo reportagem do *Jornal Sem Terra*³⁵ – representa uma manifestação artística exógena e homogeneizante. “Nada disso é nosso”, afirma Edvar Lavratti, da direção estadual do MST em São Paulo. Diante dessa constatação, os sem-terra decidiram criar, em 2003, o Encontro Nacional de Violeiros, que vem se realizando anualmente na cidade de Ribeirão Preto, no interior paulista. Assim, o MST se coloca como missão promover o que eles consideram cultura brasileira e defendê-la das invasões externas.

Cultura brasileira, nesse caso, refere-se mais propriamente a uma certa cultura popular, proveniente, em larga escala, do mundo rural. Nela mesclam-se elementos culturais dos povos que teriam sido os fundadores da nação, incluindo a influência portuguesa, já que a viola, instrumento típico da música caipira, tem sua origem no país europeu. A diferença com relação aos tempos atuais da globalização neoliberal é que o MST acredita que já não há mais fusão com os elementos estrangeiros. O que há é o risco da assimilação pura e simples. Por esse motivo, o movimento se opõe frontalmente ao *country*, que representa a música rural norte-americana. Essa tendência essencialista já havia sido percebida por Wisnik em relação à música brasileira a partir da década de 1960. A bossa nova, música urbana com influências do *jazz* norte-americano, dá lugar à chamada canção de protesto, um tipo de música regional e rural, com conteúdo mais explicitamente político:

*junto com a tematização da justiça social e da reforma agrária, o despertar de um horizonte histórico-mítico salvacionista em que o futuro e o amanhã continham, numa certeza quase mágica, a promessa da felicidade popular. Essa certeza da boa-nova, o anúncio do novo dia, [...] dependiam, no entanto, de uma visão purista da cultura, em que os elementos musicais fossem tomados como portadores de uma essência nacional contida na música rural.*³⁶

Mas não se trata apenas de música. O *country* engloba todo um complexo cultural que inclui vestuário, culinária, dança, esporte, técnicas agrícolas, entre outros. Na culinária, por exemplo, o MST realiza, junto com o encontro de violeiros, a Festa do Milho Verde, “replet[a] de milho cozido, pamonha, bolo de milho [e] curau”.³⁷ São todos produtos da culi-

³³ HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. Col. Os pensadores, p. IX.

³⁴ Cf. Contra a barbárie, o estudo e contra o individualismo, a solidariedade! 24 maio 2006. Disponível em <<http://www.mst.org.br/mst/pagina.php?cd=1870>>. Acesso em 29 jan. 2007.

³⁵ Violar é preciso. *Jornal Sem Terra*, São Paulo, n. 267, nov. 2006, p. 10.

³⁶ WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 122.

³⁷ Nesta edição: Encontro de Violeiros, Tribunal dos Transgênicos e Campanha Nacional pelo Trabalho. 19 mar. 2004. Disponível em <<http://www.mst.org.br/mst/pagina.php?cd=1811>>. Acesso em: 29 jan. 2007.

³⁸ CARVALHO, Horácio M. A tirania das corporações sobre a alimentação. *Jornal Sem Terra*, São Paulo, n. 276, p. 3, set. 2007.

³⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Sobre arte, técnica, linguagem, política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 75.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 79.

nária indígena e sertaneja, já existentes na cultura rural anteriormente ao período de mercantilização da lavoura. Pode-se perceber nessa promoção da culinária dita sertaneja uma resistência do movimento à homogeneização e à regressão representadas pelos *fast foods* norte-americanos, bem ao gosto da indústria cultural. Não fica difícil imaginar também uma resistência aos hambúrgueres feitos a partir de carne de gado criado em grandes latifúndios que tomam o espaço das pequenas lavouras de subsistência. Em artigo no *Jornal Sem Terra*, Carvalho aponta que as grandes corporações multinacionais exercem uma tirania sobre a “dieta alimentar dos povos” em âmbito mundial, provocando uma padronização a partir de hábitos alimentares praticados pela classe média dos grandes centros urbanos. Consequentemente, há uma desorganização na base social e familiar camponesa e indígena, “facilitando a perda de sua identidade social e étnica”.³⁸

A crítica que o MST faz a um tipo de cultura padronizada, pasteurizada, que tem uma origem determinada (os Estados Unidos) e que ameaça as culturas locais em todo o mundo pode ser tomada como uma crítica à indústria cultural. Nos dias atuais, ela já não compreende apenas a luta de classes. A esfera em que atua hoje é muito mais ampla e envolve conflitos de desigualdade entre nações e de interesse de grupos sociais diversos. De certa forma, o MST acabou por se incluir nessa indústria e exerce sua resistência, em parte, de dentro dela. O movimento está integrado à Internet, faz uso das novas tecnologias de informação, tem CDs gravados e leva o cinema para trabalhadores rurais que nunca haviam tido essa oportunidade, ainda que com uma temática quase que exclusivamente (e corporativamente) política, como se verá adiante.

Política da estética

Cinema e teatro estão também entre as manifestações culturais que o MST vem desenvolvendo. Distintamente da música, que como vimos tem o papel de resgatar uma certa identidade do sem-terra e do brasileiro, o cinema e o teatro assumem uma função política em outra direção. São usados para fins mais didáticos, como forma de enfatizar aos membros do movimento as causas pelas quais lutam ou devem lutar. No caso do cinema, este é mais um recurso que está extremamente identificado com alguns dos principais adversários do movimento: a globalização neoliberal, e suas tendências homogeneizantes, e os Estados Unidos. Por outro lado, essa sua utilização pelo MST contraria as teses mais pessimistas sobre o papel alienante da indústria cultural.

Nesse contexto, Walter Benjamin vê uma forte relação entre arte e política. Ele vislumbra a possibilidade de transformação sociocultural a partir do próprio processo da reprodutibilidade técnica da obra de arte, que está pressuposta na indústria cultural. Na verdade, ele considera que “por princípio a obra de arte sempre foi reprodutível”.³⁹ Sempre foi possível imitar o que o ser humano produziu e, em alguns casos, até mesmo para fins mercantis. O que muda, para Benjamin, é a aura da obra de arte. Com a técnica de reprodução, ela deixa de existir, “liberta[ndo] o objecto reproduzido do domínio da tradição”.⁴⁰ A ocorrência única dá lugar à ocorrência em massa, em estreita correlação com a sociedade moderna. E, se há alteração nas técnicas, muda também o modo de percepção sensorial do ser humano, condicionado não apenas de forma natural, mas também historicamente.



De maneira análoga, pode-se dizer que, com a mudança no modo como o ser humano percebe o mundo, a própria realidade muda, o que pressupõe uma intervenção humana crítica. Por outro lado, as transformações sociais também suscitam uma alteração na recepção, beneficiando novas formas de arte.⁴¹ O cinema surgiu com o desenvolvimento de técnicas que já estavam preparando o público para a recepção de imagens em movimento. Bourdieu argumenta que esse é um processo que requer tempo e pode se passar com qualquer formação cultural ou artística e teoria científica ou política. Segundo ele, “a transformação dos instrumentos e dos produtos da atividade artística precede e condiciona necessariamente a transformação dos instrumentos de percepção estética, transformação lenta e trabalhosa já que se trata de minar um tipo de competência artística e substituí-la por um outro tipo, por um novo processo de interiorização forçosamente longo e difícil”.⁴²

As transformações advindas da técnica de reprodução, segundo Benjamin decorrem, portanto, do fim do padrão de autenticidade típico da obra de arte convencional baseada na unicidade. Modifica-se a função social da arte: “em vez de assentar no ritual, passa a assentar numa outra *praxis*: a política”.⁴³ O prazer do espetáculo também é importante para a atitude crítica. Para Benjamin, a arte que melhor traduz esse aspecto é o cinema, em oposição à pintura: “quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes, críticas e de fruição – como reconhecidamente se passa com a pintura. [...] No cinema, coincidem as atitudes críticas e de fruição do público”.⁴⁴ Essa visão social e política do cinema é importante para uma resposta ao que o autor chama de “estética da política”, praticada pelos fascistas como forma de atribuir valor estético à autodestruição humana, de modo que os recursos de reprodução técnica pudessem ser utilizados para a mobilização da massa com vistas ao socialismo: “O comunismo responde [à estética da política] com a politização da arte”.⁴⁵

O MST se insere nesse quadro na maneira como faz uso de manifestações culturais – em especial o cinema e o teatro – para a politização do trabalhador rural. No cinema, há produções, em geral documentários, que tratam do cotidiano e das lutas do sem-terra. Mas há também a realização de mostras voltadas para assentados que não têm acesso ao cinema. Ou ainda como alternativa às salas de exibição comercial das cidades. Isso porque em geral a programação escolhida tem um conteúdo marcadamente político, que expressa os ideais do movimento. O projeto Cinema na Terra, por exemplo, apresenta filmes do grande circuito, como *Diários de motocicleta*, *Cidade baixa* e *Cinema, aspirinas e urubus*, documentários, tais como *Entreatos* e *Peões*, além de filmes sobre o próprio MST e outros movimentos sociais ou minoritários. Indígenas do Rio Grande do Sul, que produziram o vídeo *Lenda das queichadas*, puderam vê-lo pela primeira vez utilizando os equipamentos do projeto. Em comum, todos esses filmes têm o fato de serem produções nacionais, com exceção de *Diários de motocicleta*, de produção multinacional. O projeto tem como um dos objetivos “alfabetizar esteticamente” os assentados e inclui discussões sobre as obras. No entanto, a seleção criteriosa dos filmes em torno de determinadas temáticas leva a crer que a discussão política sobrepõe-se à alfabetização estética. E entra em cena novamente a promoção de uma certa cultura brasileira. Um dos agentes culturais do projeto afirma que o pouco acesso a filmes que retratem

⁴¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 105.

⁴² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 293.

⁴³ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 101.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 113.

⁴⁶ STEDILE, Miguel E. Cinema na terra leva filmes a áreas rurais. *Revista Sem Terra*, São Paulo, n. 37, jan.-fev. 2007, p. 29.

⁴⁷ NADER, Wladyr. Três filmes e uma só corrupção. *Revista Sem Terra*, São Paulo, n. 41, set.-out. 2007, p. 49.

⁴⁸ Sem Terra identificam suas lutas em experiências teatrais do MST. 27 jul. 2006. Disponível em <<http://www.mst.org.br/mst/pagina.php?cd=1500>>. Acesso em 19 jul. 2007.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 113.

questões agrárias e sociais os estimulou a “fazer exposições de filmes que realmente divulgassem a cultura brasileira, que fortalecessem as nossas raízes e que estimulassem a reflexão”.⁴⁶

Há algumas exceções. Uma resenha da *Revista Sem Terra* reúne três filmes de países diferentes sob um tema em comum, a corrupção pública: *Saneamento básico*, do Brasil, *A comédia do poder*, da França, e *Viver*, do Japão. Por um lado, há algo de familiar nessa abordagem, pois trata de uma temática que combina perfeitamente com a linha de denúncia da revista: o combate à corrupção. Por outro lado, traz também algo de novo, pois são obras cinematográficas que comportam uma leitura que vai muito além da obra de denúncia, além do próprio fato de que duas delas são provenientes de outros países. Assim, espectadores que tenham a oportunidade de assisti-los se veem diante de uma diversidade de narrativas que ampliam seu horizonte interpretativo e, portanto, narrativo. Em consequência, a “alfabetização estética” torna-se mais rica. O resenhista, entretanto, prefere concentrar-se noutro aspecto: “os três filmes provam [...] que só mesmo atuando na base da pressão o povo tem condições de ver atendidas suas necessidades mais prementes. Na verdade, cada vez mais o cinema presta um serviço muito além das superproduções hollywoodianas, que fazem a cabeça principalmente de jovens desatentos ou comprometidos com o status quo, o que é uma lástima.”⁴⁷

Nessa citação, em primeiro lugar, o cinema é medido pela sua capacidade de mobilização política. Em segundo lugar, o espectador é tratado como um sujeito passivo, que precisa ser libertado da ideologia que o aprisiona. Ou que trafega pelo caminho errado e precisa, portanto, ser guiado para o caminho do “bem”. Por fim, uma vez mais a cultura anglo-americana é homogeneamente tratada como invasora e como uma ameaça de contaminação, devendo por isso ser combatida.

No teatro, a situação é semelhante. O MST tem cerca de trinta grupos de teatro no país todo. A temática segue uma linha semelhante à do cinema discutida no parágrafo anterior. Uma das grandes influências é o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Um integrante do Coletivo de Cultura do movimento afirma: “O teatro existe no Movimento como manifestação estética espontânea desde a origem do MST, juntamente com a música, a poesia e as artes plásticas. E todas essas linguagens aparecem fundidas nas místicas, manifestações estéticas e políticas em que se fortalece a memória das lutas passadas, se reafirmam os valores e apontam no horizonte nossos objetivos estratégicos.”⁴⁸

Esse depoimento mostra como existe no interior do movimento uma diversidade de linguagens, com distintas origens. Elas também fazem parte da construção da identidade heterogênea e multimodal do sem-terra, ao lado de outras mais previsíveis, como a música e o linguajar caipiras, ainda que não se possa falar de apenas uma música e um linguajar caipiras, pois também aí a diversidade é grande. No entanto, a insistência numa temática dirigida pode reprisar, às avessas, os problemas que o próprio movimento critica na indústria cultural neoliberal. Em detrimento dessa heterogeneidade de linguagens, corre-se o risco de haver uma homogeneização artística e cultural que, em última instância, não promove nem a reflexão crítica nem o que Benjamin definiu como “politização da arte”.⁴⁹ Como na canção de protesto, já mencionada anteriormente, “a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção [...], que se move em

conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal”.⁵⁰

Wisnik está falando da década de 1960, mas tudo indica que deriva dali o projeto cultural do MST, que, aparentemente, retomou boa parte das discussões que agitavam o cenário político-cultural da época. O trabalho iniciado pelas Ligas Camponesas, interrompido pelo golpe militar de 1964, por exemplo, teve forte influência sobre o movimento, da mesma maneira como o grupo Arena influenciou sua produção teatral, “herdeira direta da experiência de articulação inter-classes sociais ocorrida no momento pré-golpe de 1964”.⁵¹ Brown comenta que a situação política na década de 1960 favorecia um teatro como o do Arena, em São Paulo, também de Augusto Boal. Entretanto, seus resultados poderiam ser ambíguos: “técnicas artísticas revolucionárias se transformam, na melhor das hipóteses, numa reprodução dos problemas inerentes ao populismo de esquerda e, na pior das hipóteses, num signo digerível da inocência do público”.⁵²

Obviamente, a adequação de um determinado projeto cultural depende da situação política do momento e de como interpretá-la, levando-se em conta ainda que o Arena atuava no meio urbano e para uma classe social totalmente diversa daquela dos sem-terra. A proposta cultural do MST, assim como as de outros movimentos sociais, sugere que nem toda cultura está subsumida à economia e ao capitalismo neoliberal, desafiando a tendência à uniformidade, e que é possível haver resistência de dentro do próprio sistema sem uma completa integração.

Mesmo assim, podem-se entrever problemas. No contexto das reivindicações políticas do MST, sua visão do papel político da arte parece coerente: uma maneira de colocar o trabalhador rural em contato com formas artísticas às quais ele normalmente não tem acesso, além de usá-las para produzir um todo coeso no qual o sem-terra possa se inserir e assim dar sentido a sua luta. Mas isso talvez não seja suficiente. Sem a multiplicidade, o resultado também pode ser a regressão. Baseando-se em Brecht, Benjamin fala da função organizativa do autor que busca trabalhar tanto o produto quanto os meios de produção, transformando espectadores em participantes: mas sua função organizativa “não tem, de maneira nenhuma, que limitar-se à sua função propagandística”.⁵³ Brecht tem grande influência sobre o teatro dos sem-terra. Mas, ao adotar sua ideia de utilizar as peças como “ferramenta de formação”⁵⁴, eles excluíram a função do teatro como entretenimento. Conforme discutido anteriormente em relação ao papel político do cinema na visão de Benjamin, o prazer do espetáculo também é importante para a atitude crítica.

Existe assim uma forte tendência no MST de tratar a cultura como: um instrumento “a serviço da classe trabalhadora”⁵⁵; o meio pelo qual se pode “inserir conteúdos de luta” no movimento⁵⁶; ou se fazer a revolução, segundo Joseane, da coordenação nacional.⁵⁷ Quando não engajada politicamente, ela precisa estar ancorada em manifestações consideradas populares, o que, pode-se dizer, é também uma forma de engajamento. De acordo com uma representante do setor de comunicação da Escola Nacional Florestan Fernandes (ENFF)⁵⁸, somente música popular e de raiz podem ser tocadas em eventos oficiais e públicos na escola, como é o caso das produções do grupo Tarancón, que havia feito uma apresentação lá. Música de massa é permitida desde que não em público. Ela mesma afirmou gostar de “pagode melancólico”, mas o ouve apenas em sua casa. *Rap, funk* e afins podem ser

⁵⁰ WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 122.

⁵¹ BRIGADA Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré. Teatro e reforma agrária. *Revista Sem Terra*, São Paulo, n. 42, nov.-dez. 2007, p. 40.

⁵² BROWN, Nicholas, *op. cit.*, p.189.

⁵³ BENJAMIN, Walter. O autor enquanto produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem, política*, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁴ NIKIFOROS, Jaqueline. Brecht: sobre arte, política e resistência. *Revista Sem Terra*, São Paulo, n. 49, mar.-abr. 2009, p. 38.

⁵⁵ BECHARA, Cássia. Política e arte, arte e política. *Jornal Sem Terra*, São Paulo, n. 288, nov.-dez. 2008, p. 6.

⁵⁶ CARMO, Eduardo. Mestres e mestras do saber popular. *Jornal Sem Terra*, São Paulo, n. 293, jun. 2009, p. 6.

⁵⁷ Joseane (nome fictício) concedeu entrevista, gravada em arquivo MP3, no dia 18 de setembro, em Aracaju.

⁵⁸ Embora funcionando de forma itinerante desde 1999, a escola foi inaugurada em 2005, no interior de São Paulo, volta para o ensino superior dos sem-terra e de outros grupos sociais menos privilegiados. Dados coletados em visita realizada no dia 24 janeiro de 2009.

⁵⁹ Agitação e propaganda como tática de transformação. *Vozes da Terra*, 8 out. 2007. Disponível em < <http://www.mst.org.br/node/4811>>. Acesso em 4 mar. 2012. Arquivo de áudio (7min 24s).

⁶⁰ *Idem, ibidem*.

⁶¹ CARMO, Eduardo, *op. cit.*, p. 6.

⁶² ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, s./d., p. 58.

tocados em público somente se tiverem letras engajadas. Ela citou também o exemplo de duas alunas venezuelanas que decidiram tocar *reggaeton* num evento da ENFF. Esse tipo de música, afirmou ela, é “mais apelativo” que o *funk* carioca. As alunas justificaram sua escolha argumentando que esse é um ritmo popular na Venezuela, já que a proposta era que as pessoas apresentassem manifestações populares de seus países. Mesmo assim, elas foram proibidas de seguir com a apresentação.

O papel da cultura e da arte no processo de politização das “massas”, por meio da “agitação e propaganda”, é o tema de discussão de um programa da rádio virtual Vozes da Terra. De acordo com esse programa, com “o avanço do capitalismo no mundo” e a consequente difusão da indústria cultural, a produção cultural e artística foi apropriada pelas classes dominantes. Como resultado, a cultura transformou-se em mercadoria e “a arte perdeu seu lugar para o espetáculo, para o show, para o entretenimento”.⁵⁹ Seria necessário, portanto, que trabalhadores e movimentos organizados resgatasse uma espécie de cultura que reproduzisse “a forma de vida, a forma de luta, os objetivos, o imaginário, os valores da classe trabalhadora”. Cultura, nesse caso, torna-se sinônimo de ideologia. Mais que uma ferramenta, ela representa um conjunto de valores coesos que expressam a visão de mundo de um grupo social e pode ser usada para “desmascarar” a ideologia dominante: “as nossas expressões precisam sempre partir da luta de classes, representar as contradições e não escamoteá-las. Temos que apresentar os lados em oposição e superar a fragmentação, partindo do específico para demonstrar a totalidade. Por isso, a agitação e propaganda é para nós uma importante ferramenta”.⁶⁰

Não se pode dizer, no entanto, que essa seja uma postura unânime dentro do movimento. Para Pedro Sebastião da Rocha, militante do MST e antigo “companheiro de luta” de Chico Mendes, o V Encontro Nacional de Violeiros e Violeiras, organizado pelos sem-terra, é um espaço para se conhecer novas pessoas e trocar ideias: “É o encontro da cultura. Esses são os momentos felizes da gente, porque não vivemos só para ficar ocupados com as situações da vida, a gente vem pra se divertir também”.⁶¹

Portanto, a ênfase excessiva no aspecto político em detrimento da estética pode ter desdobramentos abaixo das expectativas. Comentando sobre a crise da arte diante do “mundo administrado”, Adorno afirma que, “se, alguma vez, o belo, enquanto homeóstase da tensão, for transferido para a totalidade, fica enredado no seu turbilhão. [...] Porque a totalidade absorve finalmente a tensão e se conforma com a ideologia, a própria homeóstase é rompida: eis a crise do belo e da arte”.⁶² Dar mais ênfase às particularidades, também estéticas, como fonte de tensão dialética, em sua própria produção e promoção artística poderia ser, para o MST, uma alternativa à suposta homogeneização da indústria cultural.

Excedendo-se no didatismo e realismo, e presos à tradição (romântica, diga-se de passagem), os militantes do movimento podem ficar a meio caminho da tão almejada consciência crítica, o que compromete também a alfabetização estética mencionada anteriormente e a tentativa de tornar espectadores em produtores. A cultura assume um papel meramente instrumental e a arte, em suma, não passa de uma ferramenta pedagógica, incorporada à educação e usada para situar o sem-terra na sua luta política. Uma pedagogia que, no MST, tem uma relação insistente com a disciplina e o ativismo, o que pode sufocar manifestações culturais espontâneas que

o próprio movimento exalta. Ousados na sua atuação política, falta aos sem-terra ousadia na atuação cultural e artística para alcançar a transformação e a renovação da sociedade a que se propõem. De outra maneira, conseguirão apenas uma reforma limitada e corporativa.



Artigo recebido em maio de 2012. Aprovado em outubro de 2012.