

Escuta militante: esboço acerca da construção de repertórios engajados¹

Janaina dos Santos Moscal²

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil | CNPQ

Resumo: Investiga-se neste texto como as formas de composição, nos contextos de produção musical sem-terra, são articuladas a constituição de repertórios “engajados”. Pensando suas relações a partir da ideia de uma escuta militante, que ganha corpo com os debates sobre arte encontrados em cursos e publicações do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Aparecem aqui as confraternizações, os conflitos, as trocas e as diferenças que marcam estes espaços de circulação da música. Repertórios variados, compostos por canções difundidas em assentamentos e acampamentos de todo o território nacional, mais ou menos aderentes à uma produção musical dita militante, que penso como fruto de uma escuta especializada. Reflete-se aqui sobre a elaboração de um repertório, formado em sua base pela “canção igrejeira” e pela paródia, que vem atualizando-se nos diferentes contextos pelos quais o MST passou nestes 30 anos de existência.

Palavras-chave: Escuta militante, música, MST.

Abstract: Investigating on that text as forms of composition, music production contexts landless, they are articulated the creation of repertoires "engaged". Thinking their relationship from the idea of a militant listening, which is embodied with discussions on art found in courses and publications

¹ Militant listening: sketch about the construction of repertoires engaged. Data de submissão: 10/11/2015. Data de aprovação: 30/11/2015.

² É doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Paraná. Tem graduação em Comunicação Social e especialização em Comunicação, Cultura e Arte. Pesquisa os temas arte, política, música, campesinato e movimentos sociais. Atua também na área de patrimônio imaterial, tendo participado da produção de inventários e pesquisas antropológicas. Email: janainamoscal@gmail.com

Movement of Landless Rural Workers (MST). Appear at the gatherings, conflicts, changes and differences that mark these circulation spaces of music. Varied repertoire consisting of songs broadcast in settlements and camps throughout the country, more or less adherent to a so-called music production militant, I think as a result of a specialized listening. It reflects here on the development of a repertoire, formed at its base by "igreja song" and the parody, which is upgrading itself in the different contexts in which the MST spent these 30 years of existence.

Keywords: Militant listening, music, MST.

Em meados de 2005, fiz minhas primeiras visitas em assentamentos sem-terra. Jornalista de formação, já havia algum tempo que trabalhava com o rádio enquanto veículo de comunicação e depois de minha (curta) permanência na Rádio Educativa do Paraná, emissora mantida pelo governo do estado, comecei a ministrar oficinas, voltadas especialmente a jovens e adolescentes. Após um período que havia saído da emissora, ainda em 2001, o ex-diretor da rádio deu início ao projeto intitulado “Programação musical de qualidade em rádios comunitárias”, que consistia na circulação de oficinas sobre programação musical em diferentes localidades do interior do Paraná e região metropolitana de Curitiba. Nesse período, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), dava início às demandas relativas às expressões artísticas, solicitando apoio do Estado em suas atividades, especialmente à Secretaria de Cultura, a qual o Teatro Guaíra é ligado.

Assim, algumas das oficinas do projeto foram destinadas à assentamentos sem-terra, que no período, mantinham cerca de 15 rádios no interior paranaense. A questão que apresento neste texto - e que retomo a partir de minhas primeiras experiências com o Movimento - centram-se, portanto, nas concepções e classificações relativas à “música de qualidade”, em contraponto a ideia de “lixo cultural” muito utilizada por seus militantes quando iniciei o trabalho de pesquisa na área da Antropologia Social. Discussões que penso serem importantes para refletir sobre a noção de “escuta militante”, e a construção de repertórios engajados, que começo a esboçar de maneira mais consistente a partir deste texto. Neste período, as oficinas tinham o objetivo de especializar militantes/agentes culturais que mantinham essas rádios, para que as práticas artísticas sem-terra fossem contra o “discurso musical hegemônico”, da indústria cultural como preferiam nominar, e pensar estratégias para que o “povo sem-terra”, ou seja a base da militância, pudesse ter acesso a uma música que lhes era negada³ pelas rádios comerciais e outras que não deveriam ser reproduzidas nas rádios do Movimento.

Em um dos textos que escrevi inicialmente sobre essa temática, intitulado “O povo escuta pelo

³ A afirmação de que esse repertório era negado à base, ao povo, é uma colocação dos militantes ligados às direções, estaduais e nacional, do Movimento.

som”: Juventude e Lazer no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra” parti da fala de uma militante (que dá título ao artigo) para tratar de questões referentes às práticas de lazer nos assentamentos, em especial os bailes e sua programação musical. A ideia, tratada em uma conversa informal com a militante que cumpria suas tarefas no Setor de Comunicação e Cultura, era de que a base, as famílias assentadas, e em especial os jovens, não importavam-se com o que “diziam” as canções que embalavam os bailes, apenas com o seu poder em fazer os pares girarem seus corpos no salão. As discussões, no entanto, não tratavam de uma proibição ou restrição de alguma canção específica, mas da inserção daquelas consideradas mais adequadas à proposta do Setor, de tratar da realização de seus encontros e festas em perspectivas mais “culturais”, adequadas à noção de “música de qualidade”. Pontuo que embora isso se desse no plano do discurso, na prática os militantes, inclusive aqueles inseridos nas direções de assentamentos e na direção estadual e que contavam com mais tempo de formação, não se negavam a dançar (repertórios marcados pela classificação nativa de “lixo cultural”) com seus companheiros enquanto os bailes animavam as comunidades. Friso aqui que, naquele período, o funk estava entre os gêneros que não eram bem vindos em práticas militantes.

O aspecto formativo no MST diz respeito à cursos de formação política e qualificação em diferentes setores, entre eles o da Educação e das Artes. Oficinas, cursos e nos últimos anos, graduações e especializações *lato sensu* constituem aspectos dessa formação, feita também pelo caminhar na luta, ocupações, acampamentos, marchas, encontros e outras ações sem-terra. As canções, nesse sentido, compõem estes processos formativos, ocupando diferentes espaços da militância. Proponho aqui que as composições sem-terra são, então, articuladas à elaboração de repertórios considerados engajados e sua relação com a noção de *escuta militante* e os debates sobre arte encontrados em cursos e publicações. Aparecem aqui as confraternizações, os conflitos, as trocas e as diferenças que marcam estes espaços de circulação. Repertórios variados, compostos por canções difundidas em assentamentos e acampamentos de todo o território nacional, mais ou menos aderentes à uma produção musical entendida como militante, que penso como fruto de uma escuta especializada. Escuta esta que incorpora e adapta um determinado modelo, conformado especialmente pela “música de protesto”. Assim, quais os modos de se fazer canção política? Ou torná-las políticas? Em outro sentido, quais os modelos de escuta e de produção que norteiam a música *sem-terra*?

A noção de escuta, desse modo, torna-se essencial para pensar a produção e circulação da música, é ponto de partida e chegada. Seguindo essa trilha, das reflexões e teorias sobre a centralidade dos sentidos em diferentes grupos, parto da obra de Menezes Bastos (1999), e suas formulações acerca da *audição apuáp*. No texto, publicado no número 41 da revista *World of Music*, o autor estuda o sistema fono-auditivo dos kamayurá, tupis-guaranis que habitam o Parque Xingu. A discussão tem início com os debates em torno do conceito de cultura e seu “impacto criativo” na estrutura biopsicológica do

homem, questão constitutiva da antropologia e que tem em Geertz um de seus principais expoentes. A proposta de Menezes Bastos, defendida desde 1978 a partir de sua pesquisa com os *kamayurá* é que os sentidos não são, somente, puramente bio-psicológicos e responsáveis pela percepção (e não somente aparatos naturais e universais). Os sentidos são eles mesmos matéria de conhecimento e treinamento, podendo ser considerados culturalmente relativos tais como os domínios de expressão corporal, parentesco, cores, plantas, etc. Menezes Bastos já havia mostrado em 1973 como uma taxonomia (de maneiras, não de tipos) dos sentidos em uma cultura brasileira sub-urbana é sujeita a uma importante reelaboração em conformidade com padrões classificatórios que ele chamou de “axionomia”. Na axionomia, as categorias taxonômicas são ordenadas do ponto de uma escala de valores, onde ganha importância a gradação dessa referência valorativa. Nesse sentido, seria possível indicar também padrões classificatórios ou axionomia de uma escuta militante? O que arrisco apontar, até este ponto da análise, é que marca-se um gradiente de militância nestas canções, relacionado ao lugar destinado à elas nas práticas e eventos *sem-terra*.

A elaboração de um repertório, formado em sua base pela “canção igreja” e pela paródia, atualiza-se nos diferentes contextos pelos quais o MST passou nestes 30 anos de existência. Essa escuta seria definida, a partir da proposta de análise dos diferentes repertórios que circulam entre militantes - especialmente músicos, mas não somente estes - orientada por trabalhos como Turino (2008), Luci (2012), (2009), Mendivil (2013) e Szendi (2013), questão que pretendo desenvolver na escrita da tese. Penso aqui a incorporação de canções produzidas em contextos da indústria cultural⁴ na execução de repertórios militantes. Daqueles destinados à juventude *sem-terra*, tendo nomes do rock nacional como Legião Urbana, àqueles identificados como música popular brasileira, com destaque para o repertório de Luiz Gonzaga, que tem uma série de canções executadas em eventos nacionais ou regionais. Incorporações que vão para além de uma compreensão dos contextos de produção ou engajamento político destes artistas. Júlio Mendivil (2013), no texto “*The song remains the same sobre las biografias sociales de las canciones*”, trata sobre a adaptação das canções às experiências de vida social concretas. Segundo o autor, a biografia personalizada de uma canção encontra-se sempre em relação dialética com uma interpretação coletiva, que escapa por completo a intenção do autor: “Me interesa mostrar cómo las canciones mediante diversos procesos de historización adquieren valores alternativos en sus diferentes fases de vida” (Idem, 2013, p.06). A biografia personalizada seria aquela marcada por acontecimentos em trajetórias individuais, expressa em fórmulas como “minha canção preferida” ou “nossa canção”,

⁴ Importante sublinhar que a compreensão de indústria cultural no MST tem a ver com leituras marxistas sobre a ideia de mercadoria, em seu sentido pejorativo. E no quadro geral da militância, o entendimento de quem enquadra-se nessa categoria mostra-se flexível: um grupo de rock pop pode ser considerado como produto da indústria cultural, enquanto outro não. Lembrando que artistas como Chico Buarque e mesmo Luiz Gonzaga não estão presentes nessa classificação, matendo-se dentro do escopo de “música de qualidade”.

sublinhando vínculos afetivos com o produto.

Nesse caminho, em reflexões sobre a ideia de “canção igreja”, trago a fala de Levi de Souza em conversas que tivemos durante a realização de uma oficina para a gravação do disco *Flora*, produzido e lançado entre o novembro de 2014 e julho de 2015.

(...) É que isso é muito comum na formação do MST e a influência que as CEBs⁵ teve na formação do MST, enfim, CPT⁶, foi imensa, enquanto você não tem uma produção ainda de certa forma organizada, com os músicos internos, você vai trazer o que é referência e de certa forma ela tem uma identidade com a luta, seja lá em que esfera, em que envolvimento for, seja na igreja, as músicas de protesto que estão dentro da igreja, da Teologia da Libertação, ou seja Admirável Gado Novo, do Zé Ramalho, não é da igreja, mas ao mesmo tempo ela tem essa conotação, então a gente abraça mesmo”.

A canção igreja, segundo militantes sem-terra, engloba todas as canções compostas e interpretadas em contextos religiosos, mas também em encontros e momentos de luta. A canção soma-se aqui estratégias que lideranças de base lançam mão para “animar o povo” e reiterar os processos da luta. As composições de Padre Zezinho⁷, artista conhecido no catolicismo popular, podem ser inseridas nesta categoria. Estes cantos “igrejeiros”, que “chamam pra luta” são considerados porta de entrada para um universo musical, mas também para sentimentos e emoções ligados a uma concepção cristã, especificamente aquela voltada à Teologia da Libertação e seus pressupostos de justiça e equidade. As marcas musicais dessa influência, seja mesmo pela “simplicidade” dos acordes e batidas, como apontado por Diego Zamura, também participante da oficina, vai para além do gênero que se executa, como comentou Levi ao falar de um militante - que grava discos pelo Movimento dos Atingidos por Barragem (MAB) – não importa o ritmo que se execute, identifica-se uma batida logo reconhecida por aqueles que passaram pelos bancos do catolicismo popular. De alguma forma, e isso aparece na citação de Levi logo acima, canções como Admirável Gado Novo, também acabaram sendo abraçadas pelo Movimento, no mesmo sentido com que as canções igrejeiras formaram a base de seu repertório.

No tocante à temática de uma produção simbólica militante, evidenciada em comparações como a feita acima, acredito serem produtivas as propostas de Turino (2008, p. 191), que trata da noção de uma “sintonia preexistente”⁸ que promove a indexação de elementos da história em diferentes organizações sociais. Em seu trabalho conceitos como “flow” são utilizados para pensar a sintonização

⁵ As CEBs (Comunidades Eclesiais de Base) fazem parte da forma de organização do catolicismo popular, influenciada pela Teologia da Libertação, linha mais progressista da Igreja Católica e que teve grande inserção em contextos rurais e urbano nas décadas de 1970 e 1980.

⁶ A Comissão Pastoral da Terra (CPT) também é referência da atuação da igreja católica no trabalho de base de movimentos sociais do campo, na gênese destes, o MST.

⁷ Sobre Padre Zezinho ver <http://www.padrezezinhoscj.com/wallwp/>

⁸ Na obra, *Music as Social Life - The Politics of the Participation*, Turino traz, no capítulo “*Music and Political Movements*”, uma comparação entre o uso da música pelo nazismo e a utilização dela nos Movimentos por Direitos Cívicos dos afro-americanos nos Estados Unidos.

e o aprendizado promovidos pela música em marchas e outros eventos. Assim, como aponta Mendívil (2013), a relação entre memórias e tempo de consumo de uma canção, produz marcas em trajetórias pessoais, deixando pistas de suas biografias sociais e conjugando sentidos em determinadas coletividades.

Quiero contraponer a esta tesis, una proposición antagónica, a saber, que los consumidores no compran sólo música cuando adquieren soportes de sonido, sino fundamentalmente el derecho a decidir el lugar y la forma de la escucha, conquistando de este modo también el derecho a adaptar la mercancía musical a prácticas culturales concretas, ya que si el disfrutar la música antes de la adquisición quedaba supeditado a la casualidad o al albedrío de otros, con la compra, los consumidores, pasan a decidir cuándo y en qué circunstancias han de escuchar la música adquirida (Mendívil, 2013, p.10).

O consumo seria, então, um contexto de circulação mais amplo e ligado à indústria da música, que, mesmo em ambiente privado, mantém relações com suas marcas enquanto produto. A escuta, por sua vez, feita de modo particular ou público, inaugurariam outras relações, que irão constituir a biografia personalizada de uma canção. Deste modo, se “Pra não dizer que não falei das flores”, do compositor e cantor Geraldo Vandré, é sinal de passado para alguns grupos, para militantes sem-terra ela ainda é entoada como uma canção de luta. No caso da canção “*Flor de Retama*”, analisada por Mendívil na obra citada acima, a composição antes escutada como um tema de luta para seus consumidores passa a ter uma evocação da juventude e dos sonhos revolucionários, convertendo o que antes era um instrumento de protesto em nostalgia.

A canção de Vandré, velha conhecida dos militantes da esquerda brasileira⁹, é então atualizada por contextos onde não seria exatamente o Estado, e a ditadura, o principal inimigo, mas a aliança deste com o capital e o mercado. Talvez “Pra não dizer que não falei das flores”, em uma lógica da memória da caminhada, possa ser pensada enquanto índice de luta, trajetória e afirmação de existência. E são essas experiências que transformam, ativam novos e velhos sentidos dados à canção. Conforme aponta Luci (2012), no artigo “Sobre a possibilidade de escutar o outro: voz, world music e interculturalidade”, “A escuta é algo entendido como uma complexa operação mental e subjetiva, corporificando a forma como os sons são recebidos pelos órgãos sensoriais, proporcionando uma escuta geradora de sentidos” (2012, p.09). Marca-se assim, “o papel específico da escuta como formuladora de sentidos, de interpretações sobre o mundo” (2012, p.02), em que a escuta seria ativa e criativa como postula Szendi (2001), uma obra em colaboração.

A partir de Barthes (1984), Luci (2012) trata de índices da escuta, pensando três movimentos e

⁹ Ressalto aqui que não naturalizo a ideia de esquerda no Brasil, tendo ciência de sua complexidade, sublinhada pelo cenário atual. Trato aqui a partir de classificações nativas e de referências bibliográficas em estudos historiográficos da música popular brasileira (NAPOLITANO, 2015).

princípio de seleção, avaliação e apropriação das canções. A escuta, seria, então, percebida enquanto criação, “pulsção regular de incisões rítmicas longamente repetidas” (2012, p. 09). Ir e vir do marcado e do não marcado, transformação do índice em signo e escuta do sentido, onde o contato do cantor com o ouvinte é “quase físico, em que escutar quer dizer também tocar, saber da existência do outro” (idem). Ser escutado seria, portanto, um prenúncio e confirmação de existência, onde o silêncio do ouvinte é tão ativo quanto a palavra do emissor, “a escuta fala”. Trago aqui as percepções de Rodrigo Viola, músico sem-terra, em uma das aulas da disciplina de música na Especialização Arte no Campo¹⁰ que afirmava que “*quem dança não escuta*”. Durante a discussão aberta pelo professor, que falava sobre apreciação musical, Rodrigo aproveitou para fazer seu protesto em relação a uma parte dos militantes que tratavam a música (e os músicos) como algo secundário nas ações do Movimento. A argumentação dele era de que sempre eram chamados para fazer uma “musiquinha”, para animar alguma atividade, como se a prática musical não demandasse dedicação e atenção, do artista e do público. Segundo ele, o “povo” só pensava em dançar e essa prática desvalorizava os esforços de militantes-artistas que constantemente buscam qualificação em suas práticas musicais.

Embora o debate tenha rendido pouco em sala de aula, apenas alguns se manifestaram, nos corredores tentei conversar com outros militantes e saber de suas impressões sobre a fala de Rodrigo. Levi, que também é militante-artista/músico, relativizou a impressão do amigo, dizendo que não acreditava que ao dançar as pessoas não escutavam, mas que era certa, em alguns casos, a desvalorização do que produziam, especialmente nos momentos em que participavam da “animação” em atividades, sendo chamados para fazer uma “musiquinha”. Acredito, pelo tempo em que acompanho dinâmicas de lazer e de produção artística sem terra, que as impressões lançadas por Rodrigo e Levi não tratam de negar a importância dos bailes e da dança no MST, embora para os diferentes níveis da organização essa seja uma prática secundária¹¹. Penso, desse modo, que a questão possa ser melhor trabalhada, se deslocarmos o foco para a própria escuta e a maneira como a militância sem-terra a constrói. Nesse sentido, existiriam gradações para essa atenção e codificação das canções? São os diferentes momentos e características das práticas militantes que farão da canção uma chave para a compreensão e identificação dos que compartilham a realização de místicas, noites culturais, jornadas socialistas, momentos de animação e bailes?

O cenário do VI Congresso Nacional do MST (realizado em fevereiro de 2014) foi de profusão musical: aconteceram no Acampamento Nacional rodas de viola, forró e capoeira, bem como o

¹⁰ Curso promovido pelo Programa Nacional de Educação na Reforma Agrária (PRONERA) em parceria com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e o MST.

¹¹ A afirmação de que esta é uma prática secundária diz respeito ao lugar que é dado aos bailes, e a dança, pelas instâncias organizativas sem-terra, pois embora sejam centrais nas práticas cotidianas (e também nos eventos), não são considerados ações políticas privilegiadas.

repertório sem-terra entoado em plenárias, noites culturais e místicas. Sonoridade de um universo dissonante, pautado pela ação política. Músicas que pulsavam as diferentes formas de se pensar e se fazer, ou dançar e trilhar a luta. Deixando clara a ideia de que, também nestes mesmos espaços, a música e a dança¹² eram orientadas pelo simples desejo de compor os bailes ali instalados. Durante a marcha em direção à Esplanada dos Ministérios, um dos ápices do VI Congresso, iniciei a caminhada do final de suas fileiras até os carros de som e grupos que a encabeçavam, na tentativa de escutar a profusão de vozes, ritmos, palavras, instrumentos e gêneros musicais. As fileiras, organizadas por regiões, assim como nos barracões de acampamento e cozinhas, talvez pudessem ser apresentadas como uma síntese da diversidade musical brasileira, com marcas específicas de algumas regiões como sul e nordeste e de alguns estados, como Bahia ou Rio Grande do Sul.

Capitaneadas por carros de som menores, cada uma das regiões era composta por uma equipe de músicos e animadores, tendo uma instrumentação básica de violões, acordeons, bumbos, caixas, pandeiros, zabumbas e outros instrumentos de percussão, somados, em alguns casos, a baixos e guitarras elétricas. No chão, com militantes compostos da base do Movimento, além das vozes que acompanhavam as canções, instrumentos de percussão se proliferavam e faziam a “cozinha” para canções diferentes daquelas amplificadas pelos carros de som. Ao passar por um grupo de militantes da Bahia, o que vi era a formação de um samba de roda, que se movimentava no ritmo da marcha, acompanhado por pandeiros e palmas, em paródias de sambas de Dorival Caymmi, tratando de temas da reforma agrária e da luta que ali se seguia. A movimentação dos corpos trazia a “máxima” da brasilidade, o samba no pé, bem como a preocupação militante de manter, nem que minimamente, a formação das fileiras, pois a todo momento equipes da Disciplina¹³, internas e da organização geral, passavam para checar e manter a ordem entre as quase dez mil pessoas que marchavam em direção à Esplanada.

A música de viola, o baião e o forró também se faziam constantes nos caminhões que se seguiam, intercalando discursos com períodos mais extensos de música. Mais à frente da marcha, junto à equipe de Agitação e Propaganda (Agitprop), as batucadas da própria Agitprop e também do Levante Popular da Juventude, seguiam como linha de frente, sendo responsáveis por ações simbólicas, como a colagem de lambes de conteúdo anti-imperialista na Embaixada dos Estados Unidos e a colocação de cruzes (representando os mortos na chacina de Eldorado dos Carajás) em frente ao Supremo Tribunal Federal

¹² Nestes contextos, é possível pensar em um gradiente da classificação “militante” ou “engajada”, no qual a escuta especializada poderá indicar o lugar de uma canção: em bailes, marchas ou místicas. Deixando claro, que este gradiente e os lugares indicados não são fixos, mas seguem a fluidez dos eventos. A noção de gradiente de militância, ao se pensar padrões de classificação dos sentidos.

¹³ As equipes de Disciplina são dimensões sempre presentes na organização sem-terra e são responsáveis, tanto em assentamentos e acampamentos quanto em eventos, por uma determinada manutenção da ordem entre seus militantes, desde a linha das fileiras até o horário de se recolher até os horários determinados.

(STF), ambas as situações com reações violentas da Polícia Militar. Interessante sublinhar que boa parte do repertório das batucadas, feitas à base da percussão de bumbos, caixas e vozes, eram paródias ou composições feitas a partir de levadas *funkeadas*¹⁴. As caixas, instrumentos percussivos conhecidos também por seu caráter militar, eram empunhadas, assim, num tom de enfrentamento, assumindo a frente, por exemplo, na tentativa de subida da rampa do Palácio do Planalto. Desse modo, o exercício era manter a formação, sempre em bloco, com o intuito de proteção mútua de seus integrantes que, dispersos por bombas de gás lacrimogênio e spray de pimenta, logo se agrupavam novamente.

Nesses contextos, de encontros nacionais, a multiplicidade de gêneros musicais se faz presente e aponta para alguns modos de seleção e circulação destes repertórios, mas especialmente para a transformação destes. Haja vista a grande inserção que gêneros como o rap e o funk, antes percebidos de forma negativa¹⁵, encontram espaços de grande aderência, especificamente entre os jovens. Nestes processos, ganham destaque as batucadas, os bailes e noites culturais, estes últimos espaços para encontros, flertes e namoros. E seguindo a ideia de que o “povo escuta pelo som” é possível pensar o estabelecimento de outras relações, que não em percepções estreitas da política, que dizem sobre a própria existência de homens e mulheres que se conhecem como sem-terra. Assim, como pontua Szendi (2001), pode-se trilhar o caminho de uma terceira escuta, uma escuta que se encanta mais com a voz do emissor que com o conteúdo do discurso. Desse modo, “a escuta da voz inaugura a relação com o outro” (Luci, 2012, p. 10); uma escuta criativa, polissêmica, onde as palavras importam menos que as características da voz, melodias e pulsos rítmicos, “escuta do não decifrado, do desejo, da vida” (idem).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Rafael José de Menezes Bastos por toda a generosidade, leitura e escuta atenta. Ao CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo financiamento que viabilizou parte desta pesquisa e também a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que possibilitou o processo inicial do trabalho. Registro também minha gratidão a leitura atenta dos pareceristas da revista.

¹⁴ O *funk* é um gênero musical repleto de interditos no MST, especialmente quanto ao conteúdo de suas letras e uma prerrogativa moral e em críticas relacionadas à uma vulgarização das mulheres. No entanto, nos processos relativos à juventude militante, o gênero vem ganhando espaço, especificamente nas levadas de tambores e outros instrumentos percussivos.

¹⁵ Desde meus primeiros trabalhos de campo, o funk (e o rap) recebiam críticas de militantes, especialmente ligados à direção dos assentamentos ou à direção estadual, especialmente no que tocava o consumo destes gêneros musicais pela juventude sem-terra. O funk de maneira mais firme, pelo conteúdo de suas letras, tidas como excessivamente sexualizadas e por “falarem mal das mulheres”. Debates neste gênero podem ser vistos em trechos de minha dissertação, especificamente no primeiro capítulo. Ver Moscal (2010).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. London: Fontana, 1984.

LUCI, Simone. *Sobre a possibilidade de escutar o Outro: voz, world music, interculturalidade*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), E-Compós, Brasília, vol. 15, nº 2, maio/ago, 2012.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Apuáp world bearing On the Kamayurá: Phono Auditory and the anthropological concept of culture*. In *The Worl of Music 41, Special Number bearing and listening in cultural contexts*. Berlim, 1999.

MOSCAL, Janaina S. *De sensibilidades revolucionárias a revolução das sensibilidades: trajetórias da música no MST*. Dissertação (Antropologia Social), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

MENDÍVIL, Júlio. *The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones*. El Oído Pensante, vol. 1, nº 2, Buenos Aires, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: História e historiografia*. In *Arte e Política no Brasil*. André Egg, Artur Freitas e Sônia Kaminski. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SZENDI, Peter. *Écoute: Une histoire de nos oreilles, précédé de Ascoltando par Jean-Luc Nancy*. Paris: Éd. De Minuit, 2001.

TURINO, Thomas. *Music as social life: The Politics of the Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.