

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS: TEORIA DA LITERATURA**

**PONTO DE PARTIDA, UM PAÍS EM CENA  
Análise das relações entre o musical e o discurso  
de identidade no teatro brasileiro**

Fernanda Pires Alvarenga Fernandes

**Juiz de Fora  
2009**

**PONTO DE PARTIDA, UM PAÍS EM CENA**  
**Análise das relações entre o musical e o discurso**  
**de identidade no teatro brasileiro**

por

Fernanda Pires Alvarenga Fernandes  
(aluna do Programa de Pós-graduação em Letras – PPG-Letras)

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Área de concentração: Teoria da Literatura. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria.

Juiz de Fora  
2009

FERNANDA PIRES ALVARENGA FERNANDES

**PONTO DE PARTIDA, UM PAÍS EM CENA**  
**Análise das relações entre o musical e o discurso**  
**de identidade no teatro brasileiro**

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Letras da Universidade Federal de Juiz de  
Fora como requisito parcial para obtenção  
do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 14/05/2009

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria – UFJF – Orientador  
CPF: 905.175.127-34

---

Prof. Dr. José Márcio Pinto de Moura Barros – PUC-Minas – Convidado externo  
CPF: 256.869.846-20

---

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF – Convidado interno  
CPF: 546.100.876-34

---

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires – CES – Suplente externo  
CPF: 975.116.506-78

---

Prof. Dra. Enilce Albergaria Rocha – UFJF – Suplente interno  
CPF: 168.076.426-87

## AGRADECIMENTOS

Ao meu professor-orientador **Alexandre Graça Faria** pela aposta, pelos encontros que amadureceram este trabalho e por ter se tornado para mim um exemplo de postura e ética dentro e fora da vida acadêmica.

Ao **Edimilson de Almeida Pereira** por aceitar o convite para a banca e pelas contribuições para minha formação antes e durante o processo de elaboração da dissertação.

Ao **José Márcio Barros** por aceitar o convite para a banca.

Ao **Ivanée Bertola** (*in memoriam*), o primeiro a me dizer que esperava um jornalista para escrever um registro de fôlego sobre o Ponto de Partida.

Ao **Miguel Anunciação**, por “decidir” (antes que eu mesma pensasse no assunto) que esta tarefa cabia a mim.

À **Regina Bertola**, que acreditou na idéia quando propus colocá-la em prática no Mestrado em Letras.

À **Fátima Jorge**, sempre pronta para atender meus questionamentos.

Ao **Felipe Saleme**, primeiro amigo dentro do Grupo e a todos os outros integrantes, sempre tão receptivos.

À minha família, em especial ao meu irmão **Ricardo**, à minha mãe, **Walkíria**, e à minha avó **Désnia** (responsável pelo meu encantamento pelo teatro lá pelos 3 ou 4 anos de idade).

Ao **Renato Nacouzi**, companheiro nesta estrada.

À **Bárbara Santiago**, representando os velhos (Os Imortais) e os novos amigos que se unem em torno da música, e aos amigos conquistados no curso de mestrado, em especial a **Daviane Moreira, Roberta do Carmo, Táschia Souza e Vanessa Paiva**.

Ao **Grupo Divulgação**, que encenou as primeiras dezenas de espetáculos que vi na vida.

Ao **Robson Terra**, pelo precioso material sobre teatro cedido para esta pesquisa.

Aos vários mestres que foram indispensáveis para que eu optasse por somar o caminho das Letras ao do Jornalismo, entre eles destaco **Nililéa Peixoto e Joel Sanches**.

Aos que me ajudaram com as imagens: Diogo Andrade e Márcia Batittuci.

## RESUMO

Este trabalho busca analisar aspectos culturais e identitários presentes na produção do Grupo de Teatro Ponto de Partida em suas relações com a cultura brasileira contemporânea. Criada com o expresso objetivo de dinamizar a produção artística da cidade do interior onde surgiu, a companhia lida com diversas tensões entre o local, o regional e o global, cujas articulações foram se transformando ao longo de seus trinta anos de existência. Investigamos, principalmente, o posicionamento do grupo frente às transformações na cultura nacional, as relações entre diferentes estratos culturais (eruditos, populares e massivos) e a utilização do recurso musical como tentativa de estabelecer uma linguagem que comunique ao brasileiro suas próprias questões. Além disso, pretendemos mostrar como se dá o uso de outros recursos da cultura angariados pelo grupo na tentativa de representação da identidade local e nacional.

**Palavras-chave:** Identidade. Teatro. Música.

## RÉSUMÉ

Ce travail veut analyser des aspects culturels et d'identité présents à la production du Groupe de Théâtre Ponto de Partida dans ses relations avec la culture brésilien contemporaine. Créé avec l'objectif exprimé de dynamiser la production artistique de la ville d'origine, la compagnie ménage plusieurs tensions entre le local, le régional et le global, dont les articulation se sont transformées au cours de ses trente ans d'existence. On recherche, surtout la position du groupe face aux transformations dans la culture nationale, les relations entre les différents extraits culturels (érudits, populaires et massives) et l'utilisation de la ressource musical comme tentative d'établir un langage qui comunique au brésilien ses propres questions. On veut aussi montrer comment sont utilisés d'autres ressources de la culture collectées par le groupe pour représenter l'identité locale e nationale.

**Mots-clé:** Identité. Théâtre. Musique.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>Parte I</b>	
<b>1.1 AS VEREDAS DO CAPITAL CULTURAL</b>	<b>13</b>
<b>1.1.1 A circulação da cultura</b>	<b>18</b>
<b>1.2 O TEATRO NA REPRESSÃO</b>	<b>22</b>
<b>1.3 MUITO ALÉM DE CONTRASTES</b>	<b>29</b>
<b>1.3.1 Música encenada</b>	<b>34</b>
<b>Parte II</b>	
<b>2.1 O RECURSO TÉCNICO</b>	<b>51</b>
<b>2.1.1 A tradução intersemiótica</b>	<b>60</b>
<b>2.1.2 Sob o signo do precário</b>	<b>65</b>
<b>2.2 O RECURSO SOCIAL</b>	<b>69</b>
<b>2.2.1 Experiência estética e crítica</b>	<b>76</b>
<b>2.3 O RECURSO IDENTITÁRIO</b>	<b>84</b>
<b>2.3.1 Beco com saída</b>	<b>86</b>
<b>2.3.2 Mosaico de sons</b>	<b>91</b>
<b>2.3.3 Ser Gerais</b>	<b>101</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>118</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>124</b>

*quando vou pra dar batalha  
convido meu coração*

canção de domínio público (Buriti)

*Não é a saudação dos devotos ou dos partidários  
que te ofereço, mas a de homens comuns  
numa cidade comum.  
Falam por mim, os que estavam sujos de tristeza  
e ao ouvir a sua música se salvaram.  
Falam por mim os abandonados de justiça,  
os simples de coração, os párias,  
os falidos solitários, os líricos, os pueris,  
os loucos e os patéticos.  
E já não sentimos a noite.  
É como se ao contato de sua voz mágica  
voltássemos ao país secreto,  
onde dormem os meninos.*

Carlos Drummond de Andrade

## INTRODUÇÃO

A idéia do que normalmente se apresenta como produção cultural brasileira, incluindo o teatro, localiza seu panteão como originado ou absorvido no eixo Rio-São Paulo. Não é raro encontrar opiniões que classificam o que está fora do espaço central de legitimação como obras sem refinamento estético, como manifestações populares ou artes menores, de caráter ingênuo, primitivo e incapazes de se sustentarem no mercado. Essa visão reflete uma forma hierarquizante de encarar a cultura, tomando-a a partir de um critério de evolução e como produção de poucos. Entretanto, isso não é compatível com a dinâmica das sociedades contemporâneas, que exigem abordagens pluralistas, capazes de perceber as imbricações entre diferentes manifestações artísticas oriundas da elite, da cultura popular e da indústria cultural.

Não que esses diferentes extratos culturais tenham, antes, mantido-se completamente isolados, sem comunicação alguma entre si, mas hoje fica cada vez mais evidente sua hibridação e a necessidade de observar como grupos diferentes se apropriam dos repertórios heterogêneos disponíveis nos circuitos transnacionais. Neste contexto, ao buscar analisar a produção do Grupo de Teatro Ponto de Partida e sua relação com a cultura brasileira contemporânea, este debate situa o presente trabalho no domínio dos Estudos Culturais.

Criado há três décadas na cidade de Barbacena, Minas Gerais, o Ponto de Partida nasceu no cenário nacional de abertura política, ao final do Governo Militar, período durante o qual o teatro teve papel de destaque na resistência, bem como na representação da identidade nacional. Herdeiro deste processo e fundado com o objetivo de dinamizar a vida artística da cidade do interior onde surgiu, o grupo lida com diversas tensões que foram se transformando ao longo de seus quase trinta anos de existência, mas que se mantêm na maior parte do tempo, relacionadas à questão local/regional/global.

Enquanto registro narrativo que se sustenta a partir de uma representação efêmera, o teatro exige uma *práxis* que normalmente se inscreve no repertório e na encenação. Em três décadas ininterruptas de pesquisa da cultura mineira e brasileira, o grupo apresenta-se como um leitor do Brasil, um leitor participante da construção discursiva da identidade e de sua disseminação na sociedade. Como veremos, esta proposta vai além do teatro, devido à opção por criar uma estrutura que fosse capaz de intervir no contexto de seu tempo histórico, forjando uma configuração única que torna a Associação Cultural Ponto de Partida responsável direta pela formação ou trabalho de mais de duzentas pessoas, entre atores, técnicos e jovens envolvidos em projetos como Meninos de Araçuaí, Casa de Arte & Ofício e Bituca: Universidade de Música Popular.

As diversas vertentes de atuação da companhia convergem na busca pela representação da brasilidade, o que leva nossa análise a enveredar por caminhos problemáticos em que a noção de identidade se cruza com a de capital cultural e circulação de bens simbólicos. Ao buscarmos levantar as estratégias de representações dessa identidade cultural, temos em mente que não é o tema que faz o trabalho do Ponto de Partida ser original, mas a maneira como o grupo opera dentro da cultura a partir da utilização de procedimentos estéticos híbridos que se aliam à quebra da noção centro-periferia. Para avaliar questões como essa, não optamos por centrar a análise em uma montagem específica, mas por identificar, entre diversos espetáculos e ações, algumas propostas que julgamos convenientes. Portanto mencionaremos diversos espetáculos, mais ou menos aprofundadamente, tomando ainda a encenação de **Beco - A ópera do lixo, Viva o povo brasileiro e Ser Minas tão Gerais** como exemplos mais constantes para investigar as variações na representação de identidade.

Antes de analisarmos propriamente o corpus escolhido, será necessário situar o debate teórico sobre a cultura e sua circulação, bem como apresentar o contexto histórico no qual surge o Ponto de Partida e seus antecedentes. Para tanto, a dissertação foi dividida em duas partes. O capítulo “As veredas do capital cultural” apóia-se principalmente em autores como Renato Ortiz e Néstor García Canclini, que tratam da cultura contemporânea em países periféricos. Ortiz traz o debate para o Brasil, discutindo a relação do país com a mundialização e a modernização. Em ensaios como os de Mario Kuperman, encontramos subsídios para ventilar os problemas na circulação da cultura. Também nesta parte, apoiamos-nos na noção antropológica de cultura a partir do livro **Antropologia**, de Mércio Pereira Gomes em diálogo com a variedade de formas de abordagem do tema compiladas por Canclini. O capítulo seguinte visa apresentar brevemente o teatro produzido nas décadas anteriores ao surgimento do Ponto de Partida. Para “O teatro na repressão” usamos artigos de revistas especializadas e livros de dois críticos da área que escreveram sobre a produção da época, Yan Michalski e Sábado Magaldi.

O histórico do grupo foi levantado a partir do acesso a *releases*, *scripts* e programas das montagens, além do *clipping* realizado pela companhia, permitindo, dessa forma, que se tivesse uma perspectiva da recepção dos espetáculos através das reportagens e críticas publicadas em jornais brasileiros e de outros países onde o Ponto de Partida se apresentou. Em pesquisa realizada na sede da companhia em Barbacena, foi possível encontrar, junto às resenhas e opiniões sobre as montagens, diversas matérias enfocando o modo peculiar de produção do grupo. Em tais textos, aparece com frequência um tom de admiração ou espanto em relação à proposta da companhia de se manter no interior e, ao mesmo tempo, conquistar

qualidade estética. Esta opção conferia algo de inusitado e pitoresco àqueles artistas na visão dos jornalistas.

Além dos documentos textuais, a pesquisa baseou-se em vídeos de espetáculos da companhia. Parte do acervo do grupo, as fitas em VHS constituem os únicos registros de várias montagens encenadas ao longo de sua trajetória e foram gravadas por amigos de seus integrantes, de forma amadora. A exceção é o DVD **Ser Minas tão Gerais**, que contou com estrutura profissional de gravação com o objetivo de ser comercializado. Outro ponto de referência importante está nos CDs lançados pelo Ponto de Partida: **Estação XV, Roda que rola, O menino e o poeta e Pra Nha Terra**. A observação para análise contou com os registros que tentam estancar a efemeridade do teatro, mas não deixou de recorrer também às memórias, pois durante os últimos quinze anos foi possível acompanhar de perto o Ponto de Partida, incluindo todas as estréias realizadas neste período. O acesso a esse amplo material possibilitou a realização de uma investigação não apenas documental, mas interpretativa.

Sabe-se que o laço que sustenta certa coesão da identidade é imaginário e, por isso, utiliza de vários artifícios para se manter. A partir dessa perspectiva, na segunda parte do trabalho encontra-se a proposta de abordagem crítica do objeto em questão. Escolhemos então tratar de três recursos principais, que agrupam as escolhas estéticas, ideológicas e identitárias da companhia, a que chamamos “O recurso técnico”, “O recurso social” e “O recurso identitário”. Os três estão interconectados e se comunicam o tempo todo ao serem tomados na representação da brasilidade pelo Ponto de Partida, sendo aqui divididos unicamente para facilitar a análise.

A idéia de gerenciamento de recursos é baseada no pensamento de George Yúdice exposto no livro **A conveniência da cultura**, que nos traz a imagem da cultura como instrumento. Junto a este veio principal, abordaremos questões como aquelas ligadas à arte-educação, por meio da experiência do educador e especialista em teatro político Dan Baron, que desenvolveu propostas para estimular as subjetividades através da “descolonização das mentes”, em cuja estrutura não faltam referências à grande teórica brasileira do segmento Ana Mae Barbosa.

Na análise dos recursos técnicos e identitários, procuramos mesclar autores da crítica literária, como Silviano Santiago, a estudiosos da identidade, como Hall e Kathryn Woodward, e da música, como José Miguel Wisnik e Charles Perrone. Essas escolhas nos ajudaram a mapear as formas pelas quais o Ponto de Partida encontrou, na música, mais especificamente na canção popular, o expediente central para atar um país em cena. O canto torna-se, então, a legenda por meio da qual se reivindica uma cultura e uma história como

fundamento de identidade. É também o instrumento que serve de identificação tanto para o interior de um pequeno grupo quanto para afirmar-se universal e cosmopolita, configurando, em suas conexões com a literatura, um sistema de representações específico, um espaço a partir do qual é possível se posicionar. Como veremos, trata-se de um instrumento dotado de lirismo filosófico, como propõe Maria Helena Varela no livro **O heterologos em língua portuguesa**, conformando uma forma de pensar o país e de relacionar-se com a identidade nacional. Além de maneira de expressão e reflexão, em nossa sociedade, a canção configura também uma forma de inserção social. Ao encontrar este recurso, o grupo investe no desenvolvimento de uma linguagem para o musical brasileiro, que se faz a partir de longa reflexão e prática, sem deixar de lado o apelo emocional.

A partir desses recursos, a companhia engendra uma forma de lidar com a tradição na qual procuraremos identificar o diálogo com certa tradição modernista, realizado através da performance artística e crítica. Dessa forma, o grupo propõe um enfrentamento da visão hierarquizante de cultura, o que resulta na valorização do local e do regional como contraposição à experiência urbana de desenraizamento, em um tipo de abordagem atravessada pela experiência contemporânea.

## PARTE I

### 1.1 AS VEREDAS DO CAPITAL CULTURAL

Apesar de apoiar-se em áreas cuja amplitude pode se tornar problemática, a discussão da cultura brasileira e da cultura popular constitui uma tradição, segundo Renato Ortiz, que manifesta um itinerário intelectual coletivo, cujo teor mantém-se intimamente ligado à questão da identidade e à formação da nacionalidade. Para Ortiz, “falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país” (2006, p.13). No entanto, o estudioso argumenta que a trajetória desse debate ainda apresenta “relativo silêncio” em relação à cultura de massa e seus desdobramentos. A observação procede para a época da primeira edição de **A moderna tradição brasileira**, de 1988, mas, de lá para cá, esta lacuna vem sendo preenchida especialmente pelos Estudos Culturais. Trata-se de uma escola que surgiu na Inglaterra do final dos anos 1950, com Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Thompson, cujo trabalho tinha como um de seus aspectos chave a transposição das coordenadas estéticas e éticas, associadas à crítica literária, para a prática das culturas vivas ou populares.

O arcabouço dos Estudos Culturais toma a linguagem como o objeto e o meio de buscar respostas para o mundo e para o homem contemporâneo, ou seja, configura um esforço para situar o ser humano às voltas com os desafios De uma sociedade *pós-industrial*<sup>1</sup> para os quais não está preparado. Trata-se de uma sociedade que produziu homens para trabalhar em massa, mas não foi capaz de dar emprego a todos. De uma sociedade que embarcou no mundo da publicidade, porém não concretiza as mesmas idealizações pregadas pelos veículos de comunicação na vida cotidiana. De uma sociedade permeada pela tecnologia capaz de ligar pessoas dos lugares mais distantes e alijar o que está ali ao lado. A arte e a cultura, sob esta perspectiva, são áreas nas quais tais questionamentos e respostas vêm à tona, mesmo que de maneira intuitiva.<sup>2</sup> Para identificar e estudar essas questões, faz-se necessário ler não apenas o

---

<sup>1</sup> Também frequentemente conceituada como *pós-fordista*, *sociedade de informação* ou *pós-moderna*. São termos que apontam para a diversidade de maneiras de se enxergar os fenômenos da contemporaneidade. Em comum, essas denominações remetem à constante mudança da sociedade e convergem em uma tentativa de compreensão dos processos sociais, econômicos e culturais no mundo globalizado. Não é objetivo deste trabalho entrar nos detalhes dessas discussões, mas perceber que essas preocupações refletem propostas teóricas que buscam entender a idéia de crise do mundo contemporâneo, crise aqui compreendida como mudança.

<sup>2</sup> Ainda neste contexto, a crise dos modelos educacionais e familiares indica a necessidade de se refletir e preparar os jovens para novos mercados e novas relações cooperativas e, neste sentido, as artes não só discutem tais aspectos, mas são também formadoras quando encaradas sob a perspectiva da arte-educação, cuja proposta é criar uma sociedade não-industrial, baseada no conhecimento e na informação, com técnicas relacionadas ao meio-ambiente, à diversidade humana e cultural e capaz de lidar com desafios permanentes. (Cf. BARON, 2004)

texto com origem no cânone literário, mas também outras formas textuais como a canção, da qual trataremos mais atentamente na segunda metade deste trabalho e cuja letra é largamente utilizada como elemento narrativo nas montagens do Ponto de Partida, uma vez que é no repertório literário e musical, e não no texto dramático, que o grupo em questão encontrou sua forma de compor retratos do Brasil, reafirmando que a identidade está profundamente envolvida nos vários processos de representação. Sob esta perspectiva, as atividades da companhia são vistas como ações culturais que extrapolam o limite do puramente artístico, exigindo uma leitura textual da cultura.

Para “ler” outras formas culturais além da literatura é preciso o uso de ferramentas interdisciplinares, que se tornam um instrumento essencial nos Estudos Culturais uma vez que seu eixo principal de pesquisa está “nas relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições, e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais” (SILVA, 2006, p. 146). Neste ponto de intersecção de várias disciplinas, “a cultura é uma categoria-chave que conecta tanto a análise literária quanto a investigação social” (idem, *ibidem*, p. 140). Esta conexão nos permite avaliar a dimensão social em que as obras circulam. Não se trata de preferir o fato estético, mas de valorizar o fato histórico, estratégia que, na crítica literária, Antonio Candido utiliza para mostrar como a literatura está vinculada a aspectos fundamentais da organização social, da mentalidade e da cultura brasileira, em vários momentos de sua formação. No ensaio **Literatura de dois gumes**, Candido afirma que essa conexão é percebida vividamente “quando tentamos descobrir como as sugestões e influências do meio se incorporam à estrutura da obra – de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador” (CANDIDO, 2006a, p. 197).

Os Estudos Culturais ampliam o espaço reflexivo largamente estabelecido como campo de atuação das pesquisas em literatura e configuram-se como uma teoria menos hierarquizada, mais aberta ao estudo da contemporaneidade e à avaliação de textos pertencentes a mais de um sistema semiótico, privilegiando a recontextualização, sem apego à antiga concepção de texto como um todo auto-suficiente.

De forma mais geral, o objetivo é descentrar o “texto” como um objeto de estudo. O “texto” não é mais estudado por ele próprio, nem pelos efeitos sociais que se pensa que ele produz, mas, em vez disso, pelas formas subjetivas ou culturais que ele efetiva e torna disponíveis. [...] Ele também pode fazer *parte* de um campo discursivo mais amplo ou ser uma *combinação* de formas que ocorrem em outros espaços sociais com alguma regularidade. Mas o objeto último dos Estudos Culturais não é, em minha opinião, o texto, mas a *vida subjetiva das formas sociais* em cada momento de sua circulação, incluindo suas corporificações textuais. (SILVA, 2006, p.75)

Tal perspectiva abre a possibilidade de se estudar não apenas o texto ou os espetáculos encenados pelo grupo de teatro, mas também as nuances que cercam suas escolhas e ideologia. No caso específico da companhia pesquisada isso ocorre, como veremos adiante, a partir de uma confluência de discursos para o qual concorrem vários elementos que nos permitem sondar/rastrear “a vida subjetiva” de suas representações teatrais. No trabalho do Ponto de Partida a convergência de discursos procedentes de várias áreas (cultura popular, literatura, música, dança, artes visuais...) assume características de um fenômeno próprio, forjado ao longo da trajetória do grupo e tendo como aliados elementos intangíveis capazes de contribuir na construção da materialidade, propiciando a elaboração de um denso percurso de construção simbólica.

A cultura é tomada aqui não como um espaço simbólico de dominação e reprodução das idéias dominantes, mas fundamentalmente como um lugar de encontro entre diversas expressões, vinculadas aos mais variados estratos sociais. É nesta seara que Maria Elisa Cevasco chega a ter uma visão eufórica do tema, apontando o surgimento de uma “era da cultura”, assim denominada pelo predomínio dos meios de comunicação de massa e pelo desvio do conflito político e econômico para o cultural (2004, p. 11). No entanto, o capitalismo mostra-se capaz de incorporar os mecanismos de resistência cultural, passando a impor regras a também neste meio, como podemos observar na discussão sobre as leis de incentivo à cultura. Ao contrário do que a afirmação de Maria Elisa Cevasco parece anunciar, embora esse tipo de discussão venha ganhando espaço no debate atual, a cultura ainda pode ser considerada como objeto de estudo relativamente recente quando levado em conta seu viés econômico.

Em 1979, acontece a Primeira Conferência Internacional de Pesquisa sobre Cultura, que resulta no surgimento de associações de pesquisadores e na delimitação de novos enfoques à disciplina (STARLING, 2007, p.63). Desde o século XVIII, entretanto, fatores como a constituição dos estados nacionais, o desenvolvimento tecnológico, a urbanização, a divisão social do trabalho e a ampliação do tempo livre propiciaram o início da reflexão teórica sobre o tema, acentuada, sobretudo, pela globalização econômica e por sua tendência à massificação e à padronização da informação e do consumo cultural. De modo geral, a cultura é objeto de interesse de etnógrafos e antropólogos<sup>3</sup> desde o século XIX e teve, em 1871, sua primeira definição formal elaborada pelo inglês Edward Tylor. A formulação do pesquisador

---

<sup>3</sup> A Antropologia, entre outros aspectos, presume-se como uma “lógica do homem” e acaba por indagar sobre a cultura e as suas qualidades, daí a proposta de considerar a Antropologia também como uma Filosofia da Cultura. O pensamento antropológico surgiu no Iluminismo como uma especulação sobre o homem, sua natureza, suas transformações e seus potenciais. Cf. GOMES, 2008.

aproxima-se do conceito amplo, ou antropológico, considerando cultura todo o complexo que inclui crenças, artes, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos que o ser humano adquire como membro de uma sociedade.

Esta acepção é considerada genérica, como observa Mércio Pereira Gomes ao mapear as formas de encarar a cultura na tentativa de mostrar que se trata de “um sistema mais ou menos coerente de pensar, agir, fazer, relacionar-se, posicionar-se perante o Absoluto, e, enfim, reproduzir-se” (GOMES, 2008, p.36), porém tal noção permanece e se faz presente na **Constituição Brasileira**, onde se lê, no artigo 216, uma lista que vincula à cultura todos os modos de criar, fazer e viver dos brasileiros. Neste sentido, a cultura é o elemento identificador das sociedades humanas e engloba tanto linguagem quanto alimentos, religião, saber canções etc. O conceito mais restrito, ou sociológico, refere-se a um circuito socialmente organizado de produção e consumo de bens simbólicos, em particular de obras artísticas e científicas, além de bens materiais e imateriais do patrimônio cultural. Dependendo do conceito adotado, mudam-se as políticas públicas<sup>4</sup>. É um problema causado pela amplitude do termo. Porém, em ambos os casos – que são complementares, e não opostos –, a cultura é tratada como elemento fundamental na produção e na discussão da identidade nacional.

Quando os sociólogos falam de cultura, eles pressupõem, em suas discussões, pelo menos duas referências importantes: a tradição e as artes. Ambas são vistas como fontes de legitimidade, estabelecendo, como diria Weber, tipos diferenciados de dominação. Tradição e arte surgem, assim, como valores que orientam a conduta, canalizando as aspirações, o pensamento e a vontade dos homens. (Ortiz, 1994, p.183)

A definição antropológica parece sedutora por incluir aspectos que o conceito mais restrito exclui ao apoiar-se prioritariamente na materialidade de produtos. Porém, tomar a cultura como tudo que o homem produz em seu processo civilizador não resolve o problema, até porque nem todas as práticas sociais constituem o que entendemos hoje por cultura. Além disso, “ao abarcar tantas dimensões da vida social (tecnologia, economia, religião, moral, arte), a noção [de cultura] perdia eficácia operacional” (CANCLINI, 2007, p.39).

---

<sup>4</sup> A manipulação do orçamento direcionado à cultura não está livre do jogo político e frequentemente os recursos disponíveis são utilizadas na projeção de poder. Há administrações municipais que se restringem a publicar obras (muitas vezes preocupando-se mais com o aspecto quantitativo) e a oferecer eventos espetaculares ao público (não distante da velha proposição de “pão e circo”). A elasticidade do conceito de cultura pode levar ao financiamento de estrutura para cultos religiosos e exposições agropecuárias, por exemplo, chegando ao ponto de algumas prefeituras vincularem a cultura à secretaria de educação ou juntarem no mesmo pacote até mesmo o esporte, nem sempre buscando ações em prol do desenvolvimento artístico-cultural e chegando mesmo a preferir a circulação da produção artística, utilizando a cultura como mero instrumento para fins pedagógicos. As ligações inegáveis entre arte, cultura e educação são muito discutidas até mesmo em termos curriculares, para os quais se buscam novos paradigmas.

Na tentativa de delinear um conceito operacional de cultura, Néstor García Canclini compila várias discussões sobre o tema, mostrando que, já em 1952, os antropólogos Alfred Kroeber e Clyde K. Klukhohn, recolheram quase trezentas maneiras de defini-lo. Baudrillard<sup>5</sup> citado por Canclini acrescenta ao valor de uso e ao valor de troca, estabelecidos pelo esquema marxista, o valor signo e o valor símbolo, o que permite diferenciar o socioeconômico do cultural, adicionando à discussão a cultura como processos de significação. O exemplo mais claro disso é o presente que, dado por um amigo em uma ocasião especial, adquire caráter ímpar. “Este presente, como qualquer doação que se efetua entre pessoas ou entre grupos, confere ao objeto um valor simbólico diferente do valor de signo” (idem, *ibidem*, p.40-41). Mais adiante, a partir de análises de Bourdieu, Canclini mostra que a sociedade está estruturada em relações de força, correspondentes ao valor de uso e ao valor de troca, e as relações de sentido, em um mundo de significações que constitui a cultura. Isso extrapola a possibilidade de agrupá-la em um mero conjunto de obras.

Chegamos assim a uma possível definição operacional, compartilhada por várias disciplinas ou por autores que pertencem a diferentes disciplinas. Pode-se afirmar que a cultura abarca o *conjunto dos processos sociais de significação* ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o *conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social*. (CANCLINI, 2007, p. 41)

Para Canclini, parte da dificuldade de falar da cultura deriva do fato de que ela é produzida, circula e se consome na história social e, mesmo quando chega a uma definição operacional, o estudioso ainda precisa de várias páginas para delimitar melhor a atuação da cultura a que se refere, chegando a quatro vertentes sociosemióticas que trata de diferenciar. A primeira delas envolve a cultura como “a instância em que cada grupo organiza sua identidade”. Este é o foco dos antropólogos desde o século XIX e que passou de uma simples definição por etnia, nação ou língua para abarcar o entrecruzamento de repertórios culturais diversos, envolvendo relação e apropriação de sistemas simbólicos diferentes a partir de diferentes cenários de identificação. Neste sentido, a segunda vertente difere-se trocando o “a” por “uma”, pois quando a cultura é vista como “*uma* instância simbólica de produção e reprodução da sociedade”; assim não a identificamos com a totalidade da vida social, mas com a dimensão significante que dá sentido às práticas sociais, ou seja, a cultura é parte da produção e da reprodução social, mas não responde pelo todo da prática social. A terceira vertente entende cultura como “uma instância de conformação do consenso e da hegemonia”, o que lhe confere o exercício do poder. Por fim, Canclini sugere também a cultura como

---

<sup>5</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Cidade de México: Siglo XXI, 1974.

“dramatização eufemizada dos conflitos sociais”, como forma de expressão que possibilita falar dos conflitos, para evitar que desemboquem em guerras.

Para Canclini, as quatro vertentes não estão desconectadas e a partir de qualquer uma delas pode-se chegar ao que se pensa que é a cultura. A idéia que compartilhamos aqui não é apresentar modelos definitivos, mas discutir como as descrições ou narrativas da idéia de cultura inscrevem-se na vida social, ratificando a noção dos processos sociais de significação, de articulação com a sociedade, com a economia e com o poder. Afinal, a reorganização de produção, circulação e consumo dos bens culturais constitui o que podemos chamar de capital cultural, mas tal processo não se resume a simples operações políticas ou mercantis, embora instaure “modos novos de entender o que é cultural e quais são os seus desempenhos sociais” (idem, *ibidem*, p. 49).

As perspectivas desse quadro servirão de base para as reflexões neste trabalho tomando a cultura como o conjunto de processos sociais de significação e tendo em vista que a cultura constitui um sistema que ordena o pensar – também como ato coletivo – e o agir, sem que isso tire do homem sua liberdade de pensar ou comportar-se de maneira diferente (GOMES, 2008, p.38). Neste sentido, a materialidade das produções culturais pode ser encarada como indício de todo um mecanismo ideológico e a partir do qual as sociedades se organizam e definem seus modos de pensar e fazer, ou seja, um espetáculo teatral ou o conteúdo de um disco ou de um livro podem, como resposta a um imaginário coletivo, ser o ponto de partida para discutir outras questões, como o posicionamento político, por exemplo. Veremos a seguir como aspectos materiais e imateriais influem na circulação da cultura e como tais imbricações se manifestaram durante duas décadas de repressão pela Ditadura Militar (1964-1985), momento brasileiro em que surge o Grupo de Teatro Ponto de Partida.

### 1.1.1 A circulação da cultura

A circulação da cultura, no mundo contemporâneo e capitalista, depende de consumo e seu gargalo econômico já havia sido identificado em 1966, com a publicação nos Estados Unidos de **Performing arts: The economic dilemma**. Depois do *boom* da indústria cinematográfica – diz-se que nos anos 1930 havia mais cinemas que instituições financeiras nos EUA –, aquele texto já demonstrava a tendência ao aumento nos custos de produção e indicava que a remuneração não crescia na mesma proporção, apontando para a necessidade de apoio do Estado à produção cultural (STARLING, 2007, p.63).

Em **Fracasso de bilheteria**, o sociólogo e cineasta Mario Kuperman – ele próprio ressentido com a parca difusão das obras com as quais esteve envolvido – aponta a esclerose na circulação da cultura como um processo de socialização tecido de cima para baixo. Seu livro dialoga com **Consumidores e cidadãos**, de Néstor García Canclini (2006a) ao ressaltar que o consumidor precede o cidadão. Para Kuperman, “as reações grupais conspiram contra o amadurecimento individual”.

Pronto, temos montado o cenário. Parto da premissa de que a sociedade brasileira produz obras culturais de qualidade, em quantidade e diversidade suficientes para suprir às aspirações de seus diversos grupos.

Um gargalo, porém, limita a circulação das obras, e impede a sua recepção por um público maior. Ao contrário do alargamento na circulação da cultura, que deveria acompanhar a urbanização e a lenta elevação dos padrões de renda, assistimos a seu estreitamento. (KUPERMAN, 2007, p. 48)

Já no início dos trabalhos em Estudos Culturais, Raymond Williams havia reparado como o tratamento de “consumidores” dispensado aos membros das sociedades contemporâneas havia se tornado corriqueiro (apud ORTIZ, 1994, p.147). Ortiz nos mostra como o uso desta metáfora é produto de um sistema de produção e de distribuição de bens dilatado na modernidade a partir de um conjunto que modela um tipo de cultura calcada num consumo mundializado. Um exemplo emblemático do amálgama entre democracia e consumo está em Henry Ford, que se torna um herói popular ao produzir o Ford T, instaurando o automobilismo de massa. “O universo do consumo surge assim como lugar privilegiado da cidadania. Por isso os diversos símbolos de identidade têm origem na esfera do mercado” (idem, *ibidem*, p.122). Os hábitos europeus são rotulados de elitistas, enquanto os Estados Unidos criaram um imaginário nacional calcado na idéia de democracia = mercado.

Esse cenário começou a se consolidar no Brasil, segundo Ortiz, nas décadas de 60 e 70, quando há o desenvolvimento do mercado de bens culturais de massa: televisão, cinema nacional, indústria do disco, editorial, publicidade, etc. O crescimento desses setores está associado a transformações estruturais<sup>6</sup> por que passa a sociedade brasileira, que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital. Esta mudança faz da cultura uma indústria, o que mercantiliza suas relações. O golpe militar de 1964 está intimamente relacionado a tais transformações, pois o Estado autoritário consolida no Brasil o “capitalismo tardio”, e, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.

---

<sup>6</sup> Enquanto o meio urbano moderniza-se, o projeto expansionista que aí se arma, sendo desenvolvido principalmente nos anos 70 e 80, reproduz o modelo de incursões econômicas e militares do período colonial em uma realidade na qual “o gado expulsa o posseiro; a soja, o sitiante; a cana, o morador” (BOSI, 1992, p. 22).

Evidentemente a expansão das atividades culturais se faz associada a um controle estrito das manifestações que se contrapõem ao pensamento autoritário. Neste ponto existe uma diferença entre o desenvolvimento de um mercado de bens materiais e um mercado de bens culturais. O último envolve uma dimensão simbólica que aponta para problemas ideológicos, expressam uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto veiculado. Por isso, o Estado deve tratar de forma diferenciada esta área, onde a cultura pode expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estão no poder. [...] O movimento cultural pós-64 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada. (ORTIZ, 2006, p.114-115)

Entre 1964 e 1980, a censura reprime seletivamente aquilo que possibilite a emergência de um determinado pensamento ou obra artística, mas não a generalidade das produções. O Estado autoritário é, portanto, repressor e incentivador das atividades culturais e, durante sua vigência, ocorre a criação de várias entidades como o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a Embrafilme, a Funarte e o Pró-Memória. É também neste período que as telecomunicações modernizam-se no país, via investimento estatal, a partir da criação da Embratel, em 1965.

Os milicos criaram festivais, concursos e prêmios, como se houvesse estímulo possível à cultura, enquanto a censura efetuava a degola sistemática de qualquer preocupação questionadora.

Como resposta a esta frustração, aumentou o número das entidades que congregam os profissionais ligados às diversas artes. Em poucos anos, as associações de classe passaram a ser as interlocutoras do governo. Seu discurso, de início libertário e contestador, começou a responder aos acenos do Poder.

Nunca se construíram entre nós, como naquela época, tantos cinemas, auditórios e salas de espetáculos. Paradoxalmente, a circulação da cultura esclerosava cada vez mais. (KUPERMAN, 2007, p.32-33)

O financiamento estatal à cultura no Brasil é uma instituição antiga. O Mecenato de Estado apoiando certas iniciativas como política de balcão já existia antes do Governo Militar (os Modernistas se beneficiaram disso), porém é naquele período ditatorial que se vê o surgimento de políticas de subsídio à cultura, das quais o mercado editorial tirou particular proveito a partir do estímulo à produção de papel e à importação de novas maquinarias para impressão<sup>7</sup> (ORTIZ, 2006, p.122). Mais tarde, em 1986, uma forma de subvenção específica foi regulamentada pela Lei Sarney, que permitia a empresas apoiadoras de eventos a dedução de impostos. Este primeiro reconhecimento da necessidade de se fomentar a cultura a partir da parceria entre Estado e iniciativa privada evoluiu para o formato da Lei Rouanet, criada em caráter provisório, em 1991, mas que acabou se tornando permanente. Desde então, algumas

---

<sup>7</sup> Em 1966, o governo criou o GEPAIG, que implementou uma política para o incentivar publicações. Em 1967, 91% do papel para livros era fabricado no próprio país. Não só o setor livreiro, mas toda a indústria gráfica foi favorecida, a exemplo da expansão da Abril Cultural e da ampla gama de fascículos que lançou neste período. Cf. ORTIZ, 2006.

reformulações foram necessárias, porém ainda hoje o papel e o formato das leis de incentivo geram polêmica principalmente por constituir um sistema de financiamento público feito por interesses privados, pois, no caso geral, o Governo apenas concede uma carta de crédito quando credencia os projetos à captação de recursos junto à iniciativa privada.

Embora as leis de incentivo à cultura injetem recursos na área, boa parte dos casos apenas se beneficia da renúncia fiscal, sem configurar patrocínio real, pois não há dinheiro da empresa aplicado ao projeto. Parte da discussão volta-se então para a necessidade de haver investimento de recursos privados próprios, o que é visto por alguns empreendedores e marqueteiros como instrumento eficaz para agregar elementos positivos à empresa. Neste formato, entretanto, há uma transferência decisória do Estado para o meio empresarial, que passa a decidir em nome da sociedade se determinado produto vai ou não ser realizado e chegar ao público. Em outras palavras, o critério de validade está na capacidade do produto cultural de converter-se em mercadoria lucrativa, sufocando formas artísticas que não se enquadram neste pré-requisito básico.

Na tentativa de equalizar essa questão, o Ministério da Cultura (Minc) criou o Fundo Nacional de Cultura, mecanismo ligado à Lei Rouanet, mas que financia, com recursos diretos do Estado, até 80% de cada projeto aprovado, sendo os 20% restantes contrapartida do proponente. O Minc incentiva estados e municípios a criar mecanismos semelhantes, recomendando que uma porcentagem do orçamento geral seja direcionado a um fundo de cultura. Dessa forma, os recursos chegariam a prioridades públicas que podem ser diferentes daquelas definidas pelas empresas. Ao destinar parte do orçamento para distribuição entre projetos – à área de patrimônio histórico, por exemplo, na qual ainda não há tradição de investimento privado –, o governo eleito democraticamente estabelecerá suas políticas de fomento a literatura, artes cênicas, audiovisual e outros setores fazendo transferência direta de recursos.

Observamos aqui uma trajetória na qual a cultura é utilizada como recurso (YÚDICE, 2004) desde o Governo Militar, quando o incentivo direcionado ao setor visava regular o consumo de bens simbólicos a fim de minimizar as disposições contrárias ao poder imposto. O mesmo caráter utilitário foi empregado pela esquerda em nome de um projeto nacional, como veremos no item a seguir a partir do uso do teatro e da música como resistência cultural e política. Como descrevemos acima, no momento posterior, a cultura passa a ser usada para garantir a imagem institucional de empresas. Este caminho demonstra a maneira pela qual a indústria cultural passa a ser concebida como um investimento comercial, modificando o padrão de relacionamento com a cultura.

## 1.2 O TEATRO NA REPRESSÃO

Apesar de não proibir as artes cênicas, censurando-as apenas nas especificidades das obras, o teatro é rotulado pelo Regime Militar como um perigoso inimigo público (MICHALSKI, 1985, p.7), o que acabou por conferir a esta arte papel de destaque como frente de resistência ao arbítrio. Se entre nós é o Estado Militar que promove o capitalismo em sua fase avançada, aqueles que estavam envolvidos na cultura de resistência buscavam vias alternativas ao mercado cultural que se formava. O crítico teatral Yan Michalski destaca que “Poucas vezes surgiram, em 20 anos, tantas obras inspiradas, tantos generosos impulsos de renovação, tantas corajosas decisões de dizer ‘não’” (1985, p. 8).

Antes, porém, o terreno para o que viria a florescer no regime autoritário vinha sendo fertilizado. Convencionou-se considerar a estréia de **Vestido de noiva**, de Néelson Rodrigues, em 1943 como marco inicial do moderno teatro brasileiro, o que se produzia antes era pouco. Excetuando companhias como a Dulcina, considerada exemplo de teatro profissional e exceção na escolha por encenar tanto autores mundialmente consagrados como novos dramaturgos da época<sup>8</sup>, a “maioria das companhias tentava apenas ganhar seus trocadinhos de bilheteria. Não havia uma preocupação com a arte teatral” (AUTRAN, 1987, p. 7). A modernização das artes cênicas no país tem na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, um passo decisivo. Se antes as peças duravam uma ou duas semanas, no TBC as temporadas passaram a ter dois meses, e o público foi aumentando de maneira inacreditável. (idem, ibidem, p. 14) Porém, durante frutíferos anos de atuação profissional de qualidade, faltava ao trabalho do TBC a “consciência de que ele estava sendo realizado no Brasil”, como observa Michalski:

Longe de assumir-se como uma força viva e atuante dentro da sociedade, o teatro contentava-se com o papel de mero divertimento escapista, submisso às acomodadas exigências do público, que preferia a repetição de uma redundante rotina a qualquer hipótese de um impulso inovador. (MICHALSKI, 1985, p. 10-11)

A política estava, então, fora dos palcos até quando uma consciência de brasilidade começa a despontar, a partir do clima de euforia nacionalista desencadeado no governo de Juscelino Kubitschek, em meados dos anos 1950, e do movimento estudantil, que resulta na criação do Teatro de Arena de São Paulo. Isso, claro, aproveitando também do ganho de qualidade artística conquistada pelo TBC, cuja Escola de Arte Dramática formou os fundadores do Arena ainda nos anos 1950. A partir da chegada de Augusto Boal dos Estados

---

<sup>8</sup> Entre os autores brasileiros levados ao palco pela Dulcina estão Joracy Camargo, Raimundo Magalhães Júnior e Henrique Pongetti.

Unidos, o Arena inova com uma dramaturgia que trazia uma proposta nacionalista e rejeitava os modelos importados, experimentando uma atuação mais naturalista. Junto a Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha)<sup>9</sup> têm atuação decisiva no engajamento do grupo na opção ideológica da esquerda brasileira. As propostas eram discutidas no Seminário Permanente de Dramaturgia, quando saltavam aos olhos temas ao redor de pessoas de carne e osso e uma linguagem condizente com a vivência nacional, na intenção de debruçar-se sobre os problemas das faixas menos privilegiadas da sociedade, de se fazer porta-voz das suas reivindicações.

A política subia ao palco e, com o Arena, o estudante começa a ir ao teatro no Brasil no momento que precede o regime autoritário. O teatro torna-se resistência e tem no prédio da UNE em chamas uma imagem símbolo. O incêndio de 1º de abril de 1964 destruiu um teatro que ali estava sendo preparado para ser inaugurado pelo CPC/UNE, “um teatro mais assumidamente político, não mais circunstancialmente político, não mais como uma finalidade em si, mas a serviço de uma luta política” (MICHALSKI, 1986, p.10-11). O CPC angariou alguns artistas saídos do Arena para criar um esquema de preparação de pequenos esquetes para serem apresentados em comícios, em portas de fábricas e em manifestações, que buscavam estimular a visão crítica sobre problemas ligados a questões cruciais do país, como o petróleo, o latifúndio e a exploração dos trabalhadores. Se os grêmios trouxeram o estudante para a platéia, os sindicatos e associações também passam a promover a inclusão de operários e do proletariado de forma geral neste público, conferindo, naquele momento, caráter popular a uma arte até então elitista no passado recente brasileiro.

Fora do Arena e do CPC, a preocupação com temas nacionais e reivindicações sociopolíticas também vinha se alastrando em textos como os de Dias Gomes e Ariano Suassuna. “Esta nova dramaturgia, que colocava o homem brasileiro contemporâneo no centro de suas atenções, não podia deixar de trazer no seu bojo uma substancial reformulação do espetáculo” (MICHALSKI, 1985, p. 14). E a nova dramaturgia encontrou na música popular um forte apelo de comunicação, experimentado por Boal no show **Opinião**, com elenco formado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Kéti. O nome do show viria a batizar o grupo formado por ex-integrantes do CPC, dissolvido pela ditadura. O espetáculo lançou a forma de colagem lítero-musical, que de então em diante

---

<sup>9</sup> Vianinha fundaria ainda o Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), e o Grupo Opinião, personificando “a trajetória de uma luta contra o imperialismo cultural” (ITAÚ CULTURAL). O CPC unia artistas, intelectuais e o movimento estudantil e chegou a fundar um selo de discos, uma editora de livros e a realizar produtos culturais como o filme **Cinco vezes favela**. Também participaram do CPC Arnaldo Jabor, Cacá Diegues e Ferreira Gullar, entre outros.

será cada vez mais utilizada pelo teatro de resistência, e foi seguido por **Liberdade, liberdade**, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel e **Meia volta vou ver**, de Vianinha. O musical do Opinião influencia o Arena na criação de seu maior sucesso, **Arena conta Zumbi**, de Boal e Guarnieri com música de Edu Lobo, seguido por **Arena conta Bahia**, de Caetano e Gil, que se aproximava mais de um show de música do que de uma encenação teatral. A figura do herói histórico explorada no espetáculo sobre Zumbi retorna em **Arena conta Tiradentes**, em um método chamado de “*sistema coringa*”<sup>10</sup>, que desvincula ator e personagem, reforça a aproximação do público, como coletivo que participa da mesma ideologia” (J. GUINSBURG, 2006 p. 269). Artistas como Sérgio Ricardo, Toquinho, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Tom Zé e Gal Costa passam a colaborar com esta fase predominantemente musical do Arena, característica que se alia a outras mudanças no teatro:

o predomínio da palavra, tradicionalmente consagrada como elemento determinante da comunicação teatral é veementemente questionado e substituído por uma grande ênfase dada à linguagem gestual e à expressão corporal; o palco italiano, virtual espaço único e imutável há três séculos, é parcialmente abandonado em favor de vários tipos de espaços livres, em que atores e público coexistem sem fronteiras físicas; o conceito de personagem de ficção, a ser psicológica e corporalmente imitado pelo ator, cede lugar a um desnudamento ritualístico do ator, no qual a sua própria vivência pessoal vira matéria-prima temática tão ou mais importante quanto as falas criadas pelo autor; procura-se, por todos os meios, trazer o teatro de volta às suas raízes ritualísticas; o corpo nu em cena é erigido em símbolo desta volta às origens e, ao mesmo tempo, do impulso de derrubada de tabus que domina o movimento; e a atitude dos artistas em relação ao público torna-se frequentemente agressiva, como se os espectadores fossem representativos da acomodação burguesa que se pretende combater, e como se fosse necessário forçá-los a sair da sua atitude passiva na platéia, para assumir uma participação mais atuante na sua comunicação com o que acontece em cena. (MICHALSKI, 1985, p.25)

O endurecimento do estado autoritário passa a promover uma verdadeira guerra contra as artes cênicas e a censura assume o papel de protagonista na cena nacional. O ápice desta tensão ocorre em 1968, quando o teatro onde estava sendo encenada **Roda viva**<sup>11</sup>, de Chico Buarque, foi invadido. Relatos da época informam que o Comando de Caça aos Comunistas espancou o elenco e destruiu cenários e equipamentos. A radicalização dos movimentos da juventude é refletida nos palcos com um teatro “zangado e debochado, que assusta o público tradicional e parte da crítica” (MICHALSKI, 1985, p. 35), até que o AI-5 ajude a afastar com

<sup>10</sup> No sistema coringa, diferentes atores revezam-se nos papéis utilizando o que se chama de máscara (características psicológicas ou sociais) das personagens para que os espectadores possam reconhecê-las. Os atores são colocados na perspectiva de narradores com o objetivo de interpretar a totalidade da peça, atuando e vendo atuar. Boal previa ainda que houvesse ecletismo de gêneros e estilos e que o espetáculo fosse apoiado por um pequeno conjunto musical. “Para evitar que o espetáculo se torne excessivamente abstrato, há a função ‘protagônica’: o mesmo ator representa o protagonista, dentro de uma linha stanislavskiana ortodoxa, visando obter empatia com a platéia e estabelecendo nexos entre o emocional e o racional” (J. GUINSBURG, 2006 p. 98).

<sup>11</sup> O espetáculo é encenado pelo Oficina em 1968, contando a ascensão e queda de Benedito Silva, que passou a adotar o nome de Ben Silver para agradar ao público, no contexto de uma indústria cultural e televisiva nascente no Brasil dos anos 60. Mas o que marcou a peça foi sua agressividade proposital com o intuito de chocar o público e alertá-lo quanto aos problemas que cercavam o país na época.

maior força o público das salas. O Arena entra em crise e a partida de Boal para o exílio marca o início do fim de um ciclo. Um ciclo que, segundo Michalski, envolve o fim dos grupos e castração dos dramaturgos.

A ação da censura chega, em 1971, a um nível tão delirante que qualquer tomada de posição diante da realidade nacional, por mais metafórica que seja, torna-se virtualmente impossível. Com todas as suas alternativas temáticas e formais praticamente riscadas do mapa, os grupos são reduzidos a um estado de impotência que os sufoca. [...] Isto quanto aos chamados grupos independentes. Já as companhias de teatro ligadas a um esquema mais empresarial – basicamente os diferentes “filhotes” do TBC – desintegraram-se, enquanto companhias estáveis, bem antes de 1971. O que sobrar, de agora em diante, será basicamente apenas o sistema de produção avulsa: o detentor do capital o que pode ser um produtor ou um profissional, mas na maioria das vezes; e um ator ou diretor consagrado que assume também a responsabilidade financeira do empreendimento – contrata a equipe para um espetáculo específico que pretende montar; terminada a carreira da peça, cada um vai cuidar de sua vida e procurar novos compromissos profissionais. É evidente que estas características da produção terão repercussões sobre os aspectos artísticos da vida teatral, da mesma forma como, até então, a existência de grupos permanentes cujos integrantes se haviam escolhido em nome de uma definida afinidade, determinara as linhas mestras dos resultados artísticos do seu trabalho. (idem, *ibidem*, p.47-48)

Depois de experimentar o teatro de agressão<sup>12</sup> em espetáculos como **O rei da vela**, de Oswald de Andrade, e **Roda viva**, de Chico Buarque, à frente do Oficina, José Celso Martinez Corrêa adere aos discursos apocalípticos e declara a morte do teatro (no sentido do teatro burguês). Junto a um grupo de jovens motivados pela mensagem contracultural, começa a preparar trabalhos que aproveitassem o princípio dos *happenings*<sup>13</sup> e “que estabelecessem entre os “atuadores” – era este o termo usado – e o público uma relação afetiva de colaboração ou conflito, determinação de normas de comportamento e assimilação ou contestação dessas normas”. Outros termos que pretendiam mudar o que se fazia na época substituíam teatro por “te-ato”, quando se pretendia “promover não mais uma revolução, mas uma *re-volição*, ou seja, um processo de ‘voltar a querer’” (MICHALSKI, 1985, p.54).

<sup>12</sup> Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, o teatro de agressão “visava, em geral, atingir categorias sociais que constituíam, na época, o público regular – o burguês médio, o espectador comum, que nas palavras de José Celso Martinez Corrêa deveria ser degolado ‘na base da porrada’, como se lê em seu *Manifesto/Entrevista*, de 1968, no qual pregava um ‘teatro anárquico, cruel, grosso com a grossura da apatia em que vivemos’. Rosenfeld observou que essas formas de agressividade (direta ou indireta) podiam ter ‘o significado específico de uma agressão destinada a romper com os padrões da estética tradicional que concebe a arte como um campo lúdico, isolado da vida real’” (J. GUINSBURG, 2006, p.19)

<sup>13</sup> Parte da definição de happening do Dicionário do Teatro Brasileiro: “O *happening* é uma manifestação artística e sincrética que atinge seu auge na década de 1960. *To happen*, em inglês, significa suceder, acontecer; enquanto *happening* designa evento, acontecimento, comportando a probabilidade da ocorrência como um de seus sentidos. [...] Juntando mais de cinquenta artistas de todo o mundo, inclusive da Ásia, finalmente surge, em 1965, um manifesto do *happening*, em que é definido como ‘articulação dos sonhos e atitudes coletivas’. Não é abstrato nem figurativo. Renova-se a cada ocasião. Toda pessoa presente a um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode mudar de ação à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo” (J. GUINSBURG, 2006, p.155).

Neste “ciclo”, a que se refere Michalski, os grupos de teatro vinham firmando um programa estético e político que se tornaria referência, embora não haja uma linha clara de continuidade devido às rupturas provocadas pelo arbítrio, especialmente em 1964 e 1968. A estréia em 1958 de **Eles não usam black-tie** trouxe para os palcos “os problemas sociais provocados pela industrialização, com o conhecimento das lutas reivindicatórias por melhores salários” (MAGALDI, 1962, p.229). A peça de Gianfrancesco Guarnieri e **Auto da Compadecida**, cuja primeira encenação se deu em 1956, são espetáculos que marcam o princípio daqueles novos rumos: um urbano e outro que se volta para um Brasil do interior, com o regionalismo e a religiosidade de Suassuna, ou, como define Sábado Magaldi, um “Em busca do populário religioso”, outro responsável pela “Introdução aos conflitos urbanos”. Nesse novo leque de possibilidades que vinha sendo desenhado desde o final da década de 1950, o Arena surgiu como opção ao TBC, mas, como dizia o título da peça, seus artistas não queriam usar black-tie. O cenário que se formou a partir daí está resumido no editorial de uma revista do princípio da década de 1980, editada pelo Centro de Estudos de Arte Contemporânea (Ceac). Vejamos alguns trechos que buscam rever criticamente o que se passou nas duas décadas anteriores. A publicação propõe-se a discutir a trajetória dos principais grupos do período a partir de entrevistas e artigos de críticos e dos próprios envolvidos com aquele fazer teatral, como Guarnieri, Boal, Edelcio Mostaçõ, Sábado Magaldi, Vianinha, Paulo Pontes, entre outros. O texto que lhe serve de prefácio, entretanto, não é assinado.

Se o Arena surgiu como modesta opção ao TBC, sabe-se que sua evolução para um projeto nacionalista bem mais amplo do que apenas a recusa de “usar black-tie” esteve a pique de não ultrapassar a barreira do mero projeto. As sucessivas “viradas” do grupo, teorizadas a posteriori por Boal têm muito mais de solução conjuntural do que de evolução programática. Igualmente o Oficina, nascido como grupo estudantil rebelde contra a “carentice tebeceana”, ao profissionalizar-se encontrou num ideário marxista de tinturas existencialistas um projeto estético e fortemente ético que posteriormente sofreu importantes modificações, apontando outras direções já bem distantes do projeto inicial. A história dos percalços do Opinião parece ilustrar de modo mais direto a quantidade de motivações extrateatrais que está em jogo no chamado desenvolvimento de um projeto estético. O Arena, o Oficina e o Opinião ainda conseguiram manter suas próprias casas de espetáculo, o que parecia poder assegurar uma certa autonomia e portanto um desenvolvimento orgânico às suas trajetórias – mas isto, de fato, não ocorreu. Não se pretende com isso minimizar a importância de Zé Celso ou Boal, atentos às implicações mais gerais das produções que levaram a efeito (bem como a de outros técnicos e artistas envolvidos durante longo período de tempo na composição dos referidos grupos), mas relativizar a possível coerência que muitos querem enxergar numa atividade regida pela economia de mercado, pelos modismos artísticos, pelo jogo das influências externas, como as relações com o Estado, a Censura, etc.

[...]

Com os mais variados tipos de preocupações estéticas e políticas (que envolvem desde a “retomada crítica” do CPC até vanguardismos estéticos de herança dadaísta), todos esses grupos se desenvolveram sob o signo da mais radical

precariedade: sem condições de se constituírem como grupos estáveis, enfrentando premências econômicas de várias ordens, absolutamente impossibilitados de dispor de espaço até mesmo para ensaios, sem meios para bancar o aluguel das casas de espetáculos existentes, a própria documentação de sua existência é extremamente precária, mesmo nos casos em que a grande imprensa e mesmo a alternativa dela tomou conhecimento.

[...] até a regulamentação profissional de 1978 o teatro brasileiro caracterizou-se por relações pré-capitalistas de trabalho, implicando (até hoje, só que de forma mais atenuada) desde o patronato até as relações de amizade, apadrinhamento, afinidades criativas tradicionais e todo um complexo de relações bastante subjetivas, o que mantém em permanente xeque a sobrevivência do teatro enquanto atividade profissional, senão a dos próprios artistas com ele envolvidos. (CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA, 1981, p.1-2)

Apesar da precariedade e da pouca profissionalização descritas acima, a intensa produção de alguns grupos naqueles vinte anos forjou a brasilidade no teatro. Michalski destaca que os anos 80 configuram fase diferente do período predecessor, apresentando-se como momento de transição. No livro **O teatro sob pressão**, o crítico perpassa as principais montagens dos primeiros anos da década e conclui que, no eixo Rio-São Paulo, ao qual está vinculado, o saldo de quatro temporadas e meia é baixíssimo, além de não trazer obras novas de autores nacionais. No entanto, a trajetória de exploração da identidade nacional já havia criado uma tradição, à qual novas trupes viriam a se filiar. Tal “período de transição” para o teatro reflete o “novo panorama da vida nacional, também ele, por sua vez, ainda hesitante e indefinido” (MICHALSKI, 1985, p.84). As companhias criadas ou que quiseram seguir como grupo daí adiante são herdeiras deste histórico, mas, a partir daí, o cenário é mais complexo para se fazer uma leitura do teatro no Brasil. A descrença nos projetos coletivos que se instaura no final da ditadura reflete-se também na perda da coesão do “teatro de grupo”, uma vez que estes cimentavam sua atuação no engajamento, no apoio a um ideário político. Se os grupos que sobreviveram apresentavam menor unidade entre si, havia também mais espaço para a diversidade, tornando possível o deslocamento do olhar sobre a produção brasileira produzida fora do eixo Rio-São Paulo.

É neste contexto que o Ponto de Partida surge em Barbacena, no interior de Minas Gerais, como movimento cultural herdeiro de um processo em que o teatro desempenhou destacado papel, sendo importante na resistência, mas tendo também sofrido com oscilações e descontinuidades em um cenário que se desenvolve paralelamente ao estabelecimento do mercado de bens culturais de massa. O próprio nome do grupo remete a uma peça de Guarnieri, escrita sob o impacto do assassinado do jornalista Vladimir Herzog. O texto retrata a realidade de um povo sufocado pelo medo e pela tirania. Michalski considera **Ponto de partida** uma das obras mais inspiradas e poéticas do dramaturgo. A peça não tem uma abordagem direta e se passa em uma

aldeia vagamente medieval, na qual o poeta e humanista local amanhece misteriosamente enforcado na praça e onde o inquérito que se segue põe a nu a impiedosa e hipócrita mecânica que torna o crime impune. No ótimo espetáculo dirigido por Fernando Peixoto, o próprio Guarnieri realizava, no papel de um simplório pastor de cabras que sabe das coisas, mas sabe também o quanto é perigoso saber das coisas, o mais impressionante desempenho da sua carreira de ator, ao lado de um também inspirado Othon Bastos. (MICHALSKI, 1985, p. 62)

A ligação com a peça de Guarnieri ou mesmo com o Arena nunca foi explicitada pelo grupo, mas as relações entre o Ponto de Partida e as características da companhia em que o ator e dramaturgo atuou foram observadas pela pesquisadora Mônica Gonçalves Moura Valle, em sua dissertação elaborada no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Mônica entrevistou Regina Bertola para o trabalho e, neste material, a diretora fala da influência de “um teatro brasileiro” que não possuía um ator principal. A estudiosa conclui que é possível que o “teatro referido seja o Teatro de Arena fundado por José Renato, que utilizou o Sistema Coringa de Augusto Boal, onde os atores revezavam-se nos papéis” (VALLE, 2005, p. 21). Mônica destaca ainda a observação de Décio de Almeida Prado quanto à “criação coletiva do Teatro de Arena feita por Guarnieni e Boal onde havia “o papel fecundante exercido sobre o teatro pela música popular”.

A partir de uma descrição geral da trajetória do Ponto de Partida, poderemos observar como a companhia vincula-se a propostas éticas e estéticas do período precedente, ao buscar as fontes populares, por exemplo, mas diferencia-se daquele momento, entre outras coisas, por não querer ser didática, como desejado pelo projeto cepecista. Ao longo de quase trinta anos de existência, o Ponto de Partida mantém a unidade, mas ultrapassa a experiência do teatro de grupo a partir de modificações no contexto histórico social e nas relações com do público com a arte.

### 1.3 MUITO ALÉM DE CONTRASTES

*Passos na vida que dou  
Sempre levam ao lugar de onde eu vim*

Gilvan de Oliveira e Lido Loschi<sup>14</sup>

O Grupo de Teatro Ponto de Partida foi criado em Barbacena, em 1980. Naquela época, a cidade tinha população de pouco mais de oitenta mil habitantes e era conhecida pela grande concentração de hospitais psiquiátricos e pelo cultivo de rosas. As manifestações culturais “eram basicamente a Congada, as raras apresentações de duas bandas militares e as festas religiosas católicas. Havia na cidade um cine-teatro (Apollo) e um cinema (Palace)” (VALLE, 2005, p.6), ambos desativados atualmente. Neste cenário, o Ponto de Partida surge não apenas como grupo de teatro, mas como movimento cultural preocupado em dinamizar as atividades artísticas na região. Em algumas publicações idealizadas pela companhia logo nos primeiros anos de atividade, são citados nomes de Guimarães Rosa e Georges Bernanos, que passaram parte de suas vidas na cidade, e de outros que ali iniciaram sua formação intelectual, como Marques Rebelo e Geraldo França Lima, além de escritores barbacenenses que se projetaram nacionalmente, como Correia de Almeida, Honório Armond e Abgard Renault. O cultivo da herança intelectual de Barbacena e a luta pela preservação do patrimônio histórico fazem parte das atividades do grupo desde sua origem. Este posicionamento fica claramente explicado no Boletim Informativo e Cultural Catavento:

Em Minas, existem vários grupos que, espalhados por suas cidades, criam, promovem e divulgam a nossa cultura. É através da resistência destes grupos que o interior do Estado passa a ser visto não apenas como consumidor da produção cultural das capitais, mas também como centro criador e irradiador de cultura, avançando cada vez mais na ocupação de um espaço na vida nacional.

Em Barbacena, a Associação Cultural Ponto de Partida, criada em 1980, é um exemplo de duro trabalho voltado para a área cultural, promovendo realizações no teatro, na música, na literatura, possibilitando o intercâmbio cultural, e o aparecimento de novos valores na cidade. (CATAVENTO, 1985)

Em 2003, o texto de um jornal local por ocasião da morte de Ivanée Bertola, um dos criadores do grupo, reforça a importância daquele período dizendo que a década de 1980 foi marcada por um movimento cultural que teve na figura de Ivanée, um dos fundadores do PT em Barbacena, seu fator de aglutinação. O texto diz que ele “reuniu em torno de si nomes que iriam despontar no cenário municipal, abrindo espaço para cronistas, poetas, músicos e até políticos” (AYRES, 2003, p.9). Ivanée escrevia como jornalista em um periódico chamado Cidade de Barbacena e iniciou várias frentes de trabalho que incluíam a preocupação com a

---

<sup>14</sup> Verso da música-tema do espetáculo **Roda que rola**.

formação de público para a cultura e a luta pela construção de um teatro municipal, da qual trataremos mais adiante. Os principais fundadores do Ponto de Partida trabalhavam em uma escola de educação infantil chamada Vila Marquês de Rabicó, quando se reuniram para montar a peça **A arca de Noé**, com doze crianças. Naquele ano, o disco **A arca de Noé** tinha acabado de ser lançado, dez anos depois da publicação do livro homônimo, trazendo textos musicados do poeta e diplomata Vinicius de Moraes que foram interpretados no álbum por Chico Buarque, Milton Nascimento, Toquinho, Ney Matogrosso, entre outros músicos populares da época, o que já indica algumas das opções estéticas e musicais que o grupo faria ao longo de seu percurso. Este momento embrionário pode transparecer uma maneira de enxergar o teatro não como um fim em si mesmo, mas como um instrumento de formação. Naquela primeira experiência, um empresário que gostou do espetáculo levou os iniciantes para uma apresentação no Teatro Marília, em Belo Horizonte, e daí o núcleo do que seria o Ponto de Partida não deixou mais os palcos. Em 1982, os artistas iniciam a montagem de **Um, dois, três, agora é a nossa vez**.

Várias importantes peças proibidas ganharam os palcos no período da lenta abertura política, mas, mesmo depois deste ciclo, houve recaídas de autoritarismo, o que chegou a acontecer com um dos espetáculos do Ponto de Partida, **Contrastes - A poética de Chico Buarque**. Montado em 1982, o texto só foi aprovado, em 25 de outubro de 1984, com cortes, e foi considerado impróprio para menores de dezoito anos, entrando para a História como o último script de teatro censurado no Brasil. A “justificação de impropriedade” estampada no documento é “crítica política”, segundo o script devidamente carimbado e assinado pela diretora da Divisão de Censura e Diversões Públicas, do Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, Solange Maria Teixeira Hernandes (ANEXO IX). A peça ganhou o prêmio Manuel Teixeira e o troféu João Ceschiatti, e a partir daí a trupe passou a viver de teatro, quando seus integrantes abandonaram outros postos e passaram a caminhar no sentido da profissionalização artística. Não há registro de **Contrastes** em vídeo, sendo possível apenas o acesso ao roteiro, que já trazia uma forma de colagem muito utilizada pelo grupo. Os textos utilizados no script foram selecionados e roteirizados por Ivanée Bertola e Regina Bertola, tendo eles escolhido trechos de Chico Buarque, Adélia Bezerra de Meneses, Caetano Veloso, Carlos Drummond de Andrade, Bertolt Brecht, Pedro Aleixo, Frei Beto, Alex Polari, Geir Campos, João Cabral de Melo Neto, Paulo Pontes, Roberto Freire, Oduvaldo Viana Filho e Celia Teixeira Lisboa. Todos os excertos utilizados já haviam sido anteriormente publicados.

Era necessário, entretanto, encarar o desafio de transformar o estilo, sem deixar de lado aquilo que a companhia via como sua própria essência, ou seja, buscar o aperfeiçoamento estético sem abandonar a vontade política e a arte-educação que estavam no embrião do grupo. Com esse objetivo em mente, ao longo da década, a companhia encenou **Os saltimbancos** (1984), de Chico Buarque, **Se essa rua fosse minha** (1986), texto de Regina Bertola, com direção de Regina e Bia Lessa, **O que é, o que é?** (1987) musical de concepção coletiva, **Estripulia de anjo** (1987), de Regina Bertola, **Drummond** (1987), a partir de poemas do escritor mineiro, **Cantaramar** (1989), baseado no filme **A noviça rebelde**, **A vaquinha Lelé** (1989), de Ronaldo Ciambromi, e **Travessia** (1989), colagem musical sob a concepção de Regina Bertola, com direção musical de Gilvan de Oliveira. A montagem das peças aconteceu em meio a diversas outras frentes de trabalho. Uma delas foi a campanha “Teatro Já”, em prol da construção de uma casa de espetáculos em Barbacena. A campanha é descrita em alguns jornais da cidade e foi apoiada por artistas como Paulo Gracindo, Plínio Marcos, Affonso Romano de Sant’Anna e Álvaro Apocalypse. Em 1985, houve até a solenidade de lançamento da pedra fundamental do que seria o Teatro Municipal e a Escola de Artes de Barbacena, em um terreno cedido pela Prefeitura. Ao evento, estiveram presentes vários artistas e políticos, inclusive o então Ministro da Cultura, José Aparecido de Oliveira. As obras, entretanto, não se concretizaram, e, no ano seguinte, o grupo já estava nas ruas de novo com o *slogan* “Cadê o nosso teatro?”.

Sem teatro, mas com criatividade para não deixar de levar espetáculos ao público, o Ponto de Partida utilizou e ainda utiliza os precários auditórios disponíveis na cidade, como o anfiteatro do colégio estadual, mas também buscou explorar espaços mais alternativos, desenvolvendo projetos como o **Bar em cena**. Realizado no bar de Pedro Cimino, de 1984 a 1988, o **Bar em cena** consistia na produção de shows que mesclassem teatro, música e poesia, não necessariamente em montagens do grupo, mas trazendo convidados que pudessem dinamizar a cultura local. A idéia era levar para a mesa do bar um encontro no qual se pudesse repartir vivências. Frei Chico, Rubinho do Vale, Bráulio Tavares, Nara Leão e Carlinhos Lira são alguns dos artistas que participaram do projeto. Posteriormente, o **Quinta alternativa** substituiu a proposta anterior, sendo realizado no Gino’s Il Candelabro, restaurante que apóia o grupo até os dias de hoje. Desde aquela época, a participação comunitária, por meio de gincanas culturais e outras promoções, e a parceria com o comércio da cidade tornaram-se não só um meio de financiar algumas ações, mas, principalmente, uma forma de envolver nas atividades culturais aqueles que estavam entorno do grupo. Tomando emprestada a expressão popular que havia sido reiterada por Chico Buarque no espetáculo homônimo, o projeto **Roda**

**viva** promovia palestras de intelectuais e artistas, assim como aconteceu com a realização do Simpósio de Cultura Mineira, idealizado pela companhia. De 1983 a 1989, os encontros aconteceram na Câmara Municipal, com entrada franca. A associação publicava também o **Suplemento Cultural**, como encarte do jornal **Cidade de Barbacena**, na intenção de fazer circular suas idéias e divulgar as produções realizadas.

Paralelamente, a companhia preocupava-se com a formação técnica de seus integrantes, contratando especialistas para comandar oficinas à medida que surgiam as necessidades das novas montagens. Muitos nomes importantes na cena nacional foram convidados para dar palestras, cursos e realizar apresentações para o público em geral em Barbacena. O grupo sabia que necessidade de formar público em Barbacena era sua primeira tarefa (VALLE, 2005, p.13). Com este objetivo, alguns dos espetáculos levados à cidade foram **O bem amado**, com Paulo Gracindo, **Meu tio Yauaretê**, com Cacá Carvalho, **Romeu e Julieta**, com o Grupo Galpão e **O palhaço repete seu discurso**, com Plínio Marcos. Dentre os shows musicais, estão os de Luiz Gonzaga, Elba Ramalho, João Bosco, 14 Bis, Nivaldo Ornelas, Orquestra de Prados (Lira Ceciliana) e Uakti. Natália Thimberg, Álvaro Apocalypse, Rainer Vianna, Pedro Paulo Cava, Maria Azambuja (do El Galpón – Uruguai), Ulisses Cruz, Fernando Peixoto, Fernando Limoeiro, Gilvan de Oliveira, Jorginho de Carvalho, Aurélio di Simoni, Bia Lessa, Nelson Xavier, Sérgio Britto e Fernanda Montenegro são alguns dos profissionais convidados pela companhia.

O Teatro Municipal nunca saiu do papel, mas o investimento na formação de público e na especialização dos artistas já rendia resultados visíveis no final da década de 1980. A sofisticação do espetáculo **Drummond** (1987), montado no ano da morte do poeta, é um exemplo. A peça é apontada pelo grupo como marco de um salto profissional. Com ela, os artistas ganharam o Festival de Teatro de Pelotas e conquistaram boas críticas em diversos jornais, incluindo Estado de Minas e O Globo. Por ocasião do projeto **Drummond – alguma poesia**, patrocinado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, o espetáculo entrou no rol de homenagens ao poeta mineiro e foi assistido por seu neto Pedro Augusto, juntando-se à programação que já tinha destacado **Mundo, vasto mundo**, interpretado por Tônia Carrero e Paulo Autran. Simples e despojada, a montagem traz mais de trinta poemas inteiros e cerca de vinte fragmentos em um cenário que se desenha pelo uso de objetos como lanternas, fitas e véus em cena, evidenciando “uma proposta estética que não comporta malabarismos formais de qualquer espécie”, como observa o crítico de O Globo (FISCHER, 1990). O jornalista do Rio não esconde a surpresa de conhecer o trabalho do grupo de Barbacena: “Regina Bertola conseguiu um resultado cênico que certamente surpreenderá o público carioca, normalmente

cético em relação a qualquer manifestação cultural proveniente do interior do País” (idem, *ibidem*). Ele observa ainda que

Como os anteriores, o espetáculo do grupo mineiro foi estruturado a partir de uma seleção de poemas de Drummond. Mas o Ponto de Partida conseguiu encadear os textos de tal forma que se tem a sensação de assistir a uma peça, muito mais do que a uma mera teatralização de poemas. Dando ênfase sobretudo ao humor do poeta, assim como ao seu lado lúdico e infantil, o espetáculo possibilita um contato com uma parte de sua obra e, ao mesmo tempo, revela aspectos curiosos da personalidade de Carlos Drummond de Andrade, muito menos sisuda do que em geral se supõe. (FISCHER, 1990)

Para criar uma via contrária ao tradicional fluxo da produção cultural nacional – centrado nas grandes cidades do Sudeste, onde, como diz o próprio Lionel Fischer, o público não é aberto a produções do interior –, o Ponto de Partida precisava mostrar identidade própria e por isso seus integrantes continuaram a estudar até dominar os caminhos da técnica (iluminação, cenografia, montagem...), aproximando suas exigências daquelas reclamadas aos artistas do circo de variedades, no qual cada um é um factótum, sendo artista, artesão, cenarista, acrobata, ginasta, doceiro, bilheteiro etc. A profissionalização exigiria que especialistas executassem determinadas tarefas, mas o intenso conhecimento de todas as etapas de produção passou a ser condição de sobrevivência no interior. Não há nada em Barbacena favorável ou propício ao surgimento do Ponto de Partida, mesmo assim o grupo é criado e consegue traçar uma alternativa de vida cultural “fora do eixo”. Isolado, mesmo na privilegiada região Sudeste, o fato evidencia um problema de ordem estrutural da nossa sociedade, na qual um Brasil à margem é responsável por grande parte da produção cultural do país, mas não encontra prerrogativa de visibilidade por estar fora do centro<sup>15</sup>. Neste contexto, o que se passa no Rio ou em São Paulo é visto como arte, enquanto as manifestações encontradas fora dos espaços de legitimação cultural são tratadas por mambembe, folclore, *naïf* etc., mesmo que por trás da aparente simplicidade haja um complexo arcabouço.

---

<sup>15</sup> Este problema persiste no Brasil, mesmo em uma fase atual de ampliação dos horizontes de comunicação, em que vemos tentativas de minimizá-lo por meio de iniciativas como as do site Overmundo ([www.overmundo.com.br](http://www.overmundo.com.br)).

### 1.3.1 Música encenada

*Travessia não é apenas um show,  
mas também não é só teatro.  
É música encenada.*

Gisele Simões

Assim como no processo inaugurado pelo Arena e pelo Opinião, desde a primeira montagem do Ponto de Partida, a música, tomada como ponto central da expressão da identidade brasileira, teve papel de destaque na obra do Ponto de Partida e já na segunda peça, era executada ao vivo, tornando-se um dos recursos principais dos espetáculos. Em 1989, o grupo inicia a parceria com o violonista e arranjador Gilvan de Oliveira, que assumiria permanentemente a direção musical da companhia. **Travessia** marcou o começo deste trabalho. Trata-se de um musical sem texto em prosa ou diálogo como fio condutor da estrutura narrativa. O roteiro é alinhavado com canções de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim e Milton Nascimento, Cartola, Geraldo Vandré, Gonzaguinha e Dorival Caymmi, dentre outros, escolhidas para passar sentimentos e imagens do povo brasileiro. “Las secuencias van creando una historia propia, que habla de las necesidades y las ilusiones de un pueblo trabajador”<sup>16</sup>, explicou o produtor do grupo Ivanée Bertola em entrevista ao jornal La Mañana, de Montevideú. Na mesma reportagem, Ivanée busca alertar os leitores uruguaios de que há música e a alegria no espetáculo, mas que não se trata de carnaval, avisando que se trata de outra percepção da identidade nacional:

el pueblo es también otras cosas, sus sueños, su alegría se transmite de diferentes formas y no sólo con el Carnaval, que es una parte nada más [...] La intención del grupo es mostrar nuestros sueños, nuestras raíces, nuestras particularidades y nuestros puntos de contacto con todos los hombres. Deseamos mostrar lo mejor de nuestra música, su abundancia y diversidad. En el escenario se canta y baila, se expresa con el cuerpo, es una fiesta de emociones.<sup>17</sup> (CAPRILE, 1993)

Com **Travessia**, o grupo cruzou o Atlântico pela primeira vez. O espetáculo foi apresentado em praça pública, em Luanda, em comemoração ao Dia Internacional da Cultura. A peça também reinaugurou o Teatro Avenida, em Angola, em janeiro de 1990, onde a companhia passou um mês trabalhando com vários segmentos culturais e apresentou ainda **Drummond** e **A vaquinha Lelé**. **Travessia** mantém-se no repertório do grupo há 20 anos.

---

<sup>16</sup> “As seqüências vão criando uma história própria, que fala das necessidades e das ilusões de um povo trabalhador.”

<sup>17</sup> “O povo é também outras coisas, seus sonhos, sua alegria se transmite de diferentes formas e não só com o carnaval, que é uma parte nada mais [...] A intenção do grupo é mostrar nossos sonhos, nossas raízes, nossas particularidades e nossos pontos de contato com todos os homens. Desejamos mostrar o melhor da nossa música, sua abundância e diversidade. No cenário se canta e dança, se expressa com o corpo, é uma festa de emoções.”

Em 1996, representou o Brasil nos 50 anos da UNESCO, em Paris, e, recentemente, foi a peça escolhida para marcar a participação do grupo no Festival de Teatro Via Thea, em Göerlitz, na Alemanha, em agosto de 2008. Durante esse tempo foi algumas vezes reformulada, mas mantendo os recursos simples que a caracterizam desde então pelo uso de ferramentas de trabalhadores do campo – enxadas, cuias, foices, peneiras, pilões, facões – como elemento cênico e de percussão, como destaca o jornal uruguaio:

La concepción de Regina Bertola apunta a una suerte de “arte povera” (arte pobre), que a veces logra trascender y otras no. [...] La música reluce en primer plano, con la guitarra, amplificada, de Oliveira, el canto y curiosos efectos de percusión (cuchillos, granos de cereales sobre bandejas, golpes de madera), que redondean un entorno musical rico y variado. (NOVOA, 25/4/93)<sup>18</sup>

Outros textos de críticos uruguaiois destacam a simplicidade na elaboração do espetáculo, como o artigo publicado em El Diario, que diz, após a apresentação de três diferentes montagens do Ponto de Partida no país, que seus artistas “siguen teniendo esa frescura ‘naïf’, que es su encanto y que es deseable sepan conservar” (Teatro/Opinión: **Un pueblo y una guitarra**, J.P.C. El Diario, 23/04/1993)<sup>19</sup>. Vimos que a classificação do espetáculo como arte ingênua obedece à lógica que localiza aqueles produtores na periferia do circuito cultural. O uso dessa expressão tem implicações ideológicas, como observa Canclini ao mostrar a como esta visão do popular, que o estabelece no final do processo de consumo, foi construída a partir de operações científicas e políticas das quais três correntes são protagonistas: o folclore, as indústrias culturais e o populismo (CANCLINI, 2006b, p.206-207). Apesar das boas intenções para com o popular e o tradicional, não observamos na trajetória do Ponto de Partida este uso simplório do tema, pois o grupo demonstra acompanhar as reconfigurações na percepção do popular e pensar sua reconstrução, o que impede a companhia de conferir tratamento naïf e paternalista ao assunto – embora o mesmo mantenha-se no repertório capaz de afirmar simbolicamente a identidade da nação. A observação mais atenta nos permite dizer que a problematização do simples operada pela companhia envolve uma dialética anti-mercado na qual não há falta de técnica, mas a estetização da carência (como veremos na segunda parte deste trabalho, no item “Sob o signo do precário”). Uma reportagem da temporada em Montevideú compara o enredo de **Travessia** à própria trajetória da companhia:

Travessia, según sus autores, cuenta una historia de los trabajos, luchas y alegrías del pueblo brasileiro; creemos que cuenta también la historia de Ponto de

<sup>18</sup> “A concepção de Regina Bertola aponta a uma sorte de “arte povera” (arte pobre), que às vezes logra trascender e outras não. [...] A música reluz em primeiro plano, com o violão amplificado de Oliveira, o canto e curiosos efeitos de percussão (facas, grãos de cereais sobre peneiras, golpes de madeira) que redondeiam um entorno musical rico e variado.”

<sup>19</sup> “seguem tendo essa frescura naïf, que é seu encanto e que é desejável saibam conservar”

Partida, y hasta su definición. Toda obra de arte es, si no precisamente confesional, autobiográfica. [...] el sentido social no aparece en sermones ni avisos publicitarios. Hay ciertamente, una referencia al pueblo, a quienes trabajan con sus manos, a quienes padecen la pobreza y el abandono; pero vemos la parte más fuerte de su sentido social en su sentido democrático del arte. El grupo tiene la convicción de que el arte pertenece a todos, puede y debe ser hecho por todos. [...] Travessia es todo eso y algo más. Es un viaje por la música del Brasil, y así pasamos no sólo por los conocidos Garota de Ipanema de Vinicius de Moraes, el Baião de Luis Gonzaga y Maracangaia de Dorival Caymmi, sino por los misteriosos ritmos del sertón descubiertos por Elomar; es un exploración por el Brasil musical, que termina en el descubrimiento de la patria común del alma y la emoción; es una muestra de la música popular brasileira, que contiene aún, como al pasar, una delicada referencia crítica a las suntuarias celebraciones del Carnaval. No hay un drama, porque quizás todavía no hemos llegado a la historia. Está la Geografía, y dentro de una tierra inmensa, un hombre que avanza, poco a poco, a la conciencia. (ARIAS, 1993)<sup>20</sup>

O musical como linguagem é investigado nos mínimos detalhes em **Beco - A ópera do lixo**, que busca reinventar o gênero a partir dos recursos precários de que dispõem um bando de mendigos, mirando no modelo norte-americano e fazendo menção a obras como **My fair lady**, **Hello Dolly** e **West side story**. A temática do espetáculo faz menção explícita ao momento em que a companhia vivia. Desfrutando de certo prestígio, recém conquistado, na imprensa nacional, o grupo havia juntado recursos para uma grande produção. No entanto, o dinheiro foi confiscado pelo Plano Collor, naquele ano de 1990. O bloqueio das contas poupança de todos os brasileiros abalou vários setores da sociedade, famílias inteiras e também os atores do Ponto de Partida, que, a esta altura, já haviam desistido de suas carreiras paralelas para se dedicar integral e profissionalmente ao teatro. A medida, entretanto, não paralisou as ações do grupo, que decidiu realizar uma grande gincana e levantar novamente os recursos para a montagem, vinte mil dólares segundo reportagem publicada na revista **Veja**, em julho de 1992 (JUNIOR, 1992).

Naquele mesmo ano em que ganhava as páginas de publicações de alcance nacional, o grupo montou uma versão de **Nossa cidade**, com direção de Sérgio Britto. Esta é a única peça do Ponto de Partida que se apóia na obra de um dramaturgo estrangeiro, Thornton Wilder. O texto foi, porém, adaptado, com alguns reinventados, para se passar em uma cidade do interior

---

<sup>20</sup> “Travessia, segundo seus autores, conta uma história dos trabalhos, das lutas e das alegrias do povo brasileiro; acreditamos que conta também a história do Ponto de Partida, e até sua definição. Toda obra de arte é, se não precisamente confesional, autobiográfica [...] o sentido social não aparece em sermões nem avisos publicitários. Há certamente uma referência ao povo, aos que trabalham com suas mãos, aos que padecem de pobreza e abandono; mas vemos a parte mais forte de seu sentido social no sentido democrático da arte. O grupo tem a convicção de que a arte pertence a todos, pode e deve ser feita por todos. [...] Travessia é tudo isso e algo mais. É uma viagem pela música do Brasil, e assim passamos não só pelos conhecidos Garota de Ipanema de Vinicius de Moraes, o Baião de Luis Gonzaga e Maracangalha de Dorival Caymmi, mas também pelos misteriosos ritmos do sertão descobertos por Elomar; é uma exploração pelo Brasil musical, que termina no descobrimento da pátria comum da alma e da emoção; é uma mostra da música popular brasileira, que contém ainda, como que de passagem, uma delicada referência crítica às suntuosas celebrações do carnaval. Não há um drama, porque talvez não tenhamos chegado à história. Está a Geografia, e dentro de uma terra imensa, um homem que avança pouco a pouco, à consciência.”

de Minas. A base dos ajustes partiu de material pesquisado sobre a Barbacena do início do século XX, com “Casos, notícias de jornal, anúncios, um pouco da história que não se conta nos livros”, conforme diz o programa da peça. O espetáculo ganhou oito dos onze prêmios do Festival de Pelotas e, em 1995, foi escolhido pelo jornal O Globo um dos dez melhores do ano. Neste momento de consolidação do grupo, em que está clara sua proposta de abordar as questões brasileiras por meio da música, o crítico Macksen Luiz questiona o apelo da canção no espetáculo e sai em defesa do texto dramaturgic: “A música pontua a narrativa com comentários que se aproximam, perigosamente, da pieguice. Mas **Nossa cidade** tem ainda bastante fôlego dramático para sensibilizar qualquer platéia” (LUIZ, 1992).

A partir de **Beco**, boa parte dos espetáculos do Ponto de Partida caminha para o formato de óperas populares, trazendo colagens de canções, cujas letras promovem análises do cotidiano. Uma das peças que segue este modelo é **Viva o povo brasileiro**. Antes, porém, a companhia fez duas investidas em textos integrais de autores nacionais: a encenação do infantil **Gato Malhado e Andorinha Sinhá** foi transformada em **Os gnomos contam a história de Gato Malhado e Andorinha Sinhá**, em 1992, cuja montagem foi apresentada na Bahia para o autor Jorge Amado e sua família (Zélia Gattai, João Jorge, Paloma e Caribé), e **Grande sertão: veredas**, em 1994, também visto por Aracy Moebius de Carvalho, viúva de João Guimarães Rosa. Se **Beco** dissecou a abordagem musical para o Ponto de Partida, **Grande sertão** foi uma experiência marcante na abordagem coletiva do texto, como método de pesquisa e criação de roteiro. A opção pelo romance é explicada pela diretora do grupo em texto divulgado na imprensa junto à análise da obra por vários intelectuais por ocasião do aniversário de cinquenta anos de publicação do livro:

Conto ao senhor: o Ponto de Partida desde sempre escolheu encenar textos brasileiros ou pesquisar aspectos da cultura mineira que nos particularizam e tornam plural o universal. Portanto, “Grande sertão: veredas” era sonho de princípio. Queríamos encenar um clássico que falasse a nossa língua e contasse a história de um herói mítico que, ao desencravar sua narrativa, revelasse um pouco de cada um de nós. Pois bem, nossos desejos nos fizeram embrenhar pelo “sertão” atrás dos rastros desse homem-humano, brasileiro e hóspede do universo, inacabado e em travessia, estranha dualidade presa em um só corpo, aleijão e milagre, jagunço e herói, mítico e bizarro, homem e mulher, Deus e o diabo, e que os desavisados acreditam ser uma invenção de João Rosa. Estava ali, refletida na linguagem fantástica de “Grande sertão: veredas”, a motivação do homem. Carecia de não fugir da empreitada, mas e encenar tudo isso?

Bestagem querer contar o desafio que foi! Essas coisas não cabem em palavras. Era preciso no palco plantar o sertão, e um sertão em guerra. Um sertão árido, cruel, mas ao mesmo tempo generoso, belo, lírico, apaixonado. A solução foi aprofundar nossa linguagem estética que se instala geralmente no palco sem cenário, que sustenta a encenação em um elemento que repassa por todo o espetáculo, no trabalho do ator que canta, dança e interpreta, na opção por um teatro artesanal, que se constrói frente à platéia. (BERTOLA, 2006)

Para recriar um sertão que é espaço geográfico, psicológico e linguagem, todos os integrantes utilizaram o livro integral, em suas mais de seiscentas páginas, como base para a montagem e levavam para os ensaios fotocópias recortadas e sublinhadas do original, com o objetivo de que não houvesse uma palavra que não fosse de Rosa no *script* final. As falas foram selecionadas pelos próprios atores a partir desse método, trazendo ao lado as características das personagens esmiuçadas em detalhes.

Segundo consta no programa da peça, **Grande sertão: veredas** foi a primeira montagem do Ponto de Partida a receber recursos externos, com o patrocínio do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB),<sup>21</sup> e a trazer no elenco um ator convidado, Nelson Xavier, que interpretou o papel do Riobaldo narrador. Durante a ação, a personagem era interpretada por Lido Loschi. Até então, em quatorze anos de existência, o grupo somava quinze espetáculos encenados (oito infantis e sete adultos), fazendo uma média de 170 apresentações por ano e conseguindo “uma façanha no mínimo rara no cenário artístico brasileiro: manter em disponibilidade integral seus doze componentes e financiar novas montagens única e exclusivamente com o dinheiro gerado em bilheteria” (ANEXO XI).

A questão financeira é extremamente relevante em se tratando de um texto com direitos autorais caríssimos. A escolha por **Grande sertão** veio com a conta na casa dos milhares de dólares. A cifra fez o diretor Moacyr Góes desistir de montar a obra, no mesmo ano que o Ponto de Partida a levou aos palcos. A matéria do repórter Luiz Fernando Vianna **Um sertão de dólares**, publicada em 1994, afirma que o valor do contrato entre a companhia mineira seria de quarenta mil dólares, número não confirmado pelo advogado Eduardo Tess Filho, neto-enteado de Rosa, que afirma, na reportagem, ter negociado o contrato em função da bilheteria, sem nenhum adiantamento. Outra matéria, publicada no Hoje em Dia, diz que o valor tratado foi de trinta mil dólares (MESQUITA, 1994).<sup>22</sup> A reportagem de Luiz Fernando Vianna compara o preço de cessão dos direitos de vários espetáculos para mostrar que a quantia estava muito acima da realidade teatral da época. “Uma peça no auge do sucesso na Broadway, como ‘O Fantasma da Ópera’, não ultrapassa US\$ 15 mil. E ‘Vestido de noiva’, a principal peça do maior dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues, sai por US\$ 1 mil.”

– A adaptação deles me pareceu fiel à obra, até por não ser propriamente uma adaptação; é uma leitura. E a idéia de levar a peça para o interior do Brasil é muito interessante. A do grupo do Moacyr estava menos elaborada; não estava à altura da obra. Eu não exijo características definidas para um projeto, mas eu sei o que eu não

<sup>21</sup> Quatro anos antes, o grupo havia encenado **Drummond** no palco do CCBB e, em seguida, **Beco - A ópera do lixo**. O projeto **Grande sertão: veredas** foi uma das seis montagens, selecionadas entre cerca de 400 projetos, que receberam o patrocínio de US\$ 70 mil do CCBB em 1994.

<sup>22</sup> Em qualquer hipótese, o preço cobrado por Tess não é barato, caso contrário, o que explicaria a ausência de um texto de Rosa na coletânea **Os cem melhores contos brasileiros**, organizada por Italo Moriconi?

quero – explica Tess, acrescentando que esse espetáculo servirá como referencial para ele saber se é válido aceitar futuras propostas de montagens. (VIANNA, 1994)

A divulgação da polêmica na imprensa teria acirrado os ânimos da classe teatral em relação à questão dos direitos autorais e levantou o debate sobre a validade da adaptação de obras literárias para o palco.

O **Grande sertão** recriado pelo Ponto de Partida não colocou em cena uma palavra que não fosse escrita por Guimarães Rosa, embora tenha transformado algumas passagens em ação e eliminado outras para fazer caber no teatro o longo romance. O ideal primeiro era manter a linguagem intacta. Segundo a diretora do grupo, a fala das personagens de Rosa não são conduzidas pela lógica, mas pelo ritmo, portanto a musicalidade foi buscada para além da pontuação das sentenças. “Então, quando a palavra de rosa virou música na boca dos atores a fala fluíu fácil e familiar” (BERTOLA, 2006). Em entrevista concedida ao Hoje em Dia, e publicada em 14/04/1994, Regina Bertola chega a dizer que “encenar um texto literário é como fazer uma história ilustrada, um livro com gravuras”, mas afirma que não basta desenhar as imagens em linguagem cênica, comparando a adaptação uma obra literária à conquista de intimidade e cumplicidade. No caso específico de **Grande sertão**, fica mais fácil fazer do espectador cúmplice a partir da oralidade, como demonstra na entrevista:

**Em sua crítica do espetáculo, o jornalista Sérgio Augusto dizia que “ouvir” o texto de Guimarães Rosa é um prazer ainda maior do que lê-lo. Você concorda com ele?**

“Grande Sertão” vem da oralidade. É um caso, um grande caso. Quem conhece a região do sertão sabe disso. Por isso, quando você “ouve” o romance, você o compreende melhor. Há uma musicalidade naquela literatura que é fundamental para o seu entendimento. A música da palavra é fundamental para o signo da palavra. As pessoas costumam sair do espetáculo comentando: “quem falou que Guimarães era difícil?”. “Como é que eu parei nas primeiras páginas?”. Fica mais fácil a compreensão. Embora, para os atores, seja difícilíssimo o domínio da fala. (MESQUITA, 1994)

A montagem resultou longa: duas horas e trinta e cinco minutos. A palha de arroz, encontrada pela diretora em viagem para conhecer o sertão de Rosa, tornou-se o “elemento fundamental do espetáculo”, que comanda luz e cenário como o “pó do sertão”. Cenários, figurinos e adereços assinados por Álvaro Apocalypse buscaram compor um sertão de elementos medievais (ANEXO VI) e novamente são utilizados como instrumentos que compõem ao vivo a sonoplastia da montagem, por meio de cabaças, pedras, bambus, palhas, gravetos e do próprio corpo como elemento percussivo. Um jornalista destacou que a “autoralidade” estaria no espaço cênico e na interpretação de Riobaldo por dois atores: Néelson Xavier é Riobaldo velho, narrador, e Lido Loschi é o jagunço ainda novo (SUKMAN, 1994). Embora os críticos tenham destacado várias qualidades da montagem e também a atuação de Lido Loschi, Néelson Xavier foi apontado como escolha acertada, como o ator que

teria naturalmente o sotaque necessário para interpretar Riobaldo. Ele, por sua vez, disse que recusou confortáveis personagens em novelas de TV para encarar o papel: “Só acredito no teatro em grupo, e o Ponto de Partida me fez voltar ao início da carreira, quando eu trabalhava no Arena” (idem, *ibidem*).

No ano seguinte à montagem de **Grande sertão** a literatura foi base para outro espetáculo do Ponto de Partida. **Ciganos** foi criado a partir do livro homônimo de Bartolomeu Campos de Queirós premiado com o Jabuti, mas inclui elementos de outras obras do mesmo autor, como **Por parte de pai, Para criar passarinhos, Indez** e **O Menino de Belém**. A pesquisa incluiu estudos específicos sobre este povo e também obras de ficção, como o conto **Faraó e a água do rio**, de Tutaméia, e **O outro ou o outro**, de Primeiras estórias, ambos de Guimarães Rosa. **Ciganos**<sup>23</sup> trabalha com a questão da memória e da mineiridade, características marcantes na trajetória do grupo. O espetáculo foi remontado em 2003 e novamente em 2005, quando foi acrescido de escritos mais recentes de Bartolomeu Campos de Queirós e de quatro novos atores em cena, além de incorporar o violão, tocado por Pablo Bertola e Leandro Aguiar, às músicas antes cantadas à capela.

Em 1995, o Ponto de Partida decidiu gravar seu primeiro CD, **Estação XV**. “Durante estes nossos 15 anos de trabalho, a música sempre foi companheira de viagem e quando, na ESTAÇÃO XV, procuramos em nossa bagagem algo significativo para legar ao nosso público, foi ela que escolhemos”, indica o encarte do disco (ANEXO XII) que, no ano seguinte, ganhou o prêmio Sharp. A seleção do repertório dos musicais encenados pelo grupo inclui canções da MPB (Dorival Caymmi, Tom Jobim), músicas de domínio público (**Barra do dia, Buriti**), excertos de textos poéticos (Drummond, Guimarães Rosa e Bartolomeu Campos de Queirós) e composições originalmente escritas para os espetáculos (Gilvan de Oliveira e Fernando Brant). O formato do produto chamou a atenção por trazer o CD dentro de uma lata quadrada, forrada em madeira perfumada.

A investigação dos próprios meios e o desejo de se manter como grupo de teatro no interior marcam o caminho da busca do Ponto de Partida por respostas que possam identificar o que é o Brasil. Ou pelo menos o que é o Brasil que pertence ao imaginário de um país imenso, rural e urbano, e repleto de outras dualidades, como já indicava a primeira montagem da companhia, **Contrastes**. Como uma exacerbação dessa busca, que aprofundaremos na segunda parte deste trabalho, surge **Viva o povo brasileiro**, em 1996, demonstrando que a

---

<sup>23</sup> O espetáculo foi visto por Bartolomeu Campos de Queirós em evento que homenageou os 30 anos de literatura do poeta, em 2004. A partir daí o escritor passou a colaborar com o grupo chegando a escrever textos especialmente para que a companhia encenasse.

investigação da identidade brasileira tinha se tornado um dos objetivos centrais do grupo. Apesar de o título remeter ao romance de João Ubaldo Ribeiro, o espetáculo não é exatamente uma adaptação da obra. Apenas a primeira parte, o “Poleiro das Almas”, na qual o autor desenha a idéia de alma brasileira foi tomada emprestada como inspiração, inclusive para o cenário, que remete a um poleiro pelo uso de cordas fixadas em ferros que foram uma espécie de grade, permitindo o uso vertical do espaço (ANEXO VII). No livro, a alma encarna em diversas personagens, enquanto na peça ela é personagem. A Alminha entra em cenas cujo texto é original, escrito por Bartolomeu Campos de Queirós especialmente para a montagem, que contou ainda com pesquisa antropológica e bibliográfica feita pelos atores. A letra das canções completa o enredo, pois aos integrantes do grupo foi dado o desafio de improvisar o tempo todo a partir da música, seja cantando ou falando.

*Viva o povo brasileiro* (a peça) é costurada por quatro temas muito presentes na vida dos brasileiros: a religiosidade, a mistura entre cidadania e malandragem, o carnaval e o futebol. Não há narrativa linear e os atores são “coringas” em cena. Ora são índios, ora foliões, em certos momentos interpretam torcedores e de vez em quando são atores mesmo. O único personagem constante em todo o espetáculo é a tal alma brasileira. (VELLOSO, 1997)

Na primeira fase de ‘Viva o povo brasileiro’, o percurso da alma obedece a alguma cronologia, passando pelos índios, depois pelos europeus e, a seguir, pelos negros. Mas a segunda etapa mostra a fusão destas influências e a impossibilidade de se tentar criar uma identidade coesa (VIANNA, 1997)

Do ponto de macumba a composições da MPB, passando pelo canto gregoriano e pelos ritmos das festas populares, como folias e congada, a música é quem conta a história. Em quase todos os registros na imprensa, Regina Bertola frisou, em seus depoimentos, que na boca dos compositores estava a maior crônica brasileira, que não havia assunto sobre o qual esses autores populares não teriam se debruçado. Segundo a diretora, essa certeza ficou clara depois de passar um período de quase dois meses no Uruguai, em 1997, quando foi convidada para dirigir **Casos e canções**, com o grupo El Galpón, naquele país. Como forma de intercâmbio, a diretora do El Galpón, a argentina Maria Azambuja, conduziu, em solo brasileiro, a montagem de **Loucas histórias** (texto do uruguaio Manuel Gil Gonzáles), espetáculo sem falas que homenageou o cinema mudo. Neste trabalho, os atores do Ponto de Partida empregaram apenas a expressão gestual a partir de uma trilha sonora instrumental previamente gravada.

Em **Viva o povo brasileiro**, a busca de como se deu a mestiçagem na nossa música serviria também para indicar como esse processo se deu na cultura de maneira mais ampla. O espetáculo começa com a música indígena, traz o cantochão gregoriano e as modinhas profanas até chegar à música africana e a como os negros e mestiços se apropriaram de todo o resto. Em cena, a movimentação coreografada junta-se à cantoria, teatralizando a música, a

poesia e a literatura, na intenção de usar como amálgama disso tudo a identidade brasileira. A recepção crítica da peça foi extremamente positiva, em parte pela identificação com o tema, em parte pelas opções estéticas.

Como agrega à sua cena os mais prazenteiros elementos da cultura brasileira, a canção radiofônica de qualidade, “Viva o Povo Brasileiro” apela à comunicação emocionada com seu público. Sem conceder-lhe as facilidades estéticas e os grosseiros juízos morais dos produtos com vocação popular. É uma cena buliçosa e instigante, *clean* e bélica, que Regina Bertola põe nesta montagem. (ANUNCIACÃO, 1997)

As características da montagem começavam a apontar também para uma linguagem própria, como indica o crítico Walter Sebastião:

O espetáculo é também uma investigação sobre o que poderia ser um musical brasileiro. A rarefação de produções nacionais desse gênero, que contrasta com a forte presença da música no contexto da cultura nacional, remeteria a um certo pudor do pessoal do teatro em cantar, num país onde todos estão acostumados a cantores fantásticos, observa Regina Bertola. A diretora acrescenta que o ponto em questão é, de fato, o problema da formação do ator “que tem que ser muito boa”, até mesmo pela qualidade musical do País. Ela acredita ainda num modelo, mais simples, barato e “ligado ao ritmo do brasileiro, que é mais o improvisado”. (SEBASTIÃO, 1997)

A dificuldade de levar o **Beco** à cena, quando os recursos da companhia foram confiscados durante o governo Collor, aconteceu em outros momentos, como na montagem de **Viva o povo brasileiro**. Os artistas passaram quatro meses sem receber nada e ainda injetaram no espetáculo dinheiro do próprio bolso. Isso porque o compromisso de patrocínio do grupo FIEMG/SESI-Minas foi suspenso, sendo reassumido depois da estréia, mas assim funcionando apenas como patrocínio de circulação (VALLE, 2005, p.91). A promoção de gincanas culturais foi uma das estratégias utilizadas para angariar recursos. A venda de um bônus que daria direito ao ingresso foi outra tática de sucesso. O público podia adquirir um pequeno oratório com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, objeto escolhido por representar a devoção do brasileiro à padroeira, garantindo assim a platéia da estréia e o financiamento do espetáculo. O público que consome este produto não é formado ocasionalmente, mas por um conjunto de pessoas que se identificam com a arte e com a ideologia da companhia e que buscou reforçar esses laços a partir da criação do Clube dos Amigos do Ponto de Partida (CAPP). A mobilização de porta em porta, de telefonema em telefonema, angariou simpatizantes e tornou-se um dos mecanismos capazes de mover a roda que movimenta o grupo, como demonstra a descrição do projeto de mobilização feita pelo próprio grupo:

Se não havia grandes patrocinadores conquistaríamos dezenas de pequenos, se eram insuficientes os empresários, convocaríamos os cidadãos, se o público há muito havia desistido dos espetáculos, nós venderíamos ingressos de porta em porta, de mão em mão, visitaríamos uma a uma, as salas de todas as escolas, percorreríamos as ruas cantando e anunciando: é premente abandonar a penumbra

confortável da platéia e conquistar, no palco e na história, uma fala e um papel.  
(ANEXO XVI)

Criado em 1988, o CAPP estruturou-se primeiramente entre as pessoas próximas aos artistas do Ponto de Partida. Com a evolução das leis de incentivo à cultura, tornou-se também um bom negócio para qualquer pessoa física, que desde 1997 pode abater no imposto de renda doações feitas ao grupo. Ao ingressar no clube, o participante recebe freqüente correspondência relatando as ações da companhia. O tom das cartas é sempre íntimo e nada burocrático, ressaltando a poesia encontrada em cada etapa de produção relatada. Não raro, o discurso de resistência das epístolas convoca para a luta e responsabiliza os leitores pelas decisões e caminhos do grupo com frases como “O Ponto de Partida não seria o que é se não representasse a sua gente, a sua terra, pessoas, que, como você assumiram a responsabilidade de transformar Barbacena e Minas Gerais em referência cultural” (ANEXO XVII). Por meio das cartas, os membros do CAPP são convidados para eventos especiais e informados sobre descontos nos espetáculos. Aqueles que contribuem com mais de cem reais por ano ganham automaticamente ingressos para todas as estréias. A estrutura singular do clube, como descreve a reportagem da Revista Veja, mereceu destaque em diversos veículos de comunicação:

Para se apresentar em São Paulo por dois meses, o grupo investiu 100 milhões de cruzeiros na montagem. Parte desse dinheiro saiu do Clube de Amigos do Ponto de Partida, de Barbacena. São 1500 sócios que, além de promover campanhas para arrecadar fundos para o grupo, contribui com 15000 cruzeiros por semestre. Há dois anos, quando o Ponto de Partida decidiu montar a ópera, o clube organizou uma gincana e arrecadou 20000 dólares. Essa dedicação do clube permite, por exemplo, que a trupe tenha na manga da camisa seis peças prontas para entrar em cena. Dependendo da cidade, os integrantes do Ponto de Partida escolhem qual coelho vai sair da cartola. (JUNIOR, 1992)

A maior parte dos membros do CAPP é de Barbacena, mas também há vários integrantes em Juiz de Fora, Belo Horizonte e outras cidades. Até mesmo em Brasília e São Paulo há alguns contribuintes fixos. Mesmo para os que participam à distância, a proposta de enraizamento do grupo, de não sair de sua terra e de realizar todas as estréias ou pré-estréias em Barbacena entra para a lista de aspectos capazes de sensibilizar um público que valoriza a preocupação com o local em primeira instância e que é tratado como parte de um movimento cultural.

Quando gravou seu primeiro DVD, ao vivo, no Cine-Theatro Central, em Juiz de Fora, os ingressos foram vendidos também na sede do grupo, de onde saiu um ônibus para que os barbacenenses pudessem acompanhar o registro da obra no local onde estavam as condições técnicas adequadas. Não raro acontece o contrário, pessoas de outras cidades deslocam-se até Barbacena para assistir montagens preparadas especialmente para o CAPP e para a cidade, como shows comemorativos e peças para lançamento de CDs e projetos. Foi assim com a

celebração dos mil espetáculos do Ponto de Partida, realizada em 1997 com a apresentação de **Fragmentos**, uma colagem de trechos de peças que foram fazendo a história do grupo. Esse tipo de produção é sempre tratado como um retorno que a companhia pode dar a seu público principal, que ajuda a sustentá-la.

Os integrantes da trupe são testemunhas das dificuldades de se fazer teatro no Brasil, e apesar disso não se intimidam: “teríamos de ser muito lúcidos para levantar todos os motivos que nos trouxeram até aqui, mas de alguns temos certeza. Só chegamos aos mil espetáculos pelo ingresso, pelo bônus que nosso público comprou, pelo CAPP em que se filiou, pelo patrocínio que se negociou, pela permuta que se fez, pela notícia que se divulgou, pelo sim. Comemorar a milésima é comemorar ‘miles’ e ‘miles’ e ‘miles’ de sim”. (RIBEIRO, 1997)

Depois de levantar o caráter do brasileiro de forma geral, o Ponto de Partida buscou particularizar o comportamento de homens e mulheres a partir da idealização de uma trilogia gestada entre 1998 e 2000, **O fuso, A roca, O tear**: o feminino, o masculino, o par. Às vésperas do século XXI, as transformações nos papéis de homens e mulheres foram a inspiração para o projeto e marcaram a “marioridade” do grupo, que comemorava então seus dezoito anos de existência. A primeira dessas peças foi **A roca - Histórias de mulheres**, baseada na obra de Adélia Prado. O universo feminino com seus sentimentos, esperanças e frustrações foi retirado de oito livros da escritora mineira, mas, desta vez, a peça não se estruturou a partir da colagem de pedaços de poesias, mas resultou em um texto dramático inventado a partir da leitura das obras. Não há nenhum homem em cena, sendo esta a primeira vez que o Ponto de Partida dividiu o elenco. Quatro personagens fiam e tecem no palco quando chega uma quinta mulher, que estava afastada do grupo há trinta anos. O fato desencadeia reflexões profundas sobre elas mesmas, sobre a paixão, o amor, a sexualidade, as angústias, a alegria e a religiosidade, entre outros temas que transitam no universo feminino. “No ritmo compassado do movimento de delicados dedos que transformam a seda em um fio, as palavras surgem e se cruzam como se formassem um só tecido, que na verdade nada mais é que a própria vida” (D’ARMADA, 1998). O resultado é um espaço mágico, onde o que poderia soar regional transcende para os sentimentos, as esperanças e as frustrações das mulheres de qualquer lugar.

Depois de **A roca**, os três homens que integravam o grupo naquela época encararam o desafio de voltar a Guimarães Rosa em **O fuso - Histórias de homens**, cujo texto base é **A terceira margem do rio**, conto do livro **Primeiras histórias**. O resultado foi um espetáculo denso e introspectivo, bem diferente dos musicais de tom alegre que vinham consagrando o grupo. A música ao vivo esteve presente, mas não sob a forma da canção. O versátil violão cedeu espaço ao clarinete e à flauta de Guido Campos. O estudo da palavra como uma

partitura se propôs a dar novo corpo ao texto de Rosa, incluindo também, de forma mais perceptível, o silêncio. A história tem caráter trágico e traz os três atores dividindo a única personagem como metáfora do homem que não consegue harmonizar-se na pele do filho cuja sina é lidar com a estranheza de ter um pai que abdicou dos papéis que lhe eram impostos.

A união desses dois universos foi aos palcos em 2000, com a montagem de **O tear - Histórias de amor**, encerrando a tríade com a música de Chico Buarque e seus cantos que entrelaçam os dois sexos, parte deles em parceria com Tom Jobim, Edu Lobo e Vinicius de Moraes. Para a confecção do figurino, foram utilizados tecidos de vestidos de noivas e de debutantes que o grupo pôde recolher, como forma de trazer para o palco a marca de vivências e sonhos de pessoas de carne e osso.

Naquele mesmo ano, a atriz Fernanda Montenegro passou dez dias em Barbacena em oficina com o Ponto de Partida, como forma de aperfeiçoamento técnico e de celebrar os vinte anos da companhia. Sete artistas de outros grupos mineiros puderam participar como observadores de todo o processo.

Em meio ao projeto da trilogia, o grupo começou o trabalho com os Meninos de Araçuaí. Inicialmente, a proposta era despreziosa. Em 1998, a Organização Não-Governamental Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento<sup>24</sup> (CPCD) pediu que o Ponto de Partida ajudasse a montar uma apresentação, como forma de agradecimento aos patrocinadores, a partir de um pequeno coral de crianças atendidas pelo programa Ser Criança. Na época, a companhia criou um roteiro baseado no cancioneiro popular ao qual as crianças tinham acesso e também o **Cortejo de Reis**, para apresentação na confraternização de Natal dos funcionários da empresa de cosméticos Natura. Após a exibição, estava garantido o patrocínio do disco **Roda que rola**, que deu origem ao espetáculo de mesmo nome. A peça juntou personagens de espetáculos infantis já criados pelos atores do Ponto de Partida a quarenta crianças e dez educadores de Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha, um dos maiores bolsões de pobreza do Brasil.

O CD é apresentado em uma caixa de madeira, cilíndrica, no formato utilizado antigamente por uma marca de requeijão em barra (ANEXO III-A). Em 2005, a Revista Crescer elegeu **Roda que rola** como um dos dez CDs que não podem faltar na vida de uma criança. No primeiro ano, a produção independente esgotou as cinco mil cópias iniciais e, em pouco tempo, chegaria a trinta e oito mil cópias vendidas e seria transformada em especial da

---

<sup>24</sup> Hoje o CPCD funciona como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip).

TV Minas, veiculado nacionalmente. A qualidade técnica e artística alcançada é inegável, mas os artistas-mirins atraem olhares também por sua história de miséria e glória.

Era uma vez 40 crianças que moravam num local muito pobre, onde poucas pessoas visitavam já que não havia muitas belezas para ver. O futuro parecia que ia ser de igual desolação, até que a história muda de ponta a cabeça quando elas foram reunidas no projeto Ser Criança, mantido pelo Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento (CPDC), e gravaram com o grupo Ponto de Partida o CD "Roda que rola". A partir desse encontro, a vida destes meninos de Araçuaí deixou de ter somente os tons de terra do Vale do Jequitinhonha para ganhar o colorido típico dos contos de fada, como testemunhou o público que foi ao Teatro da Academia na última quarta-feira assistir à primeira apresentação deles em Juiz de Fora, no Circuito Telemig Celular de Cultura. "Antes a gente não sabia nada direito; só cantar a música que a mãe nos ensinava", conta Gabriela Passos, 11 anos. "Agora a gente já conhece um monte de canções, visita muitos lugares e a vida é muito mais legal." (CARVALHO, 2001)

Mesmo estando os grupos Ponto de Partida e Meninos de Araçuaí distantes quinze horas de viagem um do outro, a parceria continuou e, em 2002, eles juntaram-se a Milton Nascimento no espetáculo **Ser Minas tão Gerais**. A idéia de unir os três foi sugerida pela patrocinadora Telemig Celular, empresa de telefonia que queria homenagear os 60 anos de Milton Nascimento e os 30 anos de criação do Clube da Esquina. O espetáculo acabou reunindo dois mitos mineiros: Milton e Drummond, cujos textos complementam o roteiro estabelecido pela música (ANEXO XVIII, trecho de **Ser Minas tão Gerais**). Assim como no processo de **Roda que rola**, a música de Milton Nascimento é unida às canções recolhidas da cultura popular, como **Beira mar** e **Boi janeiro**, por meio dos arranjos do violonista Gilvan de Oliveira. O tratamento dispensado pelo arranjador de forma a não hierarquizar as duas fontes dá a impressão de ser a obra anônima forjada na mesma fôrma que a do cantor consagrado, e vice-versa. Ambas adquirem a mesma importância e o mesmo relevo entre si e unidas ao texto de Drummond.

**Ser Minas tão Gerais** é recheado de tipos mineiros, loucos que toda cidade tem e que estão à espera de um mito, um cantor nascido por lá. Reza a lenda, ele engoliu um passarinho quando criança, daí seu encanto e reconhecimento em terra estrangeira, mas ele simboliza também o eterno retorno ao interior de Minas. No palco, estão 11 atores do Ponto de Partida e o coro dos meninos e uma banda formada por cinco músicos. A peça marcou a segunda experiência de Milton Nascimento no teatro. Em 1966, ele participou de **Terra de ninguém**, do dramaturgo Plínio Marcos, em São Paulo. Depois, integrou discretamente o elenco de quatro filmes: **Os deuses e os mortos** (1970), de Ruy Guerra, **Fitzcarraldo** (1982), de Werner Herzog, **Noites do sertão** (1984), de Carlos Alberto Prates Correia, e **O viajante** (1999), de Paulo César Sarraceni.

A proposta inicial era realizar apenas quatro apresentações, mas a montagem ficou em repertório por quatro anos, sendo registrada no DVD, gravado ao vivo no Cine-Theatro Central, em Juiz de Fora. Milton Nascimento encantou-se pela vitalidade dos meninos e tomou-os pela mão. “Acabou-se o tempo em que mineiro era calado. É uma coisa que a gente tem que correr pelo Brasil, as pessoas precisam conhecer isso. Com um espetáculo desse, a gente começa a acreditar cada vez mais que a humanidade tem jeito” (CALDEIRA, 2005). E o musical não percorreu apenas o Brasil, chegando ao estrangeiro a partir do convite para integrar as comemorações do Ano do Brasil na França, sendo apresentado em Dunkerque e em Paris. No mesmo ano em que conheceu o Ponto de Partida e os Meninos de Araçuaí, Milton Nascimento convidou-os para gravar uma faixa no CD **Pietá**, lançado em 2002.

Em 2003, os artistas de Araçuaí e Barbacena levaram aos palcos **Santa ceia**, espetáculo criado para integrar o projeto Tá na Mesa, do Instituto Telemig Celular, com ações culturais que passaram por várias cidades de Minas Gerais e outros estados. Parte do montante arrecadado foi destinada ao programa Fome Zero, do Governo Federal. A metade foi destinada à região dos meninos. Toneladas de alimentos foram angariadas, culminando na criação do Empório Solidário e Banco de Alimentos de Araçuaí, uma espécie de supermercado para a distribuição de alimentos à parcela mais carente daquela população. A diferença é que cada família não recebia cestas básicas fechadas, e sim podia escolher o que consumir dentro do empório.

No mesmo ano que iniciou o trabalho com os Meninos de Araçuaí, O Ponto de Partida, que até então fazia da casa de Ivanée Bertola sua sede, ocupou um dos casarões do complexo arquitetônico que abrigou a primeira fábrica de seda do Brasil. A sericícola foi fundada em 1888 e tem sua história ligada à imigração italiana em Minas Gerais, ao desenvolvimento industrial do início do século e ao trabalho feminino no Brasil. As atividades da fábrica foram encerradas na década de 1970, e, em 1998, o prédio foi restaurado com a parceria do Clube de Amigos do Ponto de Partida e da Gerdau-Açominas, ganhando o nome de Casa de Fiação, Trama e Tecelagem Ponto de Partida. Mais tarde, o edifício cederia espaço para dois projetos do grupo, a Casa de Arte & Ofício (2003) e a Bituca: Universidade de Música Popular (2004), cujo funcionamento estimulou ainda a luta pela cessão de outras casas do complexo às atividades culturais do grupo, uma delas restaurada em 2008 (ANEXO I). Essas duas novas frentes de trabalho estão ligadas à educação e surgiram da preocupação em formar artistas e agentes culturais e acabam por se interligar a todas as atividades do grupo.

A Casa de Arte & Ofício foi criada a partir da idéia das antigas corporações medievais, em que mestre e aprendiz trabalham juntos. Foram selecionados quinze jovens a

partir de oficinas realizadas com mais de cem inscritos em Barbacena. Cada um deles teve formação profissionalizante acompanhada por um tutor durante três anos e, em 2006, seis deles foram absorvidos pelo grupo. Os demais ingressaram no mercado de trabalho artístico individualmente ou em outros grupos. Paralelamente à abertura da Casa de Arte & Ofício, foi criada a Casa de Morada dos Meninos (ANEXO II-A), quando o Ponto de Partida decidiu levar para Barbacena quatro jovens de Araçuaí, depois mais três, que apresentavam aptidão para ser artistas profissionais. Alguns estão especializando-se na música, outros no teatro. Um deles, Michael Ribeiro, apresentou talento para a dança, passou um ano na estrada entre Barbacena e Belo Horizonte para estudar com um bailarino profissional e se mudou para Joinville depois de ser selecionado pelo Balé Bolshoi. A inauguração das casas contou com a presença de Milton Nascimento em um evento no qual todos os detalhes foram pensados para marcar as propostas ideológicas do grupo. A Casa de Morada foi viabilizada com a parceria do CAPP e do comércio local, a partir de doações que foram dos móveis às aulas de reforço dos meninos. Quem contribuiu com a proposta deixou marcado no cimento do passeio em frente à casa sua participação, espaço chamado de Calçada da Cidadania, em referência à Calçada da Fama hollywoodiana. Da residência, os convidados foram para a sericícola, onde foi oferecido um almoço mineiro sofisticado, comandado pelo chef Ivo Faria, cuja história foi destacada no evento por ser análoga à das crianças de Araçuaí, sendo um menino pobre que fez curso profissionalizante, no Senac-Grogotó, em Barbacena, e acabou tornando-se um famoso chef de cozinha. As atividades do dia foram encerradas com o show **Paz.com**, resultado do projeto Paz nas Escolas, realizado pelo Ponto de Partida a partir do convite do Ministério da Justiça.

A Bituca: Universidade de Música Popular junta-se à Casa de Arte o Ofício na tentativa de promover a formação integral do artista e reforça a opção do grupo pela música brasileira. O Ponto de Partida defende que a música popular precisa de estudo e tratamento semelhante ao dispensado à música clássica nos conservatórios. Neste sentido, a Bituca funciona como uma escola livre profissionalizante com a preocupação de que seus alunos conheçam e dominem o repertório da MPB e conheçam técnicas de produção, postura de palco e divulgação para seguir a carreira artística sem ter que dividir a atividade de músico com outra atividade que os sustente financeiramente. A universidade foi batizada com o apelido de Milton Nascimento e recebe alunos de várias partes de Minas.

A primeira turma da Bituca teve uma festa de rua como formatura, nos moldes de uma montagem que o Ponto de Partida já havia encenado: o **Cortejo de Reis**. O espetáculo a céu aberto remete aos folguedos dramáticos populares e seguiu em procissão a avenida central de

Barbacena, que ganhou pequenos altares, como as capelinhas de adoração, nas quais a música era venerada, pois marcavam o local onde o público parava para ouvir os graduados durante o percurso que os levaria ao **Auto de Natal**. Milton Nascimento acompanhou o cortejo e cantou ao final da apresentação. No ano seguinte, pediu a todos que repetissem a dose como presente de Natal a Três Pontas, cidade onde foi criado. Alguns dos alunos da Bituca participaram do CD e do show **O menino e o poeta**, de Pablo Bertola. Filho de Regina e Ivanée, Pablo foi criado dentro do Ponto de Partida e, junto aos demais aprendizes, representa o fruto deste método de criação que o grupo buscou passar na Bituca e na Casa de Arte & Ofício. O disco registra vinte músicas autorais gestadas dentro dessas escolas, com alunos e mestres como parceiros. Esta linha de criação musical evoluiu para o espetáculo **Pra Nhá Terra**, montado em 2007. A peça é o quarto trabalho do Ponto de Partida com os Meninos de Araçuaí e tem o diferencial de trazer músicas autorais na maior parte do repertório, incluindo também um pot-pourri de canções de domínio público populares no Vale do Jequitinhonha, uma composição de Tavinho Moura (**Dois rios**, com Sérgio Santos e Fernando Brant) e uma de Milton Nascimento (**Estrelada**, com Márcio Borges), que gravou participação especial no disco elaborado com o material do espetáculo. O enredo, pensado prioritariamente para o público infantil, evoca a preservação do meio-ambiente contando a história de uma trupe que parte pela floresta para tirar o tatu do buraco, onde havia se escondido por desesperança no homem e no tratamento que este vinha dispensando à Terra. As falas das personagens foram construídas a partir de poemas de Manoel de Barros.

O trabalho mais recente do Ponto de Partida sobre o período aurífero em Minas, tema que vem sendo pesquisado há bastante tempo, tem estréia prevista para 2009 e levará o nome de **Círculo do ouro**. Depois de trinta espetáculos montados, a história do grupo continua a ser escrita. Ao longo dessa biografia de percalços e sucessos, o cenário cultural brasileiro, no qual a companhia se insere, tornou-se ainda mais complexo que a realidade vivida há três décadas. Naquele início, era preciso revisar o que se passou durante o Regime Militar, quando recontar a história de Chico Buarque denunciava os embates em meio aos quais vivia a sociedade e era motivação para os primeiros passos no teatro, como elaborado no espetáculo **Contrastes**, que discutia, de forma metalingüística, o teatro, a canção e o posicionamento político a partir da reprodução dos questionamentos da ocasião, o que fica explícito em diálogos como:

- Gota d'água foi uma tentativa de trazer de volta aos palcos brasileiros o povo e a palavra.
- Como fazer um teatro para o povo se existem todos os obstáculos? Sei que Gota d'água não era um teatro para o povo, mas era pelo povo, tenho certeza. (PONTO DE PARTIDA, 1984, p. 25)

Daí em diante, os grupos que sobreviveram têm tradição engajada, pois não havia caminho de volta ao modelo do TBC, cuja lacuna foi preenchida pelo sistema de produção avulsa, no qual “terminada a carreira da peça, cada um vai cuidar de sua vida e procurar novos compromissos profissionais” (MICHALSKI, 1985, p.48). O momento em que ética e política passaram a fazer parte dos palcos e de seus bastidores coincide com o ganho de brasilidade no teatro nacional, criando uma nova referência. Nas décadas de 1960 e 1970, entretanto, os grupos mantinham as ações políticas a partir de vínculos partidários ou sindicais, o que arrefece a partir de 1980. Embora o tom engajado permaneça, o Ponto de Partida não se conecta a entidades políticas e busca o bom relacionamento com o público e com o privado, só alcançado na superação do modelo vivido em **Contrastes**. Isso se fez na trajetória peculiar do grupo, em cujo modo de inserção na cultura contemporânea é preciso destacar, além da importante relação os espectadores pelo envolvimento em projetos como o CAPP, o reconhecimento oficial alcançado com o recebimento da Medalha da Inconfidência, em 2004, e da maior insígnia dirigida à cultura no Brasil, a Ordem do Mérito Cultural, em 2003. Esta última concedida no ano em que Chico Buarque, Dorival Caymmi e Manoel de Barros, responsáveis pela matéria prima de vários espetáculos do grupo, receberam a mesma homenagem.

Para chegar até aí foi necessário encontrar um meio-de-caminho que conferisse autonomia ao grupo, sem privá-lo de buscar o poder público e o privado. Trata-se da adoção de mecanismos significativos, que revelam estratégias das classes oprimidas para articular sua sobrevivência. Para entender como este posicionamento político se articula a partir das relações entre o musical e o discurso de identidade no teatro brasileiro, abordaremos, na segunda parte deste trabalho, algumas montagens brevemente descritas neste capítulo, que poderão ser citadas ou tomadas como exemplo na análise que se segue, mas nos deteremos mais atentamente a três espetáculos em especial, **Beco - A ópera do lixo**, **Viva o povo brasileiro** e **Ser Minas tão Gerais**, por representarem diferentes nuances na maneira de abordar a identidade brasileira.

## PARTE II

### 2.1 O RECURSO TÉCNICO

*Mineiro não está interessado em aparecer, mas em permanecer. E música, para permanecer, tem de ter verdade.*

Fernando Brant

Consideramos aqui recurso técnico não apenas as regras e habilidades capazes de produzir determinado objeto artístico, mas os recursos poéticos utilizados dentro do caráter produtivo, ou como, pela técnica, é proposta uma poética de palco. E o expediente principal adotado pelo Ponto de Partida, desde sua criação, é a música, mais especificamente a canção popular. Vários outros recursos técnico-poéticos são de extrema importância para a construção cênica – como o trabalho corporal e o desenho de luz, aspectos que também são responsáveis pela “assinatura” criativa do Ponto de Partida –, mas escolhemos priorizar a relação com a música pela constância com que ela é evocada pelo grupo como definidora ou explicadora dos modos de ser brasileiro.

Ao observar o cancionário visitado pelo Ponto de Partida em suas montagens, encontramos nomes como os de Chico Buarque, Milton Nascimento, Elomar, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes, Cartola e Tom Jobim. De forma geral, as canções teatralizadas pela companhia fazem parte de um repertório da música popular brasileira que o pesquisador norte-americano Charles A. Perrone estudou por chamar a atenção de estudiosos da literatura, como Antonio Candido, Augusto de Campos e Afonso Romano de Sant’Anna<sup>25</sup>, que passaram a encarar aquela produção como poesia da canção (PERRONE, 1988). Perrone também procurou apontar, no livro **Letras e letras da MPB**, a consciência literária presente na obra de Caetano Veloso e Chico Buarque, dentre outros. Para ele, a canção popular é um fenômeno que representou a revitalização das origens da poesia e “O aspecto mais significativo da interrelação da literatura com a música no Brasil é o lugar

---

<sup>25</sup> Perrone cita:

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 3º Ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. **Verso reverso contraverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

\_\_\_\_\_. “Arte final para Gregório”. In: **Bahia invenção: anti-antologia da poesia baiana**. Salvador: 1974.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

\_\_\_\_\_. **O poeta da esperança**. Rio: José Olympio, 1981.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. et. al. **Ciclo de debates do Teatro Casa Grande**. Rio: Inúbia, 1976.

conquistado pela última como veículo da poesia nacional” (idem, *ibidem*, p.165). E este veículo configura recurso que o Ponto de Partida estende para o palco, para onde leva esta consciência literária através das canções e não apenas por meio de formas textuais canônicas, como visível quando optam por interpretar João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros e outros escritores.

Em grande parte, o fato apontado por Perrone deve-se à circulação privilegiada da música na cultura brasileira, circulação esta ampla e constante, segundo Kuperman, tendo suas raízes em um longo processo instaurado a partir da utilização da música como veículo de comunicação na catequização dos índios brasileiros. Usando de melodias autóctones e línguas dos nativos do Novo Mundo, os jesuítas traduziram e adaptaram os cantos da liturgia no intuito de propagar a fé cristã<sup>26</sup>. A partir daí, as heranças musicais indígenas, africanas e européias foram estendendo-se por todos os quadrantes do território nacional e chegaram a uma “produção variada, volumosa e inovadora” (KUPERMAN, 2007, p.45). O sociólogo observa que a música está impregnada em vários contextos sociais do país e se tornou a exceção na circulação da cultura nacional, mas só na passagem para o século XX, “certos ritmos oriundos da senzala conseguem vencer preconceitos, e invadem os salões da elite, ainda que o samba precisasse se disfarçar adotando nomes fantasia” (idem, *ibidem*). Esta música de origem mestiça possui uma capacidade imensa de fusão de ritmos eruditos e populares, o que contribuiu para sua extensa penetração. Com a instauração da indústria cultural, foi o que primeiro se registrou nos discos brasileiros, conseguindo assim ocupar espaço em um mercado dominado pelas multinacionais do entretenimento.

O alcance da música não passaria incólume aos poetas, e Perrone identifica na Bossa Nova e na figura de Vinicius de Moraes as raízes modernas desse fenômeno. A partir do conhecimento e do desempenho do poetinha nas letras das canções, a música popular começou a ganhar respeito no meio intelectual entre os anos 50 e 60.

Não há dúvida de que a simples presença do poeta largamente respeitado contribuiu para que a música popular passasse a ser mais levada em conta no cenário artístico tanto por parte dos produtores quanto por parte dos consumidores. Vinicius é uma

---

<sup>26</sup> A este respeito, Bosi também nos diz: “A transposição para o Novo Mundo de padrões de comportamento e linguagem deu resultados díspares. À primeira vista, a cultura letrada parece repartir, sem alternativa, o modelo europeu; mas, posta em situação, em face do índio, ela é estimulada, para não dizer constrangida, a inventar. Que o primeiro aculturador dê exemplo: Anchieta compõe em latim clássico o seu poema à Virgem Maria quando, refém dos tamoios na praia de Iperoígue, sente necessidade de purificar-se. O mesmo Anchieta aprende tupi e faz cantar e rezar nessa língua os anjos e santos do catolicismo medieval nos autos que encena com os curumins. Uma antiga forma literária, a epopéia, nobilitada pela Renascença italiana, molda conteúdos de uma situação colonial, no primeiro caso. No segundo, porém, o jesuíta aguilhoado pelas urgências da missão precisou mudar de código, não por motivos de mensagem, mas de destinatário. O novo público e, mais do que público, participante de um novo e singular teatro, requer uma linguagem que não pode absolutamente ser a do colonizador” (1992, p.31).

figura de transição muito importante, uma ponte histórica, que proporcionou uma ‘dignidade’ estética à arte de compor. Ele consegue adaptar a música ao verso, traz uma nova sofisticação à arte da canção, estimula a reação do público à poesia tocada e cantada, e fornece modelos gerais de dicção e expressividade a serem imitados por outros letristas. Ele consegue criar uma junção entre as esferas da música e da literatura dos anos 60. Vinicius constrói um palco de comunicação músico-poética do Brasil contemporâneo em cima do qual muitas outras figuras iriam, mais tarde, criar. (PERRONE, 1988, p. 28)

O terreno adubado por Vinicius foi tão fértil que um terço dos autores incluídos na antologia **26 Poetas Hoje**<sup>27</sup>, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda e publicada em 1976, trabalharam como letristas (idem, ibidem, p.150). Uma geração de poetas preteriu o livro em favor da música popular como canal de comunicação. Isso porque, como afirma Carlos Alberto Messeder Pereira, citado por Perrone, a música se tornou item fundamental na pauta do consumo de boa parte da juventude das camadas médias das áreas urbanas, sendo tão importante para aquele momento quanto foram os suplementos literários das décadas anteriores. “A música veiculava não apenas informação estritamente musical, mas também poética e comportamental e, tudo isso de modo especialmente integrado” (PEREIRA<sup>28</sup> apud PERRONE, p. 1988, 149).

Dentro desse clima cultural, a música popular serve como referência fundamental para muitos poetas [...] Além do mais, a música pode realmente levar jovens artistas ao contato com a literatura, a esse respeito, Heloisa Buarque afirma: “A música levou à poesia, não foi o contrário.”<sup>29</sup> (PERRONE, 1988, p. 149)

E se a música levou à literatura, a música levou também ao teatro. A destacada importância de Vinicius na relação poesia/canção, lembrada por Perrone, também se reflete no teatro musical, quando a produção de **Orfeu da Conceição** (1956) marca o casamento artístico do poeta com o jovem pianista Tom Jobim. O apelo comunicativo conquistado pela música na sociedade brasileira viria a protagonizar a reformulação das artes cênicas promovida nas décadas de 60 e 70. Conforme vimos no capítulo “O teatro na repressão”, a referência de arte e comportamento carregada de reivindicações sociopolíticas ganhou a forma de colagem lítero-musical. Na época, a maneira como a canção passou a suprimir o texto dramático em algumas encenações causou certo estranhamento, levando a críticas que diziam se tratar de shows e não de teatro. Isso porque a importância da música popular no teatro brasileiro vem de longa data, mas a maneira como foi utilizada até a metade do século XX era diferente, quando, até então, críticos e historiadores agrupavam todos os gêneros teatrais no país em dois blocos: o Teatro Musicado e o Teatro Declamado (J. GUINSBURG, 2006, p.190).

<sup>27</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque. **26 poetas hoje**. Rio: Labor, 1976.

<sup>28</sup> PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio: Funarte, 1981.

<sup>29</sup> Entrevista pessoal a Perrone em 12 de agosto de 1983. Em nota, Perrone diz que Heloisa observa que jovens poetas no Rio são influenciados por Caetano Veloso, “através de quem se lê Oswald e os concretos”.

No teatro musicado, também conhecido como teatro ligeiro ou gênero alegre, tão importante quanto o dramaturgo é o compositor, e o Brasil teve o privilégio de contar com Chiquinha Gonzaga, Ari Barroso, Pixinguinha, Lamartine Babo e Noel Rosa, dentre os autores de música para encenações. No século XIX e no início do XX, era comum os atores cantarem, mas isso era feito a partir de uma dramaturgia específica, na qual as canções eram escritas para ajudar a carregar a ação dramática, apresentando personagens, falando de amor ou sublinhando emoções. Nos anos 1920, o teatro de revista dava continuidade às operetas do século XIX. Normalmente, o texto das canções era escrito pelos dramaturgos e posteriormente musicado pelos compositores. Entre os gêneros de teatro musicado expressivos no Brasil estão opereta, teatro de revista, vaudeville e burleta. Já o chamado teatro musical é uma forma contemporânea distinta na qual há um esforço para que texto, música e encenação visual se encontrem, “sem integrá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum (como a ópera wagneriana) e sem distanciá-los uns dos outros (como as óperas didáticas de Kurt Weill e Brecht)” (idem, ibidem, p.191). A matriz do musical americano da Broadway surge a partir de espetáculos que misturavam opereta, vaudeville, music hall e ópera contemporânea.

O **Dicionário do teatro brasileiro** aponta a retomada do gosto pelo teatro musical no país no final do século XX “com boa música brasileira e estrutura que funde teatro e música como uma só entidade” (J. GUINSBURG, 2006, p. 191). Nesta primeira década do século XXI, a imprensa também tem registrado o crescimento do estilo<sup>30</sup> e a necessidade de formação profissional capaz de atender ao “gênero que recebe a maior afluência de público nos teatros cariocas” (ALMEIDA, 2007, p.B1). Junto à matéria “A explosão dos musicais”, o crítico Macksen Luiz contextualiza de maneira breve a evolução do musical no país, apontando a busca por “um sotaque nacional”:

Por décadas, os musicais tinham como modelo os originais da Broadway – que, aliás, se mantêm no circuito paulista – e as platéias reagiam com dificuldade de reconhecer, em canções com letras de difícil transposição para nossa sensibilidade musical, o que atores, bailarinos e músicos se esforçavam para reproduzir em cópia fiel. (LUIZ, 2007, p.B3)

Macksen Luiz recupera as primeiras “imitações” e relembra os novos rumos que o teatro tomou nos anos 70 e 80, quando a música “embalava posições bem demarcadas diante de um quadro político restritivo” para afirmar que o grande público atual é “nostálgico de cantores de rádio, marchinhas carnavalescas e ídolos do passado” (idem, ibidem, p.B3). Pare

---

<sup>30</sup> Um exemplo está na **Revista O Globo**, que trouxe como matéria de capa da edição de 21 de janeiro de 2007 a manchete: “Os reis do palco – A receita de sucesso de duas duplas que já fazem história na cena carioca”. No texto está a trajetória do carioca Hélio Eichbauer, do piauiense Maneco Quinderé, do mineiro Claudio Botelho e do paulista Charles Möeler, que conquistaram a cena do Rio de Janeiro a partir da criação de cenário e desenho de luz para variados espetáculos musicais, que vão da adaptação do clássico estrangeiro **Sweet Charity** ao brasileiro **Sassaricando - E o Rio inventou a marchinha**. (NEVES, 2007)

ele, a mudança na recepção dos musicais começou quando o público, de mais de 50 anos e de perfil teatral conservador, passou a reconhecer suas lembranças no palco. Vemos aqui uma substituição da desmedida convencional da tragédia aristotélica pela canção, cuja memória evocada tornou-se capaz de levar os espectadores à catarse, purgando suas emoções.

As adaptações gradativas à realidade brasileira fizeram com que o formato lograsse espaço e dramaturgia próprios, algo que o Ponto de Partida vem investigando e conquistando ao longo de quase três décadas. Isso só foi possível porque, no teatro, o texto não é o único portador do discurso, embora seja tratado com importância. As classificações em gêneros sempre foram problemáticas, mas cabe aqui uma rápida discussão do assunto, visto que uma ideia geral do tema é útil para este trabalho, porém não é o objetivo desta dissertação discuti-lo aprofundadamente.

Todo texto pode beber dos três gêneros: dramático, lírico e épico, tripartição que surgiu com os pensadores renascentistas, a partir da influência de Horácio. Platão já havia apontado a possibilidade de um gênero misto e mencionado a música como manifestação artística diferente dos gêneros narrativo (épico) e dramático. No teatro, entretanto, a música já estava presente nos coros trágicos, que cantavam em resposta ao protagonista.

Embora Horácio mencione, como Aristóteles, apenas o épico e o dramático como gêneros literários, expõe o modo como o lirismo surgiu a partir do drama. A música, enobrecedora das situações dramáticas, foi distanciando-se das representações para ganhar o popular e, regada pelo néctar de Dionísio, alcançou autonomia, mesmo que num sentido pejorativo (BURLA, 2004, p. 44)

Em cada obra é comum que um dos três gêneros prevaleça e, no teatro, naturalmente o drama se apresenta como elemento mais marcante. No entanto, no trabalho do Ponto de Partida, o gênero dramático é freqüentemente sobreposto pelo lírico, criando outro lugar de produção do discurso que trataremos de situar.

O gênero dramático é marcado pelo diálogo, pelo jogo dialético/dialógico das vozes que se presentificam através das personagens. Em musicais como a opereta, gênero de teatro musicado leve, derivado da ópera bufa, o canto e a fala se alternam. Já no teatro de revista, os espetáculos se constituem como híbridos reunindo números falados, musicais e coreográficos, humorismo e atrações circenses. O trabalho do Ponto de Partida apresenta peculiaridades por não se enquadrar plenamente nas formas teatrais estabelecidas. Mesmo no teatro musical contemporâneo o jogo dialético/dialógico sobressai-se, pois o enredo é normalmente pontuado por cenas que alternam diálogo, ação e comentário musical, até quando aparentam unir tais recursos. Seria redutor dizer que o Ponto de Partida funde um pouco disso tudo, uma vez que ao erguer sua arquitetura cênica, o grupo busca centrá-la no ator e apóia-se na canção como veículo de vital relevância para informar conteúdo ao espectador, fazendo com que o gênero

dramático apareça de maneira tênue. Na primeira metade de **Viva o povo brasileiro**, por exemplo, não há diálogos. Observa-se o caráter épico nos trechos em que personagens apresentam-se como narradores, para situar a presença da alminha. No entanto, a história em si não está na narração, mas no encadeamento musical aliado à expressão coreográfica. Também em **Ser Minas tão Gerais** os diálogos não têm características preponderantes, sendo que as poucas falas das personagens apresentam-se por meio de poemas.

O artifício típico do drama para prender o espectador é a tensão carregada pela trama, na qual todas as ações são voltadas para que se anseie pelo desfecho.

É o interesse pelo final que atrai a atenção e, mesmo que em determinados momentos um cenário, um figurino ou a atuação de um ator chamem mais atenção do que a história, a estrutura deve apresentar, em sua totalidade, certa harmonia entre os componentes, e tem que cuidar para que o destaque de determinados elementos seja apenas momentâneo e que, mesmo assim, contribua para enfatizar a tensão que percorre a trama e impulsiona para o fim. (BURLA, 2004, p. 51)

As ações líricas não se prendem à tensão pela conclusão, podendo ter sua estrutura justificada pelo envolvimento emocional do sujeito. Mesmo presentes em qualquer gênero, algumas características são destacadas por sua relação com o lírico. É o caso da musicalidade. Perrone resgata a etimologia da palavra, lembrando que o termo lírico é derivado da palavra grega que significava “o canto individual do verso acompanhado de uma lira” e vai além, mostrando como “a união de palavra e melodia na canção moderna não é tão íntima como na *mousike* dos gregos”, mas ressalta que a integração desses elementos é “essencial para que se faça de uma canção um produto estético bem sucedido” (PERRONE, 1988, p.12). O embaralhamento entre os gêneros torna tanto o produto quanto sua análise menos simplistas.

O trabalho do Ponto de Partida apresenta-se como épico-lírico-dramático, relativizando os grandes gêneros. Podemos dizer que, mais que o lírico, o poético sobrepõe-se. E esta opção demarca uma forma do brasileiro de pensar e encarar a produção de sentido que a filósofa portuguesa Maria Helena Varela denominou *heterologos*, uma forma “recriada nos seus desvios e metamorfoses, viagens e mestiçagens, como um *logos* mais *edificante* do que *sistemático*, mais poético do que noético” (VARELA, 1995, p. 19). Segundo ela, o pensamento em língua portuguesa situa-se na “mestiçagem natural do filosófico e do literário, como um pensar plural e heterodoxo, por isso mesmo na periferia das filosofias oficiais” (idem, *ibidem*, p. 19). Este aspecto foi explorado por Caetano Veloso na canção **Língua**, como observa José Miguel Wisnik ao analisar a obra do compositor no artigo “Cajuína transcendental”:

Na canção “Língua” faz-se ainda uma *boutade* que vem ao caso: “se você tiver uma idéia incrível/ é melhor fazer uma canção/ está provado que só é possível filosofar em alemão”. Ora, essa é justamente uma referência paródica ao fato de

Heidegger ter afirmado o destino filosofante da língua grega e da língua alemã, em contraposição aqui com uma possível vocação cancional da língua portuguesa do Brasil. O caráter compensatório da admissão, ironicamente auto-apologética, dessa vocação menor e risivelmente deslocada no mundo não deixa de guardar a ambição de uma formulação poética, da qual o humor não está descartado. (WINISK, 1996, p. 212)

A língua é produto de um povo, que a cunha a partir de seus componentes e tradição, como veículo de pensar e de comunicar. Sua estrutura está presente na definição antropológica de cultura, pois “é compreendida como um sistema de símbolos convencionados como significados que são compartilhados inconscientemente por uma comunidade de falantes” (GOMES, 2008, p.37). A vocação declinante do alemão é lógico-sintática, portanto, organiza o pensamento. A tendência cantada e lírica das línguas ibéricas não impede a expressão de reflexões metafísicas, porém frequentemente o faz por um *logos* alternativo, configurando outro lugar de produção do discurso.

Sob esta perspectiva, o ato de compor e cantar uma canção popular brasileira é encarado como uma maneira de produzir reflexão e conhecimento, tanto quanto filosofar em alemão ou escrever um rock inglês, para dar mais um exemplo de expressão não convencional. Por configurar uma atitude periférica de abordagem, há resistência em reconhecer este recurso como produtor de conhecimento, mas, na opção estética do Ponto de Partida, nada melhor um samba para se falar do Brasil, ou pelo menos de parte dele, já que o grupo busca também outros ritmos tomados como formadores do caráter nacional para compor retratos variados do que considera brasileiro.

A partir desses recortes, observa-se nas canções e textos colhidos e escolhidos pelo Ponto de Partida um lirismo filosófico, uma forma de pensar a cultura e o país. Mércio Gomes nos mostra que a cultura é um sistema “mais ou menos coerente” e que pensar é também um ato coletivo. Segundo o antropólogo, pode-se dizer que a cultura “pensa”, na medida em que os termos do pensar, ou seja, as categorias de pensamento, são dados pela cultura da qual o indivíduo faz parte (idem, ibidem, p.37).

Na forma, a organização da colagem de textos e canções realizada pelo Ponto de Partida assemelha-se às montagens do grupo Opinião. Nas escolhas, entretanto, há diferenças que distanciam as produções da companhia mineira de espetáculos como **Liberdade, liberdade**. O roteiro escrito por Millôr Fernandes e Flávio Rangel denota erudição por meio dos excertos selecionados, assim como na maneira de utilizá-los. A peça de duas horas de duração trazia trechos de Sócrates, Platão, Abraham Lincoln, Martin Luther King, Castro Alves, Anne Frank, Winston Churchill, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Geraldo Vandré, William Shakespeare e Carlos Drummond de Andrade, entre outros, para falar de um

direito inalienável. A primeira peça para adultos do Ponto de Partida, **Contrastes**, remete a este modelo, com trechos de Drummond, Bertolt Brecht, Frei Beto, João Cabral de Melo Neto, Paulo Pontes, Roberto Freire e Oduvaldo Viana Filho costurados a canções de Chico Buarque e Caetano Veloso. Porém, ao longo de seu amadurecimento, o grupo passa a recorrer também à cultura popular e ao cancionário popular e anônimo, além de se apropriar de elementos da cultura de massa, apresentando uma percepção de Brasil que não diverge daquela opção estética, mas utiliza estratégias diferentes na mediação de conteúdo entre públicos diversos, para quem a comunicação se efetiva de maneira mais provocadora e envolvente na mescla de extratos cultos, populares e massivos.

O Ponto de Partida aborda e utiliza essas diferentes fontes de maneira indistinta, diferenciando-se do tratamento normalmente dispensado à alta cultura e à cultura popular na tradição crítica. Isso fica claro em **Ser Minas tão Gerais**, em que o texto de Carlos Drummond de Andrade foi eleito como urdidura para o musical baseado na obra de Milton Nascimento. No espetáculo, a música de Milton é unida às canções recolhidas da cultura popular, de domínio público, como **Beira mar** e **Boi janeiro**, por meio dos arranjos do violonista Gilvan de Oliveira (ANEXO XVIII, trecho de **Ser Minas tão Gerais**). O tratamento dispensado pelo arranjador de forma a não hierarquizar as diferentes origens dá a impressão de ser a obra anônima forjada na mesma fôrma que a do cantor consagrado, e vice-versa. Ambas adquirem a mesma importância e o mesmo relevo entre si e unidas ao texto de Drummond.

Milton já dialogava com o legado do poeta mineiro quando musicou o poema **Canção amiga**, originalmente publicado em 1948 e, trinta anos depois, incluído no álbum **Clube da esquina 2**:

Eu preparo uma canção/em que minha mãe se reconheça,/todas as mães se reconheçam,/e que fale como dois olhos./Caminho por uma rua/que passa em muitos países./Se não me vêem eu vejo/e saúdo velhos amigos./Eu distribuo um segredo/como quem ama ou sorri./No jeito mais natural/dois carinhos se procuram./Minha vida, nossas vidas/formam um só diamante./Aprendi novas palavras/e tornei outras mais belas./Eu preparo uma canção/que faça acordar os homens/e adormecer as crianças. (ANDRADE, 1962. p. 138-139)

O ideal de construir uma poesia capaz de despertar a consciência dos adultos e servir de canção de ninar para as crianças é transferido para a música, capaz de propagá-lo como o faz o “vendedor de sonhos”, da canção seguinte no espetáculo. Ele se diz caixeiro responsável por levar na bagagem “Repertório de vida e canções/E de esperança/Mais teimoso que uma

criança/Eu invado os quartos, as salas/As janelas e os corações”<sup>31</sup>. A letra fala da capacidade de propagação da música, cujas frases podem voar “sem rumo no vento”, mas assim encontram quem queira cantá-las e reavivar suas intenções. O texto de Fernando Brant resume a lida do artista que propaga sua “fé ambulante” e o amor por sua terra, esperando ter, no final da viagem, “Um caminho de pedra feliz”. Perrone já havia notado como nas letras de Brant é comum se confundirem imagens de “pedra” e “caminhos”, reutilizando seus valores simbólicos como impedimento e passagem e também como referente literário.

A herança cultural de Minas Gerais é uma presença significativa no trabalho de Milton Nascimento. Além de ter musicado **Canção amiga**, diversas letras de seus parceiros, como Fernando Brant, contêm alusões a um dos poemas mais célebres do poeta modernista, **No meio do caminho** (PERRONE, 1988 p.155)<sup>32</sup>. Esta referência é explicitamente aproveitada no espetáculo **Ser Minas tão Gerais**, quando a teatralização do poema, que já havia ganhado uma primeira versão quando a companhia encenou a montagem **Drummond**, é ligada à canção **Itamarandiba**. Em fila indiana, as novas personagens tentam ultrapassar o obstáculo da pedra, que não está materialmente no palco. Por meio dos gestos e marcações dos atores, que contracenam com a pedra imaginária, eles reagem de diferentes maneiras à barreira e os versos vão saindo da boca de cada um como falas autônomas, que desvendam o poema completo.

No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/tinha uma pedra/no meio do caminho tinha uma pedra./Nunca me esquecerei deste acontecimento/na vida de minhas retinas tão fatigadas./Nunca me esquecerei que no meio do caminho/tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/no meio do caminho tinha uma pedra. (ANDRADE, 1962. p. 203)

Na seqüência, os atores erguem uma cidade de pedra para construir **Itamarandiba**, cujo texto, também de Fernando Brant, diz:

No meio do meu caminho sempre haverá uma pedra/Plantarei a minha casa numa cidade de pedra/Itamarandiba, pedra corrida, pedra miúda rolando sem vida/Como é miúda e quase sem brilho a vida do povo que mora no vale/No caminho dessa cidade passarás por Turmalina/Sonharás com Pedra Azul, viverás em Diamantina/No caminho dessa cidade as mulheres são morenas/Os homens serão felizes como se fossem meninos.

<sup>31</sup> Para citação das canções analisadas, tomamos como referência não os discos em que foram originalmente gravadas, mas o registro dos espetáculos do Ponto de Partida em que foram inseridas.

<sup>32</sup> Perrone observa outras conexões entre a obra de Milton e Drummond, como a existente no texto de **Ao que vai nascer**, cuja alusão ao texto do poeta mineiro contribui para o estabelecimento de ambigüidade na voz lírica: “...Respostas virão do tempo/um rosto claro e sereno me diz/e eu caminho com pedras na mão...” O título da canção ‘Saídas e bandeiras’ alude aos exploradores pioneiros das terras de Minas Gerais, mas o texto diz respeito à qualidade de vida atual. Aqui, o valor simbólico da pedra como impedimento (e como referente literário) é alterado para enfatizar o sentido social: *...Andar por avenidas enfrentando o que não dá mais pé/juntar todas as forças pra vencer essa maré/o que era pedra vira homem/e o homem é mais sólido que a maré”*.

Ao escolher a canção que fala do “povo que mora no vale”, a montagem liga os caminhos que o artista percorre ao coro de crianças que participa do espetáculo, os Meninos de Araçuaí. Um deles faz a conexão entre **Itamarandiba** e a canção seguinte **Ponta de areia** (Milton e Brant), falando da estrada de ferro que começava justamente em Araçuaí, ligando Minas à Bahia.

Este arranjo de poesia e música nos mostra a percepção de um Brasil profundo, enraizado, que se manifesta principalmente pela canção e se abre em diálogo com expressões da identidade brasileira. De todo modo, na visão do grupo, a canção é o ponto de encontro dessa variedade, não havendo assunto sobre o qual os compositores, tratados pela diretora da companhia como cronistas da nação, não tenham explorado. No entanto, para transpor essas crônicas musicais para o palco, existe a necessidade de se transmutá-la em gesto, cenário, cor e luz, de transformar a canção em narrativa, de criar uma linguagem própria para o musical brasileiro a partir de material inicialmente concebido para outra mídia e, portanto, sem as tradicionais rubricas deixadas por autores que escrevem especificamente para o teatro. Esse recurso leva à importância de uma proposta de leitura intersemiótica porque não exige que o espectador leia apenas teatro, mas uma criação híbrida. Vejamos, então, alguns passos dessa intersemiose na obra do Ponto de Partida.

### **2.1.1 A tradução intersemiótica**

A leitura intersemiótica apresenta-se como a mais adequada ao trabalho do Ponto de Partida por relacionar o escrito literário a sons e imagens, envolvendo a remissão a outros textos – no sentido mais amplo – de diferentes autores e épocas na construção das cenas. Esta relação intertextual é um modo de criar a partir de referências e citações. Neste processo, a tradução para outra linguagem é também uma forma de interpretação. Assim, a adaptação para o palco pode ser tomada como reescritura, tal como definida por Lefevere, que constata: “O leitor não-profissional lê cada vez menos literatura tal como foi escrita por seus escritores, mas sim como foi reescrita por seus reescritores” (LEFEVERE, 1992). Responsável pela recepção e sobrevivência de obras literárias entre este tipo de leitor, o Ponto de Partida configura-se como um mediador entre público e obras de autores como Guimarães Rosa, Bartolomeu Campos de Queirós, Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado e Jorge Amado, entre outros. Neste processo de reescritura adotado pelo grupo, faz-se necessária a tradução intersemiótica.

Utilizamos aqui a expressão tradução intersemiótica, tal como cunhada por Roman Jakobson em 1959, para conceituar a transmutação ou interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais, em contraste com a tradução intralingual e a tradução interlingual (JAKOBSON, 1975, p. 65). Neste sentido, a adaptação para o palco utiliza-se tanto da tradução intersemiótica quanto da tradução intralingual, definida como a re-escrita de um texto dentro da mesma língua, que, no caso do teatro, pode ser verbalizado sob a forma oral.

Adaptações teatrais estão sujeitas aos mesmos limites e pressões de qualquer tradução, nos quais entram em jogo fidelidade e respeito à obra original. Mais especificamente, estão sujeitas ao processo de transposição e de busca de equivalentes entre os dois sistemas sógnicos: o da obra original e o do produto cênico multimídia. Porém, isto é apenas parte do processo de tradução, pois, para que uma adaptação se efetive, vários outros aspectos são levados em consideração, como o público, as intenções do diretor, a produção, ou o contexto histórico, entre outros.

As obras utilizadas pelo Ponto de Partida como base para suas peças não foram escritas originalmente para o teatro, ou seja, são textos sem rubricas, portanto sem as dicas que os textos dramaturgicos carregam para a tradução intersemiótica. Isso significa que o caráter textual dessas obras muitas vezes não evoca a dramatização das falas através do gesto, dos diálogos, dos cenários, etc. Sendo assim, não sugere diretamente uma tradução intersemiótica.

A tradução intersemiótica inclui, como em outros tipos de tradução, a procura por equivalentes, ou seja, a busca, em um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelhe à de componentes de outro sistema de signos. Esse procedimento leva em conta a existência de um sentido no texto, que deve ser transportado/traduzido para outro texto/sistema. Ao considerar o estabelecimento de equivalentes semânticos para elementos de dois sistemas de signos diferentes dentro da mesma língua como um processo tradutório, Jakobson reconhece não ser possível abranger todas as nuances de cada um dos sistemas. Assim como reconhecem as teorias da tradução a impossibilidade de se encontrar uma correspondência total entre dois textos, sejam eles ou não de sistemas diferentes.

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. (PLAZA, 1987, p. 30)

Dessa maneira, o trabalho da tradução pode não priorizar a fidelidade ao texto original e o texto reescrito oferecerá sempre algo além ou aquém do texto fonte. Neste contexto, os

critérios de fidelidade não são preponderantes para avaliar a tradução intersemiótica, já que o sentido será resultado de uma interpretação, de uma leitura, e da função que o texto/tradução terá para a audiência a que se destina, pois a obra só se completa com o público. Destaca-se, portanto, a intertextualidade dos espetáculos produzidos pelo Ponto de Partida que, quando não se propõem a recontar uma história pré-estabelecida, como no caso da adaptação de **Grande sertão: veredas**, utilizam-se de diversos textos, canções e “causos” da literatura oral para reinventar uma nova história.

O texto teatral concebido pelo Ponto de Partida como a adaptação de textos literários para o palco não pode ser avaliado como um produto estático, estudado como forma final em que investigações sobre imitação e influência, originalidade e fidelidade têm lugar preponderante para se transformar em objeto de estudo dinâmico, afinal, a matéria-prima do grupo origina-se não apenas em obras literárias, mas em vários outros tipos de texto, cuja relação pode ser entendida como tradução, interdependência ou fusão das artes.

Além disso, a decodificação dos bens simbólicos produzidos pela humanidade pode se dar de formas diversas, mas que mantêm uma estreita relação entre si e se expressam nessa ampla rede de significações que compõe a semiose cultural. Compreendendo-se como leitura a recepção desses bens simbólicos, na medida em que todo recorte na rede de significações é considerado um texto, é possível ler o traçado de uma cidade, um filme, uma coreografia. E é a partir dessa leitura elaborada pelos integrantes do grupo que um novo produto será apresentado ao público e lido, novamente, por outras pessoas, a partir da interação de códigos presente nos espetáculos. No entanto, vale ressaltar que na abordagem a partir da experiência do leitor, proposta por Manguel (MANGUEL, 2001), a imagem é sempre traduzida nos termos da nossa própria experiência, portanto nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva. O autor propõe uma leitura em busca de como as emoções do leitor afetam e são afetadas pela leitura das imagens.

Ao realizar a tradução intersemiótica através do processo de leituras e reescritas, o Ponto de Partida constrói seus espetáculos utilizando-se de técnica que remete ao palimpsesto, pois o texto pelo grupo preparado para o palco é realizado na presença de outros textos, que por sua vez falam também através de outros. Ocorre, portanto, uma subversão do conceito de autor como única fonte geradora da obra, cujo significado se constitui a partir de uma cadeia interminável de significações. O procedimento leva à noção de intertextualidade, que tem como base não somente o texto literário, mas todo e qualquer texto, verbal ou não, sem recorrer aos conceitos tradicionais de autoria e torna, também, menos claros os contornos das

obras literárias, dispersando a imagem de totalidade em um tecido ilimitado de conexões, associações, fragmentos, textos e contextos.

Para Julio Plaza, a tradução se apresenta como “a forma mais atenta de ler a história’ porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente” (PLAZA, 1987, p.2). Leitura, tradução, crítica e análise são operações simultâneas sintetizadas na tradução. A leitura atenta é exigida do tradutor e do crítico, que também articula sua leitura a leituras anteriores. Assim procede o Ponto de Partida, na diversidade de linguagens e na mistura de elementos poéticos, que auxiliam na proposta de representação do homem brasileiro e diverso, tema que será melhor explorado no capítulo “O recurso identitário”.

Em **Ser Minas tão Gerais**, o tratamento dado à produção do poeta ganha releituras e sugestões, como veremos a seguir. **Cidadezinha qualquer** recebe cenário através da entonação e do jogo de falas dos atores, sem ser reduzida à simples narração, estimulando a imaginação. Cada personagem “vê” a cena que está falando e a comenta com o gestual: “Um homem vai devagar./Um cachorro vai devagar./Um burro vai devagar./Devagar... as janelas olham./Êta vida besta, meu Deus” (ANDRADE, 1962 p.41). Dando a impressão de que eles estão observando aquilo que “as janelas olham”.

Como em uma espécie de preparação, as personagens seguem repetindo “Mundo, mundo, vasto mundo/Se eu me chamasse Raimundo/Seria uma rima, não seria uma solução”. Em fila, as personagens conversam como em um telefone sem fio, que remete ainda às muitas brincadeiras infantis populares utilizadas no espetáculo. Um conta ao outro que “no meio do caminho tinha uma pedra”. Demonstrando o propósito do jogo, cada um repassa ao outro a mensagem a partir de sua própria interpretação do que ouviu, apresentando sua maneira de encarar “a pedra no meio do caminho”. Ao final das falas, cada um tentará vencer o obstáculo a seu modo, rezando, pulando, hesitando, ou até mesmo desistindo daquela passagem para optar por outra estrada.

Como vimos, o poema é costurado à canção **Itamarandiba**, criando intertextos que proporcionam o enriquecimento cultural do texto teatral. A forma de seleção dos trechos é também um trabalho crítico, reafirmando excertos consagrados e lançando luz a versos pouco conhecidos, ou ainda destacando aspectos raramente explorados em estrofes já consolidadas. Além disso, a escolha é significativa no que diz respeito à temática freqüentada pelo grupo, que busca representar a identidade brasileira, comumente a partir da literatura mineira, remetendo a seu *locus* de enunciação.

Nessa medida colocamos a Tradução Intersemiótica como “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”. Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 1987, p. 14)

A sugestão de imagens é feita por meio de processos diferentes. Em **Ser Minas tão Gerais** o palco está nu, conferindo total liberdade para se trabalhar elementos que traduzam as idéias dos textos. Esta característica é também uma forma de convocar a imaginação do espectador a participar do processo criativo, pois as cenas não se apresentam como um quadro naturalista. Ao construir ação e cenário apenas com os atores, com a marcação e com os adereços, o grupo elege um objeto que vai passar por toda a peça e se transformar em quase tudo o que for necessário para recontar as histórias, criando o desenho cênico do espetáculo.

Na tradução intersemiótica, o tradutor se situa

diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo do tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 1987, p.10)

Nesta montagem, todas as personagens são loucos românticos que as cidades do interior têm, aguardando o mito que vai chegar e que vai, com a sua presença, modificar a vida de todo mundo. É uma referência ao próprio Milton Nascimento, que voltaria à cidade pequena, depois de ter alcançado o sucesso. Observando a trama, o objeto escolhido precisava ser algo que a gente doida e pobre teria com fartura para fazer a festa para um grande mito e o grupo optou pelo jornal, adereço versátil que serve de asa de anjo barroco das igrejas de Minas, serve de rio, peixe, rede, estandarte e até de jornal mesmo (ANEXO VIII). Em outras montagens, o grupo também propõe a escolha de um objeto para criar o desenho cênico. No exemplo de **Pra Nha Terra**, o bambu foi o artefato escolhido, transformando-se em rio, amendoeira, girassol, mangue e floresta.

No processo de reescritura para o palco, o grupo vivencia o movimento duplo da criação literária, com o gesto de distanciamento e proximidade do objeto.

O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa. A narrativa retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo momento (SOUZA, 2002, p. 25)

Na busca por colocar o homem brasileiro no palco, o grupo tende muitas vezes a representar seu passado. Plaza afirma haver várias formas de recuperação deste tempo, podendo ser por fetiche, novidade, conservadorismo, nostalgia, forma crítica ou ainda como

“a recuperação da história como ‘afinidade eletiva’, como história da sensibilidade que se insere dentro de um projeto não somente poético, mas também político” (PLAZA, 1987, p. 7). Plaza considera a afinidade eletiva a forma de recuperar a história mais sintonizada ao processo tradutor, pois se integra à visão sincrônica conatural ao processo criativo. “Isto porque na criação encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto, ou seja, é a própria criação que contém embutidas as relações dos três tempos, presente-passado-futuro, modificando as relações de dominância entre eles (idem, ibidem, p.7-8). Nesses moldes, enquanto autores, leitores, intérpretes e tradutores, os artistas do Ponto de Partida voltam ao texto como personagens, cujas vidas são fábulas concorrentes com a obra, fundem estético, cultural, social e político, aspectos que não se separam mais na contemporaneidade, e apresentam para o público, no palco efêmero, uma leitura/tradução/escrita, fazendo com que a platéia participe, de forma simultânea, do processo de escritura da nova criação. O artista tradutor não traduz apenas o significado, mas signos em sua materialidade, com cor, movimento, luz e, eventualmente, até cheiro e gosto<sup>33</sup>, formas físicas que o processo intersemiótico permite. Afinal, como concluiu Julio Plaza, os encaminhamentos dados à questão podem se apresentar de maneiras diferenciadas, mas eles convergem em um mesmo ponto: a tradução como transcodificação criativa.

### 2.1.2 Sob o signo do precário

*Para um trabalho que se quer  
sempre a ferramenta se tem.*

João Guimarães Rosa

Ao longo deste capítulo, buscamos abordar o uso da canção como um recurso técnico-poético, observando alguns de seus pontos de contato com outros recursos utilizados pelo Ponto de Partida para a encenação teatral, a partir da perspectiva da tradução intersemiótica. É preciso ressaltar, porém, que a música insere-se em uma gama de escolhas estéticas e ideológicas, portanto também identitárias, nas quais o expediente fundamental é transformar a matéria do cotidiano em recurso.

“No Brasil houve sempre uma relação íntima entre o trabalho servil, realizado a partir da habilidade manual e a atividade musical” (SQUEFF, 2004, p.101). Segundo Squeff isso é

---

<sup>33</sup> Na apresentação especial de **Casos e canções** realizada nas dependências do Hotel Senac Grogotó, o público podia compartilhar com os atores do café e do pão de queijo servidos à mesa.

retratado na nossa literatura, na qual muitos personagens tocam um instrumento, fazendo da música uma atividade de lazer prazerosa, tanto das classes proletárias quanto das camadas médias. Na realidade operária, entretanto, a música está presente também nos cantos de trabalho, onde encontramos uma música do cotidiano e do ambiente das ferramentas que vemos estetizados na formatação musical de **Travessia**.

A música popular no Brasil é "uma espécie de hábito, uma espécie de habitat, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar" (WISNIK apud SANTIAGO, 1998, p.19), constituindo também uma forma de conhecimento que permeia o dia-a-dia nacional, como observa Silviano Santiago:

O seu modo de produção se dá num meio em que as forças mais contraditórias e chocantes da nossa realidade social se encontram sem se repudiarem mutuamente. Em lugar de separar e isolar vivências e experiências, em lugar de introjetar o rebaixamento cultural que lhe é imposto para se afirmar pelo ressentimento dos excluídos, a música popular passa a ser o espaço "nobre", onde se articulam, são avaliadas e interpretadas as contradições sócio-econômicas e culturais do país, dando-nos o seu mais fiel retrato. (SANTIAGO, 1998, P.19)

A proposta de uma arte que nasce da prática e transforma a precariedade em recurso dialoga com uma das bases metodológicas que o educador Tião Rocha desenvolve em Araçuaí, no Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento. Trata-se da "pedagogia do sabão", que consiste em aproveitar o que se tem para transformar em utilidade doméstica, social, econômica e também pedagógica, pois os processos envolvidos constituem exercícios de aprendizagem capazes de gerar trabalho, renda e soluções para as comunidades.

A idéia da pedagogia do sabão surgiu a partir da contribuição do saber popular de transformar sebo em sabão, processo simples e barato que foi o pontapé inicial para resolver um dos problemas sempre apresentado nas listas de necessidades das escolas: a falta de material. Um ato simplório passou a ser valorizado como tecnologia popular, sofisticando a forma de pensar e encarar o cotidiano. Depois da primeira idéia, surgiram vários tipos de sabão, elaborados a partir de extratos oleosos de frutas e outros ingredientes naturais. Em pouco tempo, eram produzidos mais de 1.700 itens de tecnologia de baixo custo, pois a partir do mesmo princípio, foi criada uma cooperativa que desenvolve de doces a brinquedos de sucata, de tinta de terra a utensílios de ferro e bambu. Com o tempo, Tião percebeu que, para a comunidade, participar daqueles processos tinha se tornado "um pretexto para falar da vida" inserido em "um ritual em que as pessoas deixam um lugar de consumidor e passam a um lugar de produtor" (MACHADO, 2007), conforme registra em seu depoimento à imprensa.

Retomando as condições nas quais o grupo foi criado, Mônica Valle destaca que "Desde o início as ausências encontradas foram transformadas em estímulos pelos membros

da Associação Cultural Ponto de Partida, e os levaram a buscar soluções para fazer existir seu trabalho” (VALLE, p. 116). A pesquisadora cita o diretor de teatro Sérgio Britto, que já havia notado a habilidade do grupo para ousar partir do nada para fazer uma peça,<sup>34</sup> para dizer que este aspecto se estende a outras facetas da companhia, ressaltando a sistematização do método levada à formação de novos profissionais na Casa de Arte e Ofício e na Bituca: Universidade de Música Popular.

Além desses processos, na arte, este princípio é capaz de agregar valores à obra, pois os produtos culturais artesanais são dotados da capacidade de transportar sentidos que não são intrínsecos à base material, produzindo efeito sobre a sensibilidade, a imaginação e a reflexão. Este procedimento passa pela a escolha de elementos cênicos que estetizam o precário, como o uso do jornal em **Ser Minas tão Gerais**, as caixas e sucata de **Beco** ou as ferramentas dos trabalhadores rurais em **Travessia**, apresentando-se também em brindes, embalagens dos CDs e outros objetos que nos remetem a “reliquias do Brasil”, como aquelas inventariadas por Gilberto Gil e Torquato Neto na canção **Geléia geral** sob inspiração do **Manifesto antropófago** de Oswald Andrade. No capítulo “Muito além de contrastes” pudemos ver alguns exemplos, que agora retomamos a partir dessa contextualização. Entre eles está o formato dos discos lançados pelo grupo, que poderiam ser produtos meramente industriais, mas trazem a inserção do aspecto humano, da manufatura. Um exemplo é **Roda que rola**, cuja embalagem, que remete à antiga caixinha de requeijão, foi produzida em oficinas ligadas a projetos sociais, trazendo encarte em forma de sanfona com fotos de bonecos produzidos pelos Meninos de Araçuaí a partir do tecido do próprio figurino (ANEXO III). Trata-se de um rastro proposital daquilo que o disco como produto carrega. São vestígios e marcas das leituras e da forma de pensar a cultura que vão muito além do fazer teatral.

O mesmo se passa quando grupo utiliza elementos que são testemunhos da uma cultura e de vivências culturais no figurino de **O tear - Histórias de amor**, elaborado com vestidos de noiva e de debutantes um dia usados por mulheres reais, que contribuíram com suas lembranças, emoções e roupas para vestir as personagens (ANEXO IV-B). O formato epistolar do espetáculo remete ao brinde entregue aos membros do CAPP: uma caixa de papel de carta recoberta de tecido rústico, feito em tear. Outra relíquia recuperada são os pequenos oratórios de Nossa Senhora Aparecida, que serviram de bônus para quem comprasse ingressos antecipados para **Viva o povo brasileiro** (ANEXO IV-A). O almoço oferecido para marcar a criação da Casa de Morada também é mais um exemplo dessa fórmula, pois tratava-se de um

---

<sup>34</sup> VALLE cita o texto “Acredito na sensibilidade da palavra”. In: **Jornal do Programa da Oficina de Teatro da PUC Minas**. Belo Horizonte: julho de 2001.

cardápio com pratos tipicamente mineiros, como caldo de feijão com surubim e queijo com goiabada, porém elaborados de maneira sofisticada à maneira do “bárbaro tecnizado” (ANDRADE, 1928). Além das peculiaridades do menu, a história de vida do chef Ivo Faria engrossa a lista de ingredientes capazes de transferir sentido ao evento, pois o conhecido profissional foi um menino simples, que fez o primeiro curso de cozinheiro em uma escola técnica de Barbacena, superando todas as expectativas até ganhar uma bolsa de estudos para aprimorar os conhecimentos gastronômicos na França.

O que aqui já foi visto como recurso técnico é também identitário e social, pois essas referências são permeáveis e se entrecruzam. Neste sentido é que se referiu, acima, às expressões “bárbaro tecnizado” e “reliquias do Brasil”. Percebe-se que a estratégia de angariar recursos disponíveis na cultura leva a uma criação híbrida, que está ligada à interpretação oswaldiana da cultura brasileira. Em outras palavras, ao lançar mão de matérias cotidianas para uma linguagem teatral múltipla e sofisticada, o Ponto de Partida estabelece um entre-lugar<sup>35</sup> de enunciação, o que obriga a uma leitura, necessariamente, intersemiótica. Essas conexões nos permitem não apenas analisar o fazer, mas o pensar sobre o fazer. A visão da vida e da arte como intimamente entrelaçadas, dependentes, alimentando-se de forma mútua, numa simbiose impossível de ser desfeita, faz com que a preocupação estética esteja sempre aliada à vontade política e às práticas de arte-educação, que examinaremos no capítulo seguinte. Da busca de espaços alternativos à preocupação com a formação de público, encontramos o envolvimento com questões extrateatrais em diversas etapas de produção do Ponto de Partida. Procuraremos analisar algumas implicações sociais que se moldam através dessa estrutura porosa, que aponta para a possibilidade de desenvolvimento de uma proposta político-pedagógica através do teatro.

---

<sup>35</sup> Essa idéia é desenvolvida por Silviano Santiago a partir de uma perspectiva de inversão de valores passível de ocorrer no embate entre o bárbaro e o civilizado. O entre-lugar não se coloca a partir do discurso modelar da influência de uma cultura fonte, intangível e pura, nem a negligência em benefício da diferença como único valor crítico. Para o teórico, “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, neste lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 1978, p.28).

## 2.2 O RECURSO SOCIAL

*Cada ser humano conquista suas memórias  
à medida em que constrói cenários  
dialogicos e coletivos.*

Lili Galván

Tanto quanto a produção, o consumo é um momento crucial na circulação da cultura e pode ser encarado como uso, gasto ou apropriação de bens culturais, sejam eles materiais ou simbólicos, o que nem sempre envolve pagamento em dinheiro. No entanto, embora não necessariamente determinada pela base econômica, vimos, no capítulo “As veredas do capital cultural”, que a circulação da cultura passa por um afinamento no circuito produção-recepção dos bens culturais, processo que fica evidente a partir do estabelecimento de uma indústria cultural no Brasil e das transformações promovidas pelo regime autoritário no país (ORTIZ, 2006). O professor e pesquisador norte-americano George Yúdice descreve a cultura como recurso de coesão social e crescimento econômico e aponta a política cultural como “fator visível para pensar acordos coletivos” (2004, p.45). Esta realidade vem, gradativamente, ganhando espaço nas discussões governamentais e, em meados da década de 1980, o Estado se preocupou em criar leis de incentivo para o setor.

Os bens simbólicos da cultura são tradicionalmente relacionados à estética e ao imaginário. Essa relação não se perde, mas, a partir do cenário que retomamos acima, o discurso sobre cultura estende-se para o social, que se discute nos eixos de criação, produção e recepção. Temos então um deslocamento da ênfase na compreensão do bem *simbólico* para o *bem* simbólico. Com a inversão do grifo não queremos dizer que os bens culturais deixaram de ser simbólicos, mas que a cultura passou a ser um recurso de extensão sócio-econômica.

Ela é utilizada para resolver uma série de problemas *para* a comunidade, que parece só ser capaz de se reconhecer na cultura, que, por sua vez, perdeu sua especificidade. Conseqüentemente, a cultura e a comunidade são apanhadas por um pensamento circular, tautológico.

[...]

À medida que compreensões anteriores acerca de cânones culturais de excelência artística – padrões simbólicos que dão coerência e, portanto, equipam um grupo de pessoas ou sociedade com valores humanos – perdem força, vemos aqui uma interação da conveniência da cultura. Nos nossos tempos, representações e reivindicações de diferença cultural são convenientes na condição de que elas multipliquem as mercadorias e confirmam direitos à comunidade. (YÚDICE, 2004, p.46)

Sob a perspectiva de Yúdice a cultura não é somente arte, mas a criatividade humana, de maneira ampla. O que se coloca a partir disso é a capacidade de dinamizar tal potencial para

obter resultados diversos, articulação cada vez mais presente no trabalho das organizações não-governamentais.

Para os artistas, a cultura torna-se um recurso que também contribui para afastar o “fracasso de bilheteria”, ao qual o sociólogo e cineasta Mario Kuperman (2007) se refere em seu livro homônimo. Recurso em função do qual chega a emergir a categoria que este autor chama de “despachantes culturais”, os intermediários que desenrolam a burocracia governamental dos incentivos fiscais<sup>36</sup>. A cultura fica à mercê deste processo, pois as esferas econômica e política muitas vezes sobrepõem-se ao cultural. Este uso parece dar à cultura o papel de protagonista, porém não se trata de um protagonismo efetivo, porque construído simbolicamente por valor agregado. São qualidades dos produtos culturais que passam para o produto industrial de seu patrocinador ou para o governo que a incentiva.

Se hoje temos um protagonismo da cultura, Yúdice nos mostra que isso é resultado do processo em que a cultura tornou-se o vínculo pelo qual a esfera pública emergiu no século XVII. Ao longo dos séculos XIX e XX, a cultura tornou-se um meio de internalizar o controle social, chegando à utilização da política da cultura para promover uma ideologia e à sujeição do artista ao imperativo comercial (2004, p. 26-27). As instituições culturais e financiadoras estão cada vez mais voltadas para a medida da utilidade, pois não há outra legitimação aceita para o investimento social. A partir de então, a “cultura pela cultura” – parafraseando aqui a expressão parnasiana “arte pela arte” – nunca receberá fomentos a não ser que ofereça uma forma indireta de retorno. Afinal, os pontos que conectam a arte ao público possuem implicações tanto estéticas quanto históricas, constantemente mediadas, que estabelecem processos seletivos determinantes do caráter circulável da obra dentro do que, em outro contexto, poderíamos chamar “horizonte de expectativa” (JAUSS, 1994, p.23).

Sob a perspectiva de Yúdice, a cultura pode, sim, ser utilizada como um recurso (o que é inevitável), mas há problemas em delegar aos artistas (e às vezes somente a eles) a função de gerenciar o social. Neste cenário, o pesquisador norte-americano nos faz pensar as obras literárias e artísticas como um elo dos processos político-sociais em que estão imersas e abre

---

<sup>36</sup> Os intermediários buscam adequar propostas artísticas ao interesse de mercado, uma vez que, na maioria dos modelos das leis de incentivo à cultura, o Governo aprova o projeto, mas quem opta pelo financiamento é a iniciativa privada, fazendo com que decisões que deviam ser de interesse público obedecam à lógica específica e particular das empresas. As distorções chegam a tal ponto que há quem faça projetos com o único objetivo de cumprir editais. Porém, há que se considerar também que as leis de incentivo não se desdobram apenas nesta “dependência” da cultura às esferas da economia e da política e que os incentivos geram resultados positivos para a cultura e seus agentes. Esta é uma discussão que tem tomado conta das reformulações propostas às leis de incentivo em todo o país, especialmente em relação àquela de caráter nacional, a Lei Rouanet, como citamos no capítulo “As veredas do capital cultural”.

um diálogo com Canclini (2006), que postula que “o consumo serve para pensar”, pois organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica e psicológica nas sociedades.

Não que Yúdice ou Canclini celebrem acriticamente o consumo, mas nos fazem pensar nas várias formas de mediação cultural que constituem o cenário atual como um espaço de democratização no qual é preciso buscar entender como as mudanças na maneira de consumir – que estão ligadas à apropriação de bens simbólicos – alteraram as possibilidades e as formas de exercício da cidadania. Isso porque muitas das perguntas próprias dos cidadãos, como aquelas relacionadas à questão de pertencimento, “recebem sua resposta mais através do consumo privado de bens e dos meios de comunicação de massa do que pelas regras abstratas da democracia ou pela participação coletiva em espaços públicos” (CANCLINI, 2006a, p.29). O autor nos mostra que estes meios, ao incorporar massas como consumidoras ou participantes de espetáculos oferecidos pelos poderes econômicos, políticos ou tecnológicos, não compensam a perda da eficácia das formas tradicionais e ilustradas de participação cidadã, como sindicatos, associações de base e partidos, daí a idéia de sermos consumidores do século XXI e cidadãos do século XIX, pois o “direito de ser cidadão, ou seja, de decidir como são produzidos, distribuídos e utilizados esses bens, se restringe novamente às elites” (idem, *ibidem*, p.42).

Ao constituir-se como Associação Cultural, o Ponto de Partida parece atuar nesta lacuna. Vários documentos relatam a criação do grupo como um movimento aglutinador, que buscava valorizar a herança intelectual de Barbacena, preservar o patrimônio histórico da cidade, criar espaços para manifestações culturais e dinamizar a agenda local. Logo no princípio da década de 80, período de “abertura”, a resistência política era o que se destacava na montagem de **Contrastes - A poética de Chico Buarque**, mas a partir daí a luta que se impunha era diversa. Tão importante quanto levar ao palco suas montagens era agitar a cultura da cidade e formar público para consumi-la, como vimos na descrição das várias frentes de trabalho que incluíam o **Bar em Cena**, a **Quinta Alternativa**, a publicação do **Suplemento Cultural** e o projeto **Roda Viva**, que levava as discussões para o espaço público da Câmara Municipal.

Dessa forma, a atuação do grupo se aproxima ao que Kuperman chama de animação cultural, cujos atores deste processo diferem-se dos “despachantes” por emprestar seu esforço, sobretudo, à circulação das produções livres do condicionamento comercial, batalhando pela aproximação direta com o público. Segundo o sociólogo, “À animação cultural caberia dessacralizar o consumo da cultura. Manifestação restrita, durante muito tempo, às elites, será preciso conduzir este processo de difusão a novos públicos” (KUPERMAN, 2007, p.55).

A luta pelo uso dos espaços públicos, pela construção de um teatro municipal em Barbacena, pela restauração e ocupação do complexo arquitetônico da antiga sericícola e mesmo pela própria manutenção das atividades da companhia é material e cultural ao mesmo tempo, logo é política e se manifesta em várias estratégias como nas gincanas para arrecadação de fundos e na criação do Clube dos Amigos do Ponto de Partida (CAPP)<sup>37</sup>, entre outras. Quando os mecanismos de incentivo fiscal tornaram-se realidade no país, o grupo passa a utilizá-los, sem deixar de lado as práticas adotadas em sua primeira década de existência. Até mesmo o CAPP, estruturado, em 1988, entre as pessoas próximas aos artistas do Ponto de Partida que se filiavam a um clube, passou a contar com a possibilidade de dedução no imposto de renda da pessoa física que contribuía com a doação quantias anuais para o grupo. Isso acontece na década de 90, quando parte das regras de mercado vão sendo incorporadas às ações do grupo, a partir de uma lógica que não elimina o caráter de resistência ou o comprometimento político-ideológico de maneira ampla, mas permite determinadas concessões que passam a condizer com a trajetória artística do grupo.

Mesmo utilizando os mecanismos disponíveis, a companhia busca manter em suas mãos o poder decisório sobre seus sistemas de produção e distribuição, e o fato de optar por não emigrar do interior e por realizar todas as suas estréias sempre em Barbacena é um exemplo disso.<sup>38</sup> No entanto, montar um texto mineiro que conquistou o mundo, chegando a ser considerado um clássico da literatura universal, foi justificativa suficiente para que o grupo se emaranhasse em uma lógica de mercado que lhe cobrou alto preço pelos direitos autorais de **Grande sertão: veredas**. Até aquele momento de sua trajetória, o Ponto de Partida havia encenado quinze espetáculos, em quatorze anos, todos financiados única e exclusivamente com o dinheiro gerado em bilheteria, gincanas e promoções culturais. Como exposto no capítulo “Muito além de contrastes”, a montagem do texto de Rosa, em 1994, foi a primeira a receber patrocínio e a trazer no elenco um ator convidado, Néelson Xavier. Esses dois elementos conferiam à peça uma capacidade de penetração inédita, da qual o Ponto de

---

<sup>37</sup> Néstor García Canclini já havia constatado que “são escassos os estudos empíricos na América Latina destinados a conhecer como os artistas procuram seus receptores e clientes, como operam os intermediários e como respondem os públicos” (CANCLINI, 2006b, p. 99).

<sup>38</sup> Eleger um grande centro como sede poderia ser uma opção capaz de garantir visibilidade e maior acesso ao mercado cultural estabelecido. A trajetória da Armazém Companhia de Teatro é um ótimo exemplo disso. O grupo realiza um trabalho preocupado com a construção de dramaturgia própria desde 1987 e alcança resultados reconhecidamente primorosos. Para aperfeiçoar a técnica e conquistar recursos que garantissem a qualidade estética almejada, entretanto, todos os seus integrantes deixaram Londrina, no Paraná, transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1998, onde conseguem uma sede na Fundação Progresso e o patrocínio permanente da Petrobras. Não é nossa intenção comparar qualitativamente o trabalho teatral desenvolvido pelo Armazém e pelo Ponto de Partida, mas mostrar como a inserção das duas companhias na cultura contemporânea se dá de maneira diferente a partir de escolhas como esta.

Partida havia apenas se aproximado anteriormente com a visibilidade alcançada em alguns festivais, ao levar espetáculos para o Uruguai, ou mesmo na apresentação de **Drummond** no Rio. Mas o ator reconhecido, o texto consagrado de Rosa (ainda que taxado de difícil) e a injeção financeira propiciada pelo Centro Cultural Banco do Brasil conferiram ares de superprodução à montagem, formando um conjunto capaz de destacar o trabalho da companhia frente às principais produções do eixo Rio-São Paulo, como indicam as reportagens da época. Esses três aspectos foram ressaltados em vários jornais. Tratemos cada um deles.

Michalski nos mostra que, em meio à crise enfrentada a partir da década de 80, o teatro que dá lucro, e que passou a ser chamado de “teatrão”, não arrisca investimento em nomes desconhecidos (1985, p.88). Mais cáustico, Kuperman afirma que o prestígio alcançado em novelas de televisão fez surgir “uma nova forma de capitalizar a fama dos ídolos: permitir que o público possa vê-los ao vivo, no palco dos teatros” (2007, p. 51), recurso amparado por “farta cobertura publicitária” e por “maior gabarito econômico”. Michalski afirma que o papel da televisão<sup>39</sup> foi primordial na desarticulação do teatro, em um contexto no qual a categoria não precisava mais constituir uma “frente de resistência”, esfacelando-se em inúmeras facções (1985, p. 91). A partir dessa época, o crítico aponta duas saídas para que o teatro fosse viável: a opção por um cartaz com a presença de astros consagrados, e de preferência popularizados pela televisão, ou a escolha por textos aprovados por platéias estrangeiras e internacionalmente divulgados.

Volta-se assim à situação anterior a 1955, quando a consagração internacional constituía o maior trunfo para atrair o interesse dos produtores e do espectador brasileiro. [...] Neste contexto, qualquer proposta dramatúrgica que seja representativa de um espírito mais experimental ou inquieto, seja ela de origem nacional ou estrangeira, simplesmente não faz jus a um lugar ao sol, a não ser quando defendida por um intérprete de carisma indiscutível, como aconteceu no caso do fenômeno *Petra von Kant*<sup>40</sup>. (MICHALSKI, 1985, p.89)

Ainda que não fosse uma estrela que conquistou carisma por interpretar mocinhos, a presença de Néelson Xavier no espetáculo do Ponto de Partida nos permite discutir o que se passa com o teatro frente ao predomínio da cultura de massa. Xavier, como o exemplo de Fernanda Montenegro citado por Michalski, não foi “fabricado” pela televisão, embora a

<sup>39</sup> O impacto da televisão no teatro está na linguagem ficcional televisiva, que alimenta o espectador com propostas lineares capazes de padronizar o gosto a ponto de criar a tendência à rejeição a outras convenções ou experimentos que poderia vir a encontrar no teatro. Está também na dificuldade de escalar elencos que exijam intérpretes com experiência e talento, pois estes já se encontram comprometidos com o novo veículo. Por fim, a TV altera a própria mentalidade do ator, que passa a encontrar nas novelas a possibilidade de gratificações que no teatro seriam exceção e não regra. Cf. MICHALSKI, 1985.

<sup>40</sup> O espetáculo **As lágrimas amargas de Petra von Kant** foi um dos maiores triunfos da atriz Fernanda Montenegro e marcou a estréia do texto de Fassbinder no Teatro dos Quatro, com direção de Celso Nunes, em 1982. Cf. ITAÚ CULTURAL.

exposição na mídia tenha importância na manutenção de sua imagem. Pode-se dizer que neste caso, o que poderia se apresentar como “carisma indiscutível” deve-se a uma sólida carreira construída dentro e fora da TV, que levou ao reconhecimento pelo talento e não apenas pela exposição no veículo de comunicação de massa, como aconteceria com diversos atores – chegando ao ponto de alguns deles serem fruto do fenômeno das “celebridades instantâneas”. À época do convite para viver Riobaldo, Néelson Xavier contava com várias novelas e produções cinematográficas no currículo e, embora isso possa ser visto como um “capital” capaz de atrair a atenção do público e da mídia, sua trajetória de resistência iniciada no Teatro de Arena conferia-lhe uma marca de identificação com o ideário seguido pelo Ponto de Partida.

Nome consagrado nos palcos, televisão e cinema, o ator, que passou pelo Grupo Arena, um dos marcos do teatro brasileiro, ficou praticamente 10 anos afastado dos palcos, porque não encontrava um trabalho atraente no setor. O convite do Ponto de Partida, confessou Néelson Xavier ao DT antes de estrear *Grande Sertão: Veredas* no Rio, em janeiro, ‘é um prêmio. Há muito tempo queria fazer teatro e não encontrava texto. Até que surgiu a proposta ao final da novela *Renascer*. Sinto-me honrado e feliz por poder interpretar um personagem da estatura de um *Hamlet*, de Shakespeare’. Fazendo uma ligação da história de Guimarães Rosa ao momento brasileiro, Néelson Xavier lembra que ‘o País é um grande sertão e eu me sinto Riobaldo neste sertão de jagunheiros’. (MAGIOLI, 1994)

A adaptação de obras literárias para o teatro é tratada como uma tendência contemporânea em algumas reportagens. O texto de Ailton Magioli publicado no Diário da Tarde diz que “a literatura brasileira é um achado no teatro” ao citar a abordagem do Ponto de Partida do universo literário de Drummond, Jorge Amado e Rosa. O jornalista aponta a diretora Regina Bertola como “Filha de uma geração que desprezou o texto, aos 38 anos ela trabalha a imagem ao detalhe, mas sempre ligada à palavra” (MAGIOLI, 1994). Algumas reportagens avaliam que, até por ser um autor considerado difícil, Rosa não é um recordista de vendas literárias. As montagens teatrais seriam, portanto, uma chance de atrair o público para os seus textos. Outros críticos não vêem com bons olhos essa transposição do livro aos palcos. Na mesma página em que o jornal O Globo publicou **Um sertão de dólares**, um pequeno texto em retranca, assinado por Luciano Trigo, recrimina o feito, dizendo que obras como **Grande sertão** são inadaptáveis, capazes de promover revolução apenas na linguagem estritamente literária.

Seja qual for o resultado, o projeto milionário de levar “Grande sertão: veredas” ao palco ratifica uma estranha tendência do teatro brasileiro contemporâneo: muitos diretores têm preferido a adaptação de textos em prosa, com todos os obstáculos que a mudança de gênero implica, à simples encenação do vastíssimo repertório da dramaturgia nacional e estrangeira, clássica e moderna, disponível. (TRIGO, 1994)

O jornalista cita vários dramaturgos da literatura mundial e inclui em sua lista pouquíssimos brasileiros, citando Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho, para concluir que “Com algumas

exceções (por exemplo, a redescoberta de Nelson Rodrigues), o teatro tem-se transformado numa atividade a reboque da literatura”. O crítico não demonstra onde está esse “vastíssimo repertório da dramaturgia nacional” e desdenha do uso da literatura afirmando que “Na melhor das hipóteses, a adaptação vira uma ilustração do romance – ou então se distancia dele de tal forma dá a impressão de só pretender, do original, tomar de empréstimo a fama” (idem, *ibidem*).

Em resposta aos questionamentos de Trigo, após a estréia, o crítico Lionel Fischer saiu em defesa da adaptação, dizendo que antes mesmo de a montagem chegar à cena

algumas cabeças supostamente pensantes levantaram duas questões que julgaram da maior pertinência. A primeira sugeria a impossibilidade de se levar a bom termo uma adaptação de obra tão complexa. A segunda sugeria aos adaptadores eventuais ou de plantão que deixassem em paz as obras literárias, posto que haveria peças de sobra à disposição.

Pobres cabeças... A se levar a sério tais assertivas, certamente ainda estaríamos confinados às cavernas, já que teria sido “impossível” fabricar o fogo, inventar a roda e domesticar os animais. Quanto ao repouso das obras literárias, usariam estes pensadores da mesma argumentação se se tratasse de cinema? Sim, pois ao que nos parece, o cinema vive em grande parte de adaptações de contos e romances, e nem por isso se costuma recomendar aos cineastas que se limitem aos próprios argumentos...

[...]

O grupo mineiro não acredita no impossível. E por isso concede ao público carioca o privilégio de entrar em contato com uma versão belíssima do único romance de Guimarães Rosa. Quantos o terão lido? Terá sido compreendido? E se não o foi, será que um espetáculo de tão alto nível não poderá ajudar a dirimir algumas dúvidas ou até mesmo suscitar o desejo dos que não leram a obra-prima de a ela se lançarem?

Acreditamos que sim. Mas ainda que Guimarães Rosa continuasse a ornamentar poucas estantes, não hesitaríamos em recomendar de forma irrestrita o espetáculo do grupo mineiro – sério, isento de concessões banalizadoras, repleto de cenas bem estruturadas e transbordante de inventiva. (FISCHER, 1994)

A polêmica quanto à validade de encenação do texto não concebido para a dramaturgia teve no alto custo dos direitos autorais um de seus motores. Arcar com este preço só foi possível devido ao patrocínio, fato que, embora novidade para o grupo, não ganhou destaque nas páginas da imprensa, cujo foco manteve-se no valor cobrado pela família de Rosa, apontado como abusivo, sendo muito superior ao preço de mercado de diversas obras estrangeiras consagradas. Segundo a reportagem **Um sertão de dólares**, a cessão dos direitos foi negociada em função da bilheteria e custaria ao Ponto de Partida, sem adiantamento, US\$ 40 mil, sendo antes da negociação cogitada em US\$ 150 mil. A matéria diz que “A travessia não podia parar”, uma vez que o texto já vinha sendo trabalhado há um ano pela companhia e transcreve a fala do produtor do grupo, Ivanée Bertola: “Não havia como voltar. Era muito importante para nós fazer essa montagem mineira de ‘Grande sertão’ e mostrá-la no Rio” (VIANNA, 1994).

Empregar maciçamente o valor do patrocínio nos direitos autorais justifica-se por uma lógica de identificação e de reconhecimento, que se insere também na recepção, na maneira como o público identifica-se com este discurso.<sup>41</sup> Além do que, para ser coerente com suas próprias escolhas, o grupo não teria necessidade de aplicar grande parte do montante recebido em recursos cênicos, uma vez que elementos simples, como a palha de arroz, no caso, foram suficientes para recriar o ambiente necessário para o drama. A construção deste tipo de discurso se une ao relicário que angaria recursos disponíveis na cultura brasileira descritos no capítulo anterior para levar à formação de um público cativo receptor-consumidor de sua produção. Esse consumo pressupõe um fluxo, uma dimensão econômica, de bens materiais e simbólicos que caracterizam um tipo de consumo ideológico, que está intimamente ligado ao que aqui chamamos de recurso identitário.

A partir dessa perspectiva de consumo de valores simbólicos, fica mais fácil enxergar os valores agregados aos produtos que são vendidos a partir de um comércio personalizado, imbricado com o recurso técnico e alavancados através da fala comprometida (do recurso identitário). As matérias jornalísticas sobre os Meninos de Araçuaí buscam sempre reforçar a condição de pobreza da qual os integrantes do coro foram “resgatados” – para usar aqui uma palavra já desgastada pelos meios de comunicação – por meio da arte. A inserção real desse “recurso social”, entretanto, é, no trabalho do Ponto de Partida, indissociável da arte-educação, que está muito além do que se vê no palco.

### **2.2.1 Experiência estética e crítica**

Talvez por ter sua primeira formação originada dentro de uma escola infantil, o grupo mantém-se compromissado com a educação, que se integra às lutas do movimento da Associação Cultural Ponto de Partida. O grupo engajou-se na formação de artistas profissionais no interior, como vimos a partir da criação da Casa de Arte & Ofício e da Bituca: Universidade de Música Popular, porém, o trabalho com os Meninos de Araçuaí alia-se a um domínio diferente: o da arte-educação, mediada pelo Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento (CPCD). Trabalhar linguagens artísticas com jovens e crianças não significa dar-lhes uma profissão e, neste sentido, as ações conjuntas entre o grupo de teatro e o CPCD

---

<sup>41</sup> Não iremos aqui entrar em detalhes quanto a patrocínio ou auto-financiamento, porque são aspectos que tangenciam o tema da complexa relação entre arte e mercado, o que, por si só, renderia outro trabalho. No entanto, esta passagem pelo assunto auxilia no entendimento do lugar ocupado pelo Ponto de Partida na cultura contemporânea.

não se constituem como se o objetivo maior fosse a formação de artistas.<sup>42</sup> A idéia não é transformar todas as crianças que passam pelo palco em atores, músicos ou bailarinos, nem mesmo iluminadores, cenógrafos ou realizadores de outras atividades técnicas do teatro. Para esses jovens, a arte tem outro sentido: é mediadora de conhecimento, pois a arte-educação é capaz de desencadear diversos processos mentais que envolvem associação, ordenação, compreensão, abstração, articulação e criação, entre outros, que propiciam acessar e desvelar a cultura.

Trabalhar com imagens e processos de criação artística e estética mobiliza saberes e operações complexas no manuseio da fantasia e de repertórios conceituais. Incide sobre mundos internos e externos com os quais os agentes de transformação pedagógica estão imersos. Além disso, apresenta problemas de discernimento para lidar com interinfluências visuais, comportamentos, gestos criadores e transformações de caráter ético, estético, poético e político transversalmente às vivências cotidianas. Valores, imagens, reelaborações semânticas, interfaces e relações que formam um cosmo de saberes e intensidades, ao buscar-se qualificar a experiência humana por obras, processos e práticas que influenciam a visão e as formas de compreensão da vida social (MEIRA, 2003, p.40)

A abordagem contemporânea da arte-educação<sup>43</sup> é associada ao desenvolvimento cognitivo, defendendo que a apreciação e o envolvimento com a arte consagram conhecimento e proporcionam o contato com o mundo não apenas por meio da razão, mas também da emoção (BARBOSA, 2004). A arte, portanto, daria acesso sensível aos sistemas de representação. Os teóricos deste campo defendem que tanto a apreciação ou a fruição quanto o fazer artístico integram o ensino da arte, visando uma formação mais consistente e ampla do indivíduo. Além de desenvolver os aspectos de compreensão citados por Marly Meira, Ana Mae Barbosa defende que esta prática desenvolve a capacidade crítica, permitindo

---

<sup>42</sup> Quando vontade, talento ou vocação especial são identificados em alguma das crianças, seu desenvolvimento é estimulado. Para isso o Ponto de Partida chegou a criar a Casa de Morada, que abriga algumas das crianças transferidas para Barbacena, onde têm educação formal e reforço escolar, além do aprendizado artístico, seja diretamente com o grupo, seja na Bituca, seja com aulas especiais, como as de dança, que Michael Ribeiro frequentou durante um ano, em Belo Horizonte, antes de ser selecionado para a escola do Balé Bolshoi em Joinville.

<sup>43</sup> Embora as noções de arte, cultura e educação encontrem diversos pontos em comum, os três domínios citados nem sempre são abordados de maneira integrada como propõe a arte-educação. Este termo surgiu em 1971, em oposição à Educação Artística, criada não como disciplina, mas como atividade escolar que reduzia seu propósito a um fazer mecânico e dissociado do conhecimento intelectual. A arte-educação apóia-se na Metodologia Triangular (apreciação, fruição e fazer artístico), desenvolvida por Ana Mae Barbosa na década de 80. No entanto, este campo ainda hoje mantém o debate quanto a seus conteúdos e limites de atuação, pois nem mesmo o nome para a matéria chegou a um consenso. Em 1996, o título *artes* foi oficializado nos currículos escolares (envolvendo artes visuais, musicais, cênicas e dança, mas frequentemente exigindo que um único profissional dê conta de tudo isso). O desconforto encontrado neste debate tem reflexos na denominação da área, transferindo o problema encontrado na prática para o discurso. Ana Mae Barbosa propôs a mudança na terminologia para arte/educação por recomendação lingüística, o que indicaria o pertencimento de um domínio ao outro (MENEZES, 2006). Já Dan Baron defende que o mais correto seria uma integração total dos dois termos, criando o neologismo arteducação. Optamos aqui por utilizar arte-educação por ser um marco teórico (e divisor de águas) mais antigo – falar em arte-educação é falar na adoção de novos paradigmas para o ensino de arte desde a década de 80 –, estruturando a seara à qual nos referimos, sem optarmos por este ou aquele autor do ramo.

ao indivíduo analisar a realidade percebida e trabalhar a criatividade – vista aqui de forma ampla e não apenas vinculada à arte – de maneira a mudar o que analisou.

O militante cultural Dan Baron, graduado em literatura e pós-graduado em teatro político pela Universidade de Orxford, na Inglaterra, trata em seu livro **Alfabetização cultural** de pessoas que acreditavam não saber ler ou escrever, mas que “lêem o vento, a terra, o céu, os olhos, o silêncio, o comportamento”. Para estudá-las, ele utilizou imagens fotográficas e constatou “leituras” e “escritas” a partir delas, encontrando “sabedorias e potenciais pedagógicos para o desenvolvimento de uma subjetividade cooperativa” (2004, p.39). Em seu estudo, as mesmas imagens foram apresentadas a pessoas “educadas” e “críticas”, que buscaram dar respostas apressadas, defensivas e classificatórias, ocultando suas pessoalidades através de uma pretensa objetividade. Assim, Baron demonstra que o domínio da cultura escrita e discursiva não é suficiente para que se considere alguém culturalmente alfabetizado, pois membros das mais diferentes comunidades escondem-se atrás de barricadas que protegem nossa desumanização.

o domínio da palavra escrita e discursiva – em si, parte da cultura racionalista, européia e colonizadora de *conscientização* – nos deixa *menos* alfabetizados, até ‘analfabetos’, no que se refere às linguagens e performances de nosso corpo, às emoções, aos usos do espaço e aos relacionamentos. Por isso, nós vemos menos de nós mesmos do que dramatizamos para os outros, ou menos do que podemos explicar e mudar. Essa cegueira – tão profunda nos homens, que ao longo da história determinaram as subjetividades do poder, e têm sido determinados por elas – dificulta a empatia reflexiva, o cuidado e o diálogo, que são os reflexos subjetivos de uma humanidade solidária. Entretanto, essa cegueira – a falta de uma *consciência sobre nosso eu em performance*, nos palcos sociais que habitamos – no palco coletivo de *alfabetização cultural* pode ser decodificada e sensibilizada, possibilitando a libertação de reflexos dialógicos de identificação e recodificação, e a cultivação de novas relações democráticas e cooperativas. (BARON, 2004, p. 41)

Tendo como referenciais os brasileiros Paulo Freire e Augusto Boal, o autor expõe vivências próprias, atreladas a processos coletivos que compõem práticas pedagógicas, envolvendo educadores críticos em uma perspectiva solidária e democrática voltada para as comunidades excluídas dos espaços formais educacionais. A este processo, Baron chama de pedagogia da autodeterminação<sup>44</sup>, na qual o teatro é particularmente proveitoso. Segundo ele, especialmente o teatro, mas também as linguagens artísticas de forma geral, “contêm as ferramentas mais úteis para revelar e nos distanciar das contradições dentro de nossas subjetividades e suas *estruturas de sentimento* para transformá-las, na busca por entender o coletivo”. Baron toma todo espaço que imaginamos ou no qual entramos como palcos dialógicos “de performance interativa, observação focada e reflexão crítica. Neste sentido, o

---

<sup>44</sup> A autodeterminação liga-se ao conceito freiriano que afirma não haver libertação pessoal sem libertação coletiva e vice-versa. Cf. BARON, 2004.

ser humano é inerentemente teatral. Fazemos teatro para nós e para os outros, para nos tornar seres sociais” (BARON, 2004, p. 40-42). A partir desta perspectiva, todos os espaços em que crescemos podem ser vistos como uma rede de palcos sociais interligados, onde aprendemos a desempenhar papéis específicos.

Como não somos educados para nos entender ou entender o mundo nesses termos performativos, nossa *consciência performativa* é intuitiva e não-analítica, proposital ou solidária. Tem que ser colonizada e recolonizada, continuamente para interromper os reflexos dialógicos e empáticos de identificação que vivem nos labirintos de nosso inconsciente político. Mas essa *solidariedade dialógica* existe como uma base de conhecimento, gravada nos limites de nossa subjetividade, intimamente ligada aos processos de aprendizagem de humanização e desumanização. Esse conhecimento psicossocial, e o modo como ele se manifesta no dia a dia de nossa expressão sociocultural, precisa tornar-se consciente, para entrarmos no processo de autodeterminação. Chamo esse processo de *autoconscientização performativa* de *alfabetização cultural*. (idem, ibidem, p. 43)

O autor entende alfabetização cultural como um processo capaz de descolonizar a memória e o imaginário do ser humano por meio do diálogo cultural e de processos de “sensibilização, autoleitura, autoconscientização e transformação coletiva”. As ferramentas que propõe para tanto são as linguagens de expressão, reflexão e performance, como teatro, dança, música, escultura e poesia, instrumentos capazes de proporcionar a leitura de si e do mundo de forma questionadora. Podemos afirmar que o trabalho com os Meninos de Araçuaí opera com os mesmos instrumental e objetivos propostos por Dan Baron, cultivando a sensibilidade intercultural e a consciência performativa necessárias à formação de uma comunidade solidária e cooperativa, capaz de propor políticas democráticas de libertação. Por meio do cancionário popular, das brincadeiras de roda e da tradição oral brasileira, a herança cultural das crianças é tomada como matéria-prima para o mapeamento de suas performances e valorizada no processo criativo do Ponto de Partida, o que as leva a ler crítica e culturalmente seu próprio ambiente. Esta prática mostra-se capaz de sustentar a subjetividade empática, solidária e cooperativa daquela comunidade a partir de um discurso que valoriza a necessidade de construir uma nova cultura política e popular. Isso faz com que sejam formados cidadãos consumidores, e não apenas consumidores, em um processo de inclusão qualitativa e não apenas quantitativa, um processo que busca valorizar a cultura do periférico e não apenas dar ao periférico acesso a termos centrais da cultura. O diálogo entre Yúdice e Canclini é propício para esta discussão:

García Canclini é partidário de se repensar a política em relação ao consumo, embora não nos termos ditados pelo modelo americano. A globalização transformou o âmbito tradicional sentimental-educativo da formação da cidadania. Os patrimônios nacionais, o folclore e as altas artes estão perdendo espectadores e usuários, ou então suas funções mudaram. O consumo deverá ser repensado, pois, em relação às indústrias da cultura. Mas na América Latina, isso significa o problema da ‘americanização’. (YÚDICE, 2004, p. 254)

Segundo Dan Baron, o neoliberalismo aprendeu “a colonizar e explorar nossa subjetividade, como nova matéria-prima para transformar (sem força visível) em motivação compulsiva e produtos alienados, para o novo mercado global” (BARON, 2004, p.58), mas o autor encontra saídas através da alfabetização cultural, do maior conhecimento de si e do outro e de ferramentas capazes de desenvolver senso crítico para enfrentar esta realidade e tomar decisões próprias. Assim, esta luta política precisa se tornar uma luta cultural, em que Baron enxerga o principal instrumento de transformação social. Daí a defesa do uso da cultura como um recurso que há tempos é empregado pelo neoliberalismo e que pode ser a chave de luta contra sua hegemonia. A partir do diálogo com Canclini (2006a e 2006b) e Bosi (1992), podemos ver na obra de Baron apontamentos dessas contradições e a importância de mapear as resistências institucionais como parte da preparação de uma estratégia de transformação, embora o inglês ressalte as dificuldades de fazê-lo especialmente entre comunidades que já optaram pela mudança e cujas contradições psicoemocionais exigem “palcos de sensibilização e ferramentas íntimas para ler a performance da resistência” (BARON, 2004, p.39). Neste sentido, certo enraizamento propiciado na valorização da cultura popular atua na subjetividade das comunidades periféricas, sensibilizando e afirmando conhecimentos, desenvolvendo a auto-estima e afirmando processos coletivos. Marilena Chauí nos mostra a cultura popular como uma “mescla de conformismo e resistência”, que opera no interior da cultura dominante assumindo estratégias de aceitação e recusa em relação à cultura de massa (1993, p.43), e aí poderíamos incluir a soma das regras capitalistas. Vejamos o que se passa através do depoimento das crianças à mídia:

A partir de "Roda que rola", cantar deixou de ser um sonho e passou a fazer parte do dia-a-dia das crianças. Com a mesma idade [11 anos], Paloma Almeida quer continuar cantando até se tornar uma nova Sandy, ídolo de quase todas as meninas de Araçuaí, menos de Gabriela, que prefere ouvir Wanessa Camargo. Nélio Rodrigues, 11, também já decidiu que quer ser cantor quando crescer. Gosta de cantar "Eu preciso ter você", sucesso de... Sandy e Júnior. Mas, quando se trata de ídolo, o garoto cita o cantor sertanejo Daniel. "É muito lindo ouvir quando ele canta a música de 'Nossa senhora'", comenta ele, que adora cantar "Margarida" em casa. Um ano mais velho, Jefferson Alves não pretende abandonar a música, mas quer jogar no Flamengo. "A música muda a vida da gente, que fica com mais vontade de ser artista", disse ele, sem esquecer de eleger Ronaldinho como o craque que gosta de ver jogando. (CARVALHO, 2001)

Fica claro como a cultura de massa tem destacada presença na vida dos Meninos de Araçuaí, mas o depoimento apresenta certa inversão de valores quando as canções populares da terra das crianças recebem tratamento diferenciado. Em **Roda que rola**, os meninos cantam músicas folclóricas do Vale do Jequitinhonha, cantigas de roda, cirandas, cocos, batuques africanos, tiranas medievais e canções de destaque da MPB como **Refazenda**, de Gilberto Gil e **Acalanto**, de Dorival Caymmi. Este repertório junta-se até mesmo a peças de compositores

eruditos, como na interpretação de **O trenzinho do caipira**, de Heitor Villa-Lobos, a partir de arranjos que deram o mesmo tratamento a ambas as fontes, fundindo-as na mesma matriz brasileira. Dessa forma legitimada, o garoto reconhece que adora cantar **Margarida**, canção de domínio público que o Ponto de Partida credits como recolhida por Frei Chico e Lira Marques. É importante notar também que os elementos da cultura de massa não são assimilados exatamente como expressão de uma identidade, afinal, em casa, o menino canta **Margarida**. No entanto, a projeção de futuro é mediada pelo capitalismo, pois os ídolos em que as crianças se espelham fazem sucesso e se tornam financeiramente bem sucedidos.

A reportagem citada foi realizada durante a turnê da primeira montagem com as crianças. Com o passar dos anos, o coro foi se tornando referência para os novos jovens que chegavam ao projeto e ampliando a discussão sobre sua terra. Em 2007, à época do espetáculo **Pra Nha Terra**, vários depoimentos que demonstram consciência sobre o processo de produção artística foram recolhidos pela companhia. Lucas Viana, 10 anos, disse o seguinte: “Acho que estamos com uma responsabilidade muito grande em mostrar para as pessoas que o mundo pode ser diferente, só basta querer! E como estamos fazendo algo que dá prazer na gente fica mais fácil.” (ANEXO XV)

Parte da bilheteria dos espetáculos cabe aos Meninos de Araçuaí. Com o cachê das primeiras excursões, as crianças decidiram que o dinheiro serviria para a criação do Cinema dos Meninos (ANEXO II-B). Entre quarenta propostas levantadas na comunidade sobre qual destino dar aos recursos, todas de caráter cultural, esta foi campeã. O espaço comunitário para exibição de material audiovisual, apresentações, filmes e palestras foi inaugurado em 2008, quando o grupo comemorou dez anos de criação do coral.

com a venda dos CDs e as entradas dos espetáculos, os meninos tinham juntado até ali R\$ 40 mil. "Eles me perguntavam o que fariam com o dinheiro. Dizia que eles podiam fazer o que quisessem, até dividir o total entre todos, o que daria R\$ 1 mil para cada um", diz Tião.

Em meio à dúvida, os meninos organizaram uma espécie de plebiscito em Araçuaí para saber o que os moradores queriam para a cidade. Cerca de 40 propostas foram levantadas. Em 2006, em reportagem publicada na revista "Crescer", também da Editora Globo, os meninos sonhavam com um cineteatro. Mas havia um problema: os R\$ 40 mil não eram suficientes nem para cinema, nem para teatro. A verba foi só a alavanca para dar forma ao projeto. A partir daí, o trabalho foi conseguir patrocinadores. Logo apareceram e foram somando recursos: ao todo, R\$ 428 mil.

[...]

Araçuaí, a mais de 600 km de Belo Horizonte, tem um dos maiores índices de subdesenvolvimento do mundo. O cinema não vai salvar a lavoura, mas traz esperanças. Com 100 lugares, é gerenciado por uma cooperativa de jovens que fazem parte dos projetos do Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento, onde o coral foi criado. (ROGÉRIO, 2008)

O exemplo da criação do Cinema dos Meninos indica a preocupação com um projeto que não seja pontual, atendendo a necessidade de ações perenes, não sazonais. A lógica

empregada no uso da cultura operada Pelo Ponto de Partida com os Meninos de Araçuaí contrapõe-se à realidade que nos é mostrada em **Consumidores e cidadãos**, na qual a cultura não transforma, porque tudo nela é repostado, descartável, pronto, comparável ao fast-food. O processo que encontramos nas ações anteriormente descritas não abarca somente os já incluídos e não busca apenas criar ações compensatórias para deficiências anteriores, diferindo-se de experiências como a do grupo Afro Reggae, que Yúdice critica não apenas por reforçar estereótipos ao tentar combatê-los ou pelo caráter cooptável de iniciativas semelhantes, afinal todos precisam negociar, mas pelo pouco espaço deixado às “experiências que não se adequam a uma ilustração ong-izada de desenvolvimento, de valor, de auto-estima e assim por diante” (2004, p. 213)<sup>45</sup>. A proposta não pára no que a repórter enxerga ao dizer que o cinema traz esperanças. O discurso de Cristiane Rogério na matéria intitulada **Até parece ficção** traduz a crença no capital financeiro, mas, contrapondo-se a isso, podemos ler este recurso como cultural, como possibilidade subjetiva de romper o limite do subdesenvolvimento experimentando a colonização e a recolonização, em um processo de reconhecimento da identidade que passa pela solidariedade dialógica à qual Dan Baron se refere. A postura da repórter é não dialógica, colonizada por priorizar os valores de mercado, representado pelo que Baron chama de catedrais e caravelas do século XXI, ou seja, as parabólicas e os *shopping centers*, cuja exploração faz reconhecer que a “bandeira da liberdade individual é a mentira que esconde o inferno do consumismo” (BARON, 2004, p. 59).

No momento de decidir o destino do capital, as crianças pensaram coletiva e dialogicamente, transparecendo consciência de que o coro havia se tornado um patrimônio da cidade, bem como da responsabilidade e do prazer envolvidos neste processo. Esta compreensão não os retira da posição do colonizado, mas os torna capazes de dialogar com substratos da cultura antes inimagináveis. A partir da ótica dos Meninos, Araçuaí não é mais apenas um bolsão de pobreza e tem condições de encarar a superação dos limites econômicos sem negar identidade. Aqui, o uso deste recurso social passa pela constituição de uma outra sociedade brasileira, cujo ideal aproxima-se do projeto político dos antigos CPCs na busca por formar massa crítica. A diferença da base cepecista para esta proposta no momento atual, entretanto, não está nas reivindicações sociopolíticas, mas na valorização de opções, desejos e cultura do próprio grupo trabalhado, diferentemente da perspectiva que Marilena Chauí

---

<sup>45</sup> Outro ponto de conflito na estrutura de ONGs semelhantes é a instrumentalização da cultura como “um meio de impedir que os jovens das favelas ‘criem problemas’” (YÚDICE, 2004, p. 213).

apresenta como “descoberta” pelas vanguardas dos anos 60 e 70, que visava “levar” cultura às massas, como se seus integrantes fossem destituídos de cultura própria (CHAUI, 1993) e procurando não cometer o mesmo erro dos intelectuais marxistas que tratavam o operário como povo, massa amorfa, à maneira dos capitalistas.

## 2.3 O RECURSO IDENTITÁRIO

*Como cerzir um país com linhas várias  
onde uma se quebra  
outra a emenda  
e por não se amarem se enovelam*

Edimilson Pereira

Vários autores demonstram que a identidade é um conceito que está localizado sobre um problema, normalmente ligado à idéia de reconhecimento ou da ausência do mesmo. “No mundo contemporâneo, fala-se, cada vez mais, de identidades plurais, ou ainda, de identificações, que teriam o caráter provisório porque em constante devir” (FIGUEIREDO & NORONHA, 2005, p. 189). Stuart Hall concebe esta visão como ligada a uma concepção sociológica de identidade, que preencheria o espaço entre o “interior” e o “exterior” do sujeito, no qual a relação com os outros é mediadora e transmissora de valores, sentidos e símbolos, ou seja, de cultura. Há, porém, “uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2004 p.13). No entanto, encarar as identidades como fluidas e mutantes nem sempre é compatível com a sustentação de um projeto político, o que, segundo Hall, pode levar as culturas nacionais a uma volta ao passado em busca de um “tempo perdido”. Frequentemente, o conflito está nas fronteiras entre passado e presente, onde a identidade é questionada, contestada e narrada a partir dos processos de representação, nos quais a identidade cultural (coletiva e culturalmente formada) é incorporada à identidade pessoal.

Mesmo que não se possa argumentar que não existe nenhuma identidade fixa [...] e que poderia ser agora ressuscitada, as pessoas envolvidas nesse processo [de produção de uma cultura unificada e homogênea] comportam-se como se ela existisse e expressam um desejo pela restauração dessa *comunidade imaginada*. Benedict Anderson (1983)<sup>46</sup> utiliza essa expressão para desenvolver o argumento de que a identidade nacional é inteiramente dependente da idéia que fazemos dela. Uma vez que não seria possível conhecer todas aquelas pessoas que partilham de nossa identidade nacional, devemos ter uma idéia partilhada sobre aquilo que a constitui. A diferença entre as diversas formas de identidades nacionais reside, portanto, nas diferentes formas pelas quais elas são imaginadas. (WOODWARD, 2000, p. 23-4)

Esta redescoberta de um passado compartilhado integra o processo de construção da identidade, pois, não importa a diferença existente entre seus membros, “uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (idem, *ibidem*, p.59).

---

<sup>46</sup> ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: reflections on the origins spread of nationalism**. Londres: Verso, 1983.

O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2004, p.12)

É claro, porém, que a nação não se comporta como uma identidade cultural unificada, sendo marcada também pelas diferenças, que nem sempre estão subordinadas às identidades nacionais. “Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (Hall, 2004, p.65). A “internalização” do exterior no sujeito e a “externalização” do interior é uma maneira de enxergar a integração do indivíduo na sociedade de forma interativa, segundo a qual os papéis vão sendo negociados. É possível entender esse processo de desenvolvimento da percepção de identidade, para além do indivíduo, conforme argumenta Roberto Corrêa dos Santos, em relação à identidade nacional. Santos, que parte da análise de Silviano Santiago sobre Oswald de Andrade, explica que exteriorizar o interior foi um esforço do romantismo, cujo projeto tentava identificar aspectos essenciais da nação, a cultura autóctone, o nativismo. Fazia-se necessário cunhar uma substância forte a ser exteriorizada, “forjar os meios de nos auto-reconhecemos e nos fazemos reconhecer” (SANTOS, 1995, p.100). Mais tarde, no modernismo, ocorre o contrário. O princípio da antropofagia permitia a atualização cultural em relação à Europa sem que isso fosse visto como falta de autenticidade. Este ato de interiorizar o exterior abria caminho para que se exteriorizasse o exterior acolhido, incluindo aí também a cultura.

À questão das raças (formações culturais e históricas de povos e civilizações construtores da plural noção de país) agregam-se questões complexas que abrangem e extrapolam os problemas relativos ao mesmo e ao outro, à procura nossa, e antiga, de circunscrever a identidade nacional, seja pela defesa do diverso ou do idêntico, seja pela defesa do misto ou do puro. (SANTOS, 1995, p.102).

Essa busca por reconhecer a si próprio e por encontrar consideração naquilo/naquele que lhe é exterior é claramente percebida no trabalho do Ponto de Partida. Vemos um vivo percurso de busca de reconhecimento entre três peças significativas que o grupo encenou em seqüência cronológica. Em **Beco - A ópera do lixo** (1990), a tensão entre o global e o local é forte. Era preciso dissecar o estrangeiro, mostrar nosso lado periférico excluído e dizer que mesmo na miséria podíamos consumir e reprocessar o que vinha de fora. Com seu caráter épico, **Viva o povo brasileiro** (1996) tenta fixar a identidade nacional a partir de uma ópera popular cujo formato é refinado em **Ser Minas tão Gerais** (2002), no qual grupo consegue

ser universal partindo de uma esquina do mundo, através da música de Milton Nascimento e do coro Meninos de Araçuaí. Não por acaso as três estão entre os maiores sucessos do grupo.

### 2.3.1 Beco com saída

*É o intervalo entre a estrela e a purpurina  
É algo que não se denomina  
Mistério e nobreza de fogueira acesa*

**(O ipê amarelo)**

Pablo Bertola e Lido Loschi

Apesar da ênfase no uso da música desde a criação da companhia, a linguagem de encenação do musical é profundamente investigada em **Beco - A ópera do lixo** (1990). Na trama de criação coletiva, mendigos sonham com o mundo cor-de-rosa dos musicais norte-americanos. A peça dialoga com **A ópera dos três vinténs** (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, que, por sua vez, retomava, séculos depois, a **Ópera dos mendigos** (1728), de John Gay com música de John Christopher Peppush. Neste caso, entretanto, a ordem de recuperação das fontes na tradição cultural brasileira é inversa, tornando Chico Buarque e sua **Ópera do malandro** (1978), a primeira referência da série. Esta última é mais próxima até mesmo pela divulgação maciça feita pela produção da peça quanto à releitura dos temas de Brecht, Weill e Gay, cuja análise foi conduzida por Luís Antônio Martinez Corrêa tendo em mente que Brecht buscou construir um teatro à altura dos problemas sociais mais urgentes do homem de seu tempo, analisando circunstâncias históricas, sociais econômicas e políticas sem abrir mão de uma linguagem poética. As palavras do próprio dramaturgo alemão definem ideologicamente algumas opções com as quais dialogam os encenadores das quatro obras:

A ideologia burguesa surge-nos na *Ópera dos três vinténs* não apenas como tema, mas também no modo como o tema é apresentado. É uma espécie de relatório, um relatório de todos os acontecimentos da vida real que o espectador deseja encontrar no teatro. Como, porém, simultaneamente, o espectador vê coisas que não deseja ver, como vê os seus desejos não apenas saciados, mas criticados (vê-se não na qualidade de sujeito, mas na de objeto), é, em princípio, capaz de atribuir ao teatro uma nova função. (BRECHT, 2005, p. 39-40)

Na falta de recursos que possibilitem o trabalho com a estratificação profissional ideal, a temática de **Beco** sintetiza as adaptações de produção ao universo brasileiro. Neste momento, a companhia dá forma a um marketing cultural específico, o CAPP, e utiliza até mesmo a falta de recursos financeiros como estratégia capaz de justificar opções estéticas e ideológicas para contar a história do grupo de mendigos que assiste aos antigos musicais de

Hollywood pela janela de Emengarda, dona da casa contígua ao beco onde vivem. A partir desse mote é recriado um mundo de fantasia em homenagem ao artista que não desiste do sonho. No enredo, o dia-a-dia dos mendigos colorido pelos musicais é ameaçado quando os herdeiros da velha planejam expulsá-los e colocar a mulher em um asilo para construir um *shopping center* no local.

A criação coletiva, o clima e o ambiente populares de **Beco** cumprem também com a reivindicação brechtiana de que os intérpretes não são cantores, mas atores que cantam. A pesquisa profunda desmistifica a plataforma da produção musical norte-americana com seus vários planos, movimentos de mão, gestos e repetições. As coreografias aludem a **My fair lady**, **Hello Dolly** e **West side story**, entre outros, em cenas elaboradas do ponto de vista ou de “alucinação” dos moradores do beco. As adaptações, entretanto, modificam as técnicas importadas à realidade brasileira. Diferentemente do musical estrangeiro, que tem protagonistas com funções solistas demarcadas e coro e corpo de baile em separado, os atores do Ponto de Partida são responsáveis pelo todo. Todos aparecem em conjunto, em parte fruto da criação em comum, em parte como proposta de valorização coletiva. O protagonismo muda. O que dança melhor aparece, o que fala melhor aparece, o que canta melhor aparece, o que tem o melhor humor aparece, mas cada um em um momento pontuado, como solos de instrumentos.

Em 1990, o Ponto de Partida ainda não havia desenvolvido a profissionalização musical que exalta hoje, chegando à criação da escola Bituca, mas a proposta de **Beco** não combinava com o *playback*. Como uma orquestra exigiria teatros equipados com fosso e grande número de instrumentistas, no princípio, a idéia expressa no programa do espetáculo era manter a formação de um quarteto com violão, baixo, percussão e acordeon, “logo abandonada pela sofrida realidade da produção cultural brasileira” (ANEXO X). Se não havia como remunerar um pequeno conjunto, o violão sozinho passou a dividir com os atores a função de suprir tecnicamente a complexidade das músicas escolhidas, sendo tomado como um recurso técnico e identitário, já que o instrumento assume papel principal no cancionário brasileiro, sendo a base de nossa música popular. Demarcando essa referência, antes do espetáculo, o violonista interpreta um *set* de composições nacionais. “No auge de cenas que recriam *Cabaret* ou *Dançando na Chuva*, pela magia do teatro o violão de Gilvan de Oliveira é uma *big band*, a orquestra inteira” (URBIM, 1992). E assim como acontece com as ferramentas de trabalho exploradas em **Travessia**, latas, caixotes, sacos e outros elementos cenográficos criados por Álvaro Apocalypse são utilizados como uma partitura de ruídos e silêncios tocada na medida em que a cena se desenvolve. Para encarar esta proposta, o grupo

fez uma oficina de ritmo com Paulo Santos, percussionista do Uakti. O objetivo era erguer o espetáculo com economia de meios, transformando a precariedade em substância da criação. A adaptação a características nacionais passou também pelo repertório. Sendo a qualidade da música brasileira tão reconhecida, não fazia sentido montar um espetáculo neste gênero somente com canções importadas. **New York, New York** e **Singing in the rain** são, então, misturadas a composições do diretor musical Gilvan de Oliveira em parceria com o letrista Fernando Brant, como **Amanhecer**, **O beco**, **Lola** e **Blues de Maria Bomba**. Além das canções originais, entram em cena cânticos que integram a cultura popular brasileira, como **Boi janeiro** (ANEXO XVIII, trecho de **Beco – A ópera do lixo**).

Uma das mais bem sucedidas peças da companhia, **Beco** ficou dez anos em cartaz e, além de ser apresentada em cidades do Sul, do Sudeste e do Nordeste do país, foi encenada em Porto, Lisboa, Braga, Viseu e Santarém, em Portugal, e teve duas temporadas em Montevideú, onde manchetes como “Lo más profundo em lo más vivaz” (ARIAS, 1992) divulgavam a montagem. Principalmente no exterior, o espetáculo foi amplamente elogiado e no Rio e em São Paulo, recebeu a classificação “bom” de dois renomados críticos, Alberto Guzik, e Macksen Luiz. Mesmo assim, o último não poupou o embate quanto aos trechos mais delicados:

As situações e os diálogos polarizam, com uma discutível qualidade literária, esses contrastes entre o real e a fantasia. As tintas que desenham a trama são marcadas por cores fortes (os personagens são vítimas tratadas como complacência e com visão monolítica) e frágeis imagens (a bondade e a solidariedade entre os mendigos têm um postiço tratamento poético). Mas apesar da falta de nuance e do tom sublitterário, *Beco – A ópera do lixo* se sustenta em cena, em parte por esta ingenuidade que provoca indiscutível ressonância na platéia. O espetáculo aponta ainda para a possibilidade de estabelecer uma linguagem brasileira para o musical. Utilizando como modelo o próprio original americano, *Beco* absorve com recursos precários disponíveis no Brasil a linguagem do gênero, transformando o que não se consegue realizar com técnica na razão mesma da narrativa. [...] Até mesmo a junção de canções da Broadway com o folclore brasileiro – *Boi Janeiro* e *Catira* –, mais uma concessão do espetáculo aos bons sentimentos no caso os da nacionalidade, se ajusta ao espírito, às vezes quase panfletário, do espetáculo. (LUIZ, 1992)

As concessões à cultura de massa, aqui mesclada com a cultura popular e a alta cultura, formam um ponto de tensão na recepção do espetáculo. Essa composição que nem sempre mantém o mesmo jogo de hierarquias entre as diferentes matrizes culturais também é utilizada em outras montagens do grupo e demonstra como o processamento de influências “numa matriz nacional de significados”, era mais claro, como observa Canclini, antes da queda do muro de Berlim: “As nações tinham culturas mais ou menos autocontidas, com eixos ideológicos definidos e duradouros, que regiam a maior parte da organização econômica e dos costumes cotidianos” (CANCLINI, 2007, p. 19). Depois deste período, porém, em poucos anos, as fronteiras culturais e ideológicas são freqüentemente apagadas em nome das

economias nacionais, que passaram a depender de um sistema transnacional. O mercado global promoveria, portanto, certa homogeneidade cultural, ou nivelamento, como prefere Ortiz (1994, p.181), e certo distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local, o que, “de forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade” (WOODWARD, 2000, p. 21). A partir desta perspectiva, entram em cena no jogo de representações das identidades, as tensões entre o local e o regional, entre o nacional e o global, entre particularidades de determinada comunidade e aspectos que se tornam identificações universais, cosmopolitas, internacionais.

Junto a outras vias de comunicação, o cinema opera uma redefinição as identidades nacionais, fazendo de nós importadores de um “folclore-mundo” que faz da América Latina e da Europa “subúrbios de Hollywood” (CANCLINI, 2006a, 141). Neste espetáculo, referências locais, nacionais e particulares encontram-se dissolvidas na citação mais explícita da atmosfera de sonho dos filmes hollywoodianos. Tal permanência mostra como repertórios folclóricos locais não desaparecem, mas têm seu peso restringido nas grandes cidades, como observa Canclini, “num mercado no qual as culturas eletrônicas transnacionais são hegemônicas” (idem, ibidem, p.106). Na análise de Canclini sobre os espaços urbanos, dessa realidade faz parte também o deslocamento dos “parques característicos de toda cidade para os *shoppings*, que se parecem em todo o mundo” (idem, ibidem). É um *shopping* como este que cogita-se construir no local do beco e cuja ameaça faz emergir os conflitos gerados pela globalização que tanto agrada as personagens por meio dos filmes vistos no videocassete de dona Emengarda, levando à idéia de necessidade de reconstrução a partir de um processo de hibridação intercultural.

Embora crie pontos de tensão, a reapropriação de elementos de diferentes matrizes torna as culturas erudita, popular e de massa complementares em sua heterogeneidade e formadoras da cultura nacional, relacionando-se entre si de diversas maneiras. Este processo fica evidente na encenação, pois, como observa Bosi,

Nas artes do espetáculo (diferentemente da arte da escrita, de consumo individualizado) fica ainda mais difícil falar de cultura erudita separada da cultura de massa e da cultura popular. A presença física, a voz, o gesto, a procura de uma comunicação interpelante e provocadora e envolvente produzem uma forma nova de arte que aspira, no fundo, a superar aquelas barreiras há tanto tempo erguidas pela divisão social. (BOSI, 1992, p.344)

É justamente na riqueza dos processos de interação entre as diferentes modalidades culturais, que encontramos um lugar privilegiado para o entendimento de nós mesmos e de nossas sociedades. A mescla de culturas conjuga naquele beco temporalidades simultâneas. Ao

mesmo tempo em que é capaz de cantar e dançar obras estrangeiras, a personagem Fulgêncio (ANEXO V) conta para os companheiros histórias do tempo de menino, quando carrega com seu pai, na roça. A lembrança faz os habitantes do beco reviverem a festa do boi<sup>47</sup>, e a noção de perda daquela realidade que recuperava um passado comum engata a narrativa nas recordações de antigas formas de diversão, como o circo. No espetáculo, as personagens vão relatando a genealogia do beco a partir das histórias de vida de cada um. Assim como Fulgêncio, Pé-de-porco também era artista circense e, antes de exibir suas habilidades com fogo para os colegas, recorda: “Quando um circo chegava na cidade era como se o mundo chegasse com aquela lona. O povo todo corria para ver. Era uma festa” (GRUPO DE TEATRO PONTO DE PARTIDA, 1992). Suas falas vão se alternando com as de Fulgêncio para mostrar a desintegração do mambembe, “Cada vez ia menos gente no circo. Um dia tinha nós e o pipoqueiro”. Ideal de criança da personagem, o circo de Fulgêncio se transforma ao longo do tempo, aproximando-se do universo explorado em **Bye, bye Brazil** (1979), filme de Cacá Diegues que faz um retrato do mambembe devorado pela urbanização, mostrando o embate entre aspectos culturais tradicionais e contemporâneos. O tema é sintetizado na canção homônima de Chico Buarque e Roberto Menescal. Diz um verso “Eu vi um Brasil na tevê”. A TV que, quando presente nas cidades por que passa a Caravana Rolidei, indicava a probabilidade de insucesso dos artistas circenses, com dificuldade de resistir frente às novas tecnologias. Naquela passagem de 1979 para os anos 80, os projetos coletivos “já não podiam ser pensados e assumidos como proposta transformadora, no entanto [o filme] não exclui a esperança, projetando para o próximo século as derrotas desta era pós-utópica que se iniciava” (FARIA, 2002, p.84).

O tom esperançoso é marca das falas de Fulgêncio:

A vida é igual uma árvore carregadinha de fruto. Uns colhe um só, e podre. Uns passa o tempo todo com o fruto na mão sem coragem de cascá. Outros quer todo dia o mesmo fruto, igualzinho, mesmo cheiro, mesmo gosto, mesmo tamanho. Num tem nem desejo de exprementar um novo. Eu sou feito menino. Eu quero é exprementar todos que eu possa agüentar. Os amargo, os azedo, os doce, os farturento. Eu quero é ficar todo lambuzado da vida. Eu prefiro morrer de indigestão do que viver aguado.

[...]

Às vezes a vida, o sofrimento, as injustiça, é maior que nós. Mas se a gente acredita numa luzinha que mora no fundo do dentro da gente, a gente vorta a sonhá. Vorta a sabê que nós, que gente foi feita pra inventá o mundo de novo, pra mudá e desmudá carregando a alegria. (GRUPO DE TEATRO PONTO DE PARTIDA, 1992)<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Folgedos, autos e outras manifestações populares relacionadas a festas do boi estão espalhados pelo território brasileiro, com variações que se manifestam nos nomes: boi-de-mamão, bumba-meu-boi, boi-surubi, boi-calemba, rancho de boi, boi-bumbá, boi-pintadinho, boi-de-reis, boizinho, boi da cara preta, boi-calemba, boi-de-pano e outros. Cf. CASCUDO, 2006.

<sup>48</sup> Os trechos selecionados do espetáculo foram também gravados em áudio no CD **Estação XV**.

A ingenuidade de que fala Macksen Luiz mostra como os ideais do grupo estão na contramão desse momento pós-utópico que se desenha a partir dos anos 1970 e que, apesar da falência dos modelos coletivos, ao encontrar na companhia sustentação artística e política, apesar de todas as adversidades, o público responde com veracidade de emoção ao otimismo. Essa ânsia por “mudar e desmudar” o mundo busca fixar uma representação mítica e emocional do Brasil. No embate entre o local e o global, o beco pode ser oprimido, podem até tentar expulsá-lo do lugar onde se instalou, mas a habilidade que seus “habitantes” criaram para se adaptar é apontada como o traço mais positivo do brasileiro, capaz de reinventar-se, mesmo que seja do lixo, mesmo que para isso morra de indigestão.

### 2.3.2 Mosaico de sons

*O cancionista mais parece um malabarista.  
Tem um controle de atividade que permite equilibrar a  
melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente,  
como se para isso não despendesse qualquer esforço.  
Só habilidade, manha e improviso.*  
Luiz Tatit

Como vimos anteriormente, a música é, para o Ponto de Partida, um fator que funciona como o fio que costura a colcha de retalhos da identidade brasileira. Essa idéia de mosaico identitário é o mote do espetáculo **Viva o povo brasileiro**, no qual a canção assume papel-chave na produção de significados que permeiam nossas relações sociais, ocupando, portanto, lugar privilegiado no circuito da cultura nacional. Neste ponto, é fácil compreender como estão imbricados os recursos técnico, social e identitário ao observarmos as escolhas realizadas pelo grupo. A montagem foi inspirada na obra homônima de João Ubaldo Ribeiro, da qual o grupo extraiu a idéia do Poleiro das Almas<sup>49</sup> e da personagem principal, a alminha que encarnaria repetidas vezes em corpos nascidos no Brasil. Se no livro ela encarna em várias personagens, no espetáculo ela é uma personagem que explicita querer ser brasileira, quer aprender a ser brasileira. Ela está sempre no palco observando o que se passa e, embora tenha o movimento de cena diferente dos demais, ela às vezes tenta repetir algum gesto dos outros. Por vezes toma a palavra para falar de suas inquietações e encerra o espetáculo comentando a experiência de tornar-se brasileira. O caráter mestiço dessa alma é expresso na

---

<sup>49</sup> RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, pp. 22-26.

canção-tema da personagem, composta para o espetáculo pelo diretor musical Gilvan de Oliveira e pelo letrista Fernando Brant: **Alma brasileira**.

Alma índia  
 ar que estava aqui desde o início  
 alma branca  
 mar que é de navio, cruz e vício  
 alma negra  
 som de coração e de feitiço

Quem cozinhou foi Deus, foi sério  
 quem misturou foi verdadeiro  
 a alma índia, branca e negra  
 é o Brasil  
 e Viva o povo brasileiro!  
 Viva eu, viva tu,  
 viva o povo brasileiro  
 viva o rabo do tatu

Embora tome de empréstimo a idéia de João Ubaldo, o texto da peça foi escrito por Bartolomeu Campos Queirós especialmente para o espetáculo. A diretora, Regina Bertola, chegou a manifestar arrependimento na opção pelo título, pois muitos pensavam que encontrariam uma adaptação do livro para o palco, o que não acontece (VALLE, 2005, p. 87). A visão que o grupo encena da “alminha” é muito mais orientada pela leitura de **O povo brasileiro**, de Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 2006), do que propriamente de **Viva o povo brasileiro** (RIBEIRO, 2005). Este último faz uma tentativa de genealogia do brasileiro renegando a voz hegemônica européia. O autor traz para a narrativa uma multiplicidade de vozes e histórias entrelaçadas e dá destaque especial ao negro, trazendo à tona supressões cometidas no processo de construção da história oficial. Ao usar o mesmo nome, o Ponto de Partida subverte a noção de identidade que estava no livro, e daí parecem surgir os problemas na recepção crítica da peça. Ao contrário do que poderiam esperar os leitores de João Ubaldo, o grupo faz uma leitura darcyniana do povo brasileiro, cujo pensamento sustenta que nós somos produtos de um povo que era “ninguém”, porque não era nem índio, nem branco, nem negro, e nessa configuração híbrida estaria o traço de originalidade do povo brasileiro. Para Darcy, quem fez o Brasil foi a “ninguendade” do mestiço, que concilia as identidades dos povos que a formam em uma nova. Há uma dimensão utópica nesta forma de pensar a identidade nacional a partir do signo da miscigenação racial. Darcy produz sobre o país imagens de fundo emotivo, voltadas, principalmente, para a sedução e persuasão dos leitores, falando por imagens já presentes no nosso imaginário. Apesar disso, o sociólogo propõe a substituição de uma percepção ingênua do mito da “democracia racial”, de inspiração freyreana, por uma definição mais real, que vê a formação do povo brasileiro nascendo de uma relação racial pautada na violência. Isso acontece partir da “crítica desromantização do

mito de origem’, ponto no qual Darcy Ribeiro denuncia o caráter deformador de uma historiografia condizente com uma visão romaneada sobre o contato entre o índio e o colonizador” (SILVA, 2007, p.64).

Na montagem, soma-se a obra de Roberto DaMatta<sup>50</sup> como referência para a exploração de quatro grandes temas: a religiosidade, a conciliação social entre cidadania e malandragem, os grandes rituais representados pelo carnaval (a celebração da morte e da vida) e o futebol. Mas o mote do espetáculo está mesmo em Darcy Ribeiro:

Que é o Brasil entre os povos contemporâneos? Que são os brasileiros? [...] Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. [...] Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. [...] Somos povos novos ainda na luta para nos fazermos a nós mesmos como gênero humano novo que nunca existiu antes. Tarefa difícil e penosa, mas também muito mais bela e desafiante. [...] Estamos nos construindo na luta para florescer amanhã como uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma. Mais alegre, porque mais sofrida. Melhor, porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as raças e todas as culturas e porque assentada na mais bela e luminosa província da Terra. (RIBEIRO, 2006, p.409-411)

Recorte das páginas finais de **O povo brasileiro**, o trecho acima – utilizado no programa da peça – é sintetizado no verso de uma canção da montagem: “a grandeza épica de um povo em formação” (**Haiti**, de Caetano Veloso e Gilberto Gil), em uma espécie de resumo musical e antropológico que norteia a arquitetura de **Viva o povo brasileiro** para o Ponto de Partida.

É possível ver claramente as categorias darcynianas no repertório em cena. Especialmente na primeira metade do espetáculo, observam-se as matrizes étnicas por meio da música. Podemos identificar a herança ibérica em **Fado tropical** (Chico Buarque e Ruy Guerra) e **A rama** (canção popular alentejana); a herança indígena em **Mena Barsaa** (índios Tukano), **Brasil Nativo** (Danilo Caymmi) e no lamento indígena Araruna; e a herança africana em **Chabalala**, no ponto de Ogum (canto ritual dedicado ao orixá) ou em **Zambi** (Edu Lobo).

Grande parte da ação é realizada pelos brincantes, espécies de artistas mambembes que vão compondo retratos dos brasileiros em conjunto. Os brincantes são personagens meio arlequins, meio cantadores, com o rosto pintado de branco e nariz e boca em vermelho, que se encaixam como coringas que dividem com o público o que conquistaram de beleza e poesia em vários momentos desse retrato da alma brasileira. Além do **Tema dos brincantes**, composto por Gilvan de Oliveira para o espetáculo, a música **Na carreira** (Chico Buarque e Edu Lobo), é recorrente na troca de cenas, representando o povo brasileiro como artista, que

---

<sup>50</sup> O grupo recorreu principalmente a DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

pode ser o que quiser. (Voar, fugir/Como o rei dos ciganos/Quando junta os cobres seus/Chorar, ganir/Como o mais pobre dos pobres/Dos pobres dos plebeus).

Segundo os moldes darcynianos, podemos ver lusitanidade em **Fado tropical**<sup>51</sup>, porém não se trata de uma canção essencialmente de matriz portuguesa. Só o fato de ser cantada com sotaque brasileiro já a transformaria completamente, mas, neste caso, enxergamos ainda outros quesitos que interferem na recepção de quem escuta letra e melodia. Composta por um brasileiro e por um africano, o que já indicaria o caráter “tropical” da canção, a obra agencia diversas tradições, como propunha a experiência modernista. O parceiro de Chico, o cineasta Ruy Guerra, nasceu em Moçambique, que também foi colônia de Portugal, e se radicou no Brasil. Os dois retratam densamente os conflitos e contradições gerados no contato entre o povo ibérico e a colônia ao apresentar como musa a “mãe gentil” (“Ó musa do meu fado/Ó minha mãe gentil”), abrindo diálogo intertextual com o **Hino Nacional** (“Dos filhos deste solo és mãe gentil/Pátria amada Brasil”). No entanto, o eu lírico representado por um “filho deste solo” assume: “Te deixo consternado/No primeiro abril”. Originalmente, a letra trata de muitos pontos de contato e tensões entre os dois países, mas no espetáculo do Ponto de Partida é utilizada apenas a primeira estrofe, que expõe mais a postura do colonizador do que da fusão que se apresenta nos versos seguintes. Por este motivo, não vamos nos alongar na análise da canção, sendo importante frisar que já nos primeiros versos retrata-se o caráter ambíguo da busca da identidade, ao pedido do poeta: “Mas não sê tão ingrata/Não esquece quem te amou/E em tua densa mata/Se perdeu e se encontrou”.<sup>52</sup>

Muitas outras canções utilizadas em **Viva o povo brasileiro** apresentam complexidade e hibridação semelhante à de **Fado tropical**. Podemos, então, genericamente, dividir as músicas do espetáculo em dois grandes grupos, sendo um o conjunto formado pela canção urbana elaborada no Brasil, a que chamamos de MPB. Culturalmente sincrético, este grupo agencia a tradição criando uma variedade espantosa de ritmos e temas e expandindo as possibilidades de recepção. O outro seria a matriz, responsável pelas fontes primárias da nossa cultura, na qual se enquadram as músicas rituais indígenas, os pontos dos orixás e a rama alentejana.

---

<sup>51</sup> A canção foi escrita para a peça **Calabar**, em 1973. O espetáculo relativiza a posição do soldado mulato Domingos Fernandes Calabar no fato histórico em que ele ficou contra a coroa portuguesa, tomando partido dos holandeses.

<sup>52</sup> Para uma análise atenta da riqueza intertextual e intersemiótica da canção, conferir o artigo de Adriana Coelho Florent: “Um suave azulejo: O retrato ambivalente da nação em ‘Fado tropical’ de Chico Buarque”, apresentado no Encontro Regional da ABRALIC 2007 - Literaturas, Artes, Saberes. Disponível em [http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA\\_FLORENT.pdf](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA_FLORENT.pdf).

Podemos identificar a genealogia do primeiro grupo nos gêneros que formaram a música do carnaval brasileiro. Na seqüência utilizada na encenação da festa durante o espetáculo, são apresentadas composições que vão de bucólicas marchinhas ao caráter épico dos sambas de enredo de moldes atuais, como exemplo temos a mais antiga marcha, **A jardineira** (Benedito Lacerda e Humberto Porto)<sup>53</sup> e **Liberdade, liberdade, abre as asas sobre nós** (Niltinho Tristeza, Preto Jóia, Vicentinho e Juarandir), que marcou o desfile da Imperatriz Leopoldinense de 1989. O recorte escolhido retoma **As pastorinhas** (Noel Rosa) e segue cantando “Alalaô, lalaô, lalaô”, “Bandeira branca amor”, “Quanto riso, ó quanta alegria” para mostrar que “O carnaval é a maior caricatura/na folia o povo esquece a amargura”.

Reconhecidos como autenticamente cariocas, o samba e a marcha são os gêneros de música urbana que caracterizam o carnaval (TINHORÃO, p. 119). Originados da mistura de batuques e outras “músicas de senzala” com polcas e outras danças de tradição européia. São ritmos miscigenados, que ainda se desdobrariam em outros. Enquanto a marcha pouco evoluiu em sua forma, o samba foi adaptado e modificado em seu andamento, principalmente com surgimento da categoria de compositores profissionais dos meios do rádio e da indústria do disco, transformando-se no samba-canção (mais lento) e no samba de breque (mais sincopado), entre outros (idem, ibidem, p. 130).

A partir dessa variedade propiciada pelas combinações culturais gestadas no meio urbano brasileiro, criou-se toda uma gama de ritmos que, a partir do século XX, integrariam o panteão da MPB revisitado pelo Ponto de Partida. Como exemplo, podemos tomar algumas músicas um só compositor, Chico Buarque, escolhidas para a montagem, dentre as quais é possível observar a diversidade de ritmos: o samba **Partido alto**, o baião-toada **Paratodos**, o samba-canção **Gente humilde** (com Garoto e Vinicius de Moraes). Como observa-se em **Paratodos**, a música urbana tiraria ainda proveito de gêneros de música da zona rural<sup>54</sup>, pois, “ao iniciar-se a segunda década do século XX, as camadas populares do Rio de Janeiro já possuíam a suficiente consciência de vida urbana para aproveitar o produto poético-musical de inspiração rural como artigo de consumo” (TINHORÃO, p. 194). A herança de todo canto

<sup>53</sup> Esta marcha do folclore nordestino lembra as mocinhas pastoras, enfeitadas de flores e teve sua primeira adaptação carioca provavelmente na década de 1870, muito antes de se tornar um dos clássicos da festa brasileira, depois do sucesso no carnaval de 1939. **A jardineira** é precursora de uma tradição de ranchos carnavalescos de espírito pastoril. Cf. TINHORÃO.

<sup>54</sup> Chiquinha Gonzaga é precursora desta prática ao estilizar conscientemente um gênero rural quando compôs **Gaúcho**, cujo subtítulo era **Dança do corta-jaca**, para a peça **Zizinha Maxixe**, em 1897. O teatro teria ainda estimulado os compositores a buscar nos ritmos do interior motivos musicais para atrair a classe média urbana pelo exotismo e pelo pitoresco. Um dos intermediários entre o campo e a cidade foi João Pernambuco (1883-1947). Cf. TINHORÃO, p.187-191.

do Brasil é explicitada na letra a partir da enumeração de gerações: “O meu pai era paulista/Meu avô, pernambucano/O meu bisavô, mineiro/Meu tataravô, baiano”. O espetáculo do Ponto de Partida utiliza apenas a primeira parte da composição, e, embora os primeiros versos sejam fortes o suficiente para abreviar o espírito da canção, seu íntimo, que declara a música como remédio eficaz, está em frases mais adiante “Contra fel, moléstia, crime/Use Dorival Caymmi/Vá de Jackson do Pandeiro”. Chico cita ainda Ari Barroso, Vinicius, de Moraes, Nelson Cavaquinho, Luiz Gonzaga, Pixinguinha, Noel, Cartola e Bituca, entre outros. O processamento de influências várias é capaz de produzir, no final do século XX, uma música como **Partida de Futebol** (Samuel Rosa e Nando Reis), do grupo de pop/rock Skank, que apresenta uma levada de embolada, ritmo nordestino e enérgico capaz de trazer a vivacidade do campo esportivo para a composição, cuja letra é cantada em alternância com cenas de torcida, a partir da típica narração de um jogo gravada por um radialista de Barbacena para o espetáculo.

**Caldeirão de mitos** (Bráulio Tavares) é uma das canções culturalmente sincréticas que trazem para o palco a vivência de crioulos, caboclos, sertanejos, caipiras, matutos e outros mestiços explorados por Darcy Ribeiro. Assim como o carnaval, a procissão traz à cena um rito coletivo, no qual canções católicas como **Porta do céu**, **Chegai pra adorar**, **Com minha mãe estarei** e **Cântico de Verônica** são entremeadas a cantos de origem africana, como ponto de Xangô e **Cangoma**. Loas tradicionais da Folia de Reis e **Bandeira do divino**, de Ivan Lins, também são incluídas no repertório de **Viva o povo brasileiro**. A mistura explicita um aspecto da religiosidade popular que prevê “a aceitação simultânea de crenças aparentemente incompatíveis entre si” (CHAUI, 1993, p. 83), o que se concretiza também na música.

Sem querer ser uma explicação ou uma compilação de fatos, realista ou didático, o espetáculo vai sendo erguido a partir de canções como **Brasil nativo** (Danilo Caymmi e Paulo César Pinheiro), remetendo à vontade de fazer-se particular via o que lhe é natural:

Brasil, sei lá/Eu não vi na Terra inteira/O que nessa terra dá/E o que é que dá?/Gabirola, gameleira,/Guarirola, gravatá [...] Goiaba, cajá-manga e cambucá/Caju, pitanga e guaraná/E dá vontade de cantar/Brasil, sei lá/Ou meu coração se engana/Ou uma terra igual não há/E o que é que dá?/Tatu-bola, taturana/Tatuí, tamanduá/Maracajá/Suçuarana e guará/Pirarucu, tucunará, cará/Da dança do Quaruz ao boi-bumbá/Dá/Sanhaço, tié-sangue, tangará/Dá curió e sabiá/E dá vontade de cantar/E o que é que dá?/Ouricuri e jurema/E o que é que dá?/Caju, pitanga e guaraná/E o que é que dá?/Suçuarana e guará/E o que é que dá?/Dá curió e sabiá/E o que é que dá?/Dá é vontade de cantar.

E a partir da enumeração de frutas e pássaros nativos, a conclusão é que “Dá é vontade de cantar”. Esse canto ufanista das riquezas naturais continua na cena em que os nativos

encontram a dominação portuguesa, pedindo “Deixa o mato crescer em paz”, “Deixa a índia criar seu curumim / Vá embora daqui coisa ruim”, por meio da letra de **Borzegum** (Tom Jobim). Mas a história se complica grandemente quando entra em jogo a relação com o negro e “a grandeza épica de um povo em formação”, explicitada nas palavras de **Haiti** (Gilberto Gil e Caetano Veloso). Neste ponto, a cena se constrói em um misto de agressividade e ternura, expressas por meio da música e do corpo. O som de um tambor pode evocar vitalidade ou morte, com pequenas alterações em seus intervalos. A batida e a dança africanas despertam afabilidade, mas o mesmo instrumento serve para marcar tiros que atingem dramaticamente o físico da personagem em cena. A via de entrada cultural do negro no Brasil é representada pelos versos “E hoje um batuque, um batuque com a pureza de meninos uniformizados/de escola secundária em dia de parada/e a grandeza épica de um povo em formação/nos atrai, nos deslumbra e estimula”. A concretização da presença negro-africana na cena é selada pelo **Ponto de Ogum**.

Aí enxergamos uma mudança na maneira de encarar a identidade brasileira. A forma de idealizar o Brasil nativo é essencialista, mas a consciência da história vai transformando essa visão no espectro de uma identidade que se constrói, que produz novos sentidos e se questiona, sendo este mesmo o percurso da alminha, calcado no “resumo da ópera” representado pela canção **Haiti**. No entanto, apesar da “atração”, do “deslumbre” e do “estímulo”, a letra de Caetano diz que “Não importa nada”. A música de origem africana feita no Brasil conquista o estrangeiro ao ponto de estar “no disco do Paul Simon”, o programa dominical líder de audiência no país pode voltar suas lentes para alguma realidade, mas “...não importa que os olhos do mundo inteiro/possam estar por um momento voltados para o largo/onde os escravos eram castigados”. Naquele lugar de alegria e castigo, “Não importa nada [...] /Ninguém, /ninguém é cidadão”, sobretudo quando igualados pela condição social:

Quando você for convidado pra subir no adro da Fundação Casa de Jorge Amado/pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos/dando porrada na nuca de malandros pretos/de ladrões mulatos/e outros quase brancos/tratados como pretos/só pra mostrar aos outros quase pretos/(e são quase todos pretos)/ e aos quase brancos pobres como pretos/ como é que pretos, pobres e mulatos/ e quase brancos, quase pretos de tão pobres são tratados.

Como observa Liv Sovik ao analisar a mesma canção, **Haiti** evoca um dilema atual e histórico que se pergunta “como entender a coexistência de injustiça e felicidade no mesmo lugar social?” e diz que este tema “Vem acompanhado de outra questão: qual é o lugar do Brasil no mundo?” (SOVIK, 2005). Tais interrogações disparam conflitos, incongruências, que encontram na arte, principalmente na música, pontos harmonizáveis.

No programa do espetáculo, o grupo expressa a intenção de ser contraditório, irreverente e até mesmo anárquico no espetáculo, na intenção de explicitar nossos motivos de orgulho e vergonha de forma apaixonada e lírica.

Viva o povo brasileiro nasceu da vontade que temos de saber quem somos. Desse desejo primitivo de descobrirmos nossos claros e escuros e revelá-los, de tomar posse de nossa alma para ofertá-la. Esse espetáculo quer falar de nossa gente, não de seus feitos ou de sua história, mas de sua alma. Esse sopro invisível que não escreve compêndios, mas que faz vivo um povo e lhe determina. Esse poder que todos nós temos de inserir um traço particular e harmônico no desenho do universo. Contribuição miúda, é verdade, mas fundamental na tarefa cotidiana de construir humanos o espaço e o tempo. (ANEXO XIII)

Neste ponto que nos unifica, na variedade de gêneros e estilos musicais, está a tomada de posição do grupo, e no cancionário encontramos seu texto, com a letra funcionando como falas especialmente na boca da personagem Pierino, cujas palavras vêm, em grande parte, das composições de Gonzaguinha. Mônica Valle destaca que as termos são ditos em ritmo quase musical (VALLE, 2005, p.101) e que os atores são orientados para cantar realçando as letras das músicas em um universo sonoro que se completa com a sonoplastia construída através de ruídos extraídos de diferentes objetos, de instrumentos de percussão a bastões, malas e outros adereços. Na primeira parte não há diálogo. Música e narração mostram o encontro entre indígenas, africanos e portugueses sugerindo colonização, escravidão e independência. Os ritmos brasileiros pesquisados partem das folhas do divino e de reis, da congada, do moçambique e do caboclinho, tocados em instrumentos construídos por um Capitão de Guarda. A música indígena está representada principalmente pela composição modal<sup>55</sup> **Mena Barsaa**, à qual sucedem cantos gregorianos, canções portuguesas e batuques africanos em uma mistura que vai caminhando para outra textura musical, trabalhando sons africanos, indígenas e europeus de maneira a fundi-los em uma nova matriz que se transforma no samba **Partido alto** (Chico Buarque), em uma elaboração de apelo emocional e forte efeito estético.

José Miguel Wisnik afirma que as músicas populares “passam senhas” sobre suas formas de sociabilidade e nos mostra que alguns tipos de música são mais bem sucedidos que outros dentro de cada cultura. Isso se passa na escolha dos sons, mas as opções estéticas não estão desatreladas do comportamento e se expressam nas alternativas ideológicas de cada grupo. Ou, como afirma Wisnik, “a música tem uma vocação antiga para ensaiar no seu próprio campo as possibilidades de transformação que estão latentes na história” (1989, p. 213). A mestiçagem é esboçada na música e na fusão de ritmos que vão se tornando

---

<sup>55</sup> O modal traz a circularidade em torno de um eixo harmônico fixo e abrange as tradições pré-modernas, incluindo as músicas africana, indiana, chinesa, japonesa, árabe e indígena das Américas, entre outras. No chamado Ocidente, o exemplo maior de estágio modal é o canto gregoriano. São composições voltadas para a sensação do pulso, que levam a uma constituição coletiva de um tempo linear e fluxo ritual. Cf. WISNIK, 2006.

brasileiros antes que se pudesse cogitar defendê-la por meios “oficiais”. Sabe-se que música é importante para afirmar o pertencimento de todos os povos, e, no caso brasileiro, ao ouvir aquele som culturalmente sincrético identificamos como nosso, pois expressa um sentimento elaborado nessa musicalidade relacionada à cultura brasileira. Na cena citada acima, a aceleração e desaceleração dos tambores marca melodias cantadas indígenas, africanas e portuguesas, encenadas na corporalidade das personagens. **Aquarela do Brasil** (Ary Barroso) surge como música incidental, cujos versos “Abre a cortina do passado/tira a mãe preta do serrado/bota o rei congo no congado/Brasil pra mim” indicam a necessidade de se reconsiderar aspectos culturais de um povo mestiço. A troca dos tambores por um pandeiro e um tamborim ajuda a transformar a fusão musical em **Partido alto**. O arremate é oficializado pelo **Hino da Independência**, dizendo “Brava gente brasileira/longe vá temor servil” (ANEXO XVIII, trecho de **Viva o povo brasileiro**).

Na própria denominação do partido alto, gênero de samba derivado do batuque de origem africana, indica-se superioridade entre os praticantes. O estilo remete a um samba cantado e improvisado, um gênero de cantoria que muitas vezes assume a forma de desafio, como o calango. A composição homônima de Chico Buarque adota o procedimento estilístico tanto musical quanto na forma poética, que alterna quatro estrofes entremeadas por um refrão, dando a impressão de serem improvisadas por partideiros. A música de Chico agencia a tradição e coloca em cena aspectos do meio urbano e da malandragem (“Eu sou do Rio de Janeiro”, “Pra correr atrás de bola e fugir da polícia”). Sua inserção na peça **Viva o povo brasileiro** marca a mudança de estética no espetáculo. Se história está na letra das canções, a partir dos versos “Deus é um cara gozador/adora brincadeira/pois pra me botar no mundo tinha o mundo inteiro/mas achou muito engraçado me botar cabreiro/na barriga da miséria eu nasci brasileiro” altera-se a seqüência de cores em tons claros e artefatos em pau e bambu, utilizados na primeira metade das cenas para marcar um Brasil predominantemente rural. A música, uma das tantas de Chico parcialmente censuradas pela ditadura, traz para a cena sombrinhas, malas e cores para demarcar um período em que a cidade insere-se no imaginário contemporâneo do que é o Brasil, com um samba espirituoso e repleto de referências ao caráter político e cultural do brasileiro.

As contradições vão tomando forma principalmente a partir da entrada das personagens Sércia e Vilso, que trazem para a cena o Brasil vivo e contemporâneo. Vilso fala de futebol, conta muitas piadas e cantarola músicas que destoam do contexto que o espetáculo sustenta até então. São canções cujos versos não expressam identidade, mas, colocadas incidentalmente no repertório, modelam a relação que as camadas pobres urbanas têm com a

cultura de massa e os contrastes que o grupo deseja mostrar, porém defendendo sua percepção qualitativa do que é brasileiro. Enquanto Vilso diz “Você não é doce de coco/mas eu enjoei de você”, “Erguei as mãos/e dai glória a Deus” e “Saiba que o meu grande amor hoje vai se casar” – sucessos de Wanderley Cardoso, Padre Marcelo Rossi e Reginaldo Rossi, respectivamente –, mas sem o acompanhamento musical. O Ponto de Partida expõe brevemente a presença do produto massivo, mas sem aceitá-lo verdadeiramente como força expressiva. Vilso diz que “esse negócio de futebol, política e religião é gosto”, e a música não entra nesse rol. O tom popularesco e a influência da televisão e da música de mercado ficam claros nos diálogos com Sércia, que fala de novela e deu nomes de astros midiáticos de outrora a seus filhos, Vanusa, Vanderléia e Jerry, mas diz que bonito mesmo é o nome do neto: Alexandre Pires<sup>56</sup>, homônimo ao cantor de pagode de sucesso à época da estréia da peça. Fosse no presente momento, o funk poderia ter entrado em cena.

A “grandeza épica de um povo em formação” é representada por cenas de danças, cantos e pantomimas abastecidas por lugares comuns, como o hábito de furar fila, em construções cênicas que sofisticam a leitura do óbvio, pontuada pela frase “ninguém é cidadão”. O mesmo se passa quando o eleitor ganha um sapato do político que prometera o outro pé após as eleições, mas, quando volta para cobrar, é literalmente embrulhado em (por) jornal. Ações como esta são atadas pela seqüência em que um dos brincantes passeia pelo palco com a bandeira do Brasil no colo, como um bebê, rodeado por moscas, até que percebe a necessidade de trocar as fraldas. Para o Ponto de Partida, esse ato higiênico faz parte da estratégia de demonstrar que sua percepção de identidade extrapola o universo massivo e nivelador da realidade urbana que acaba de retratar (camelôs, novela e torcida de futebol). Pierino diz um texto recortado de versos de canções:

Tô aqui pensando com a minha violinha. A vida até que é boa. Sabe moço, tenho andado meio triste pensando no disse-me-disse. Já disseram que o sonho acabou, que a coisa aqui tá preta e que ‘os homem’ continua botando a mão na cumbuca. Ê cambada de ladrão filho da puta. É meus amigos, a gente tem andado meio assustado. Muita violência. Pouco riso. E se não bastasse essa doença maldita, as

---

<sup>56</sup> Alexandre Pires conquistou tanto sucesso que, em 2003, chegou a ser convidado para cantar uma música para o presidente dos EUA na celebração em homenagem à descendência hispânica daquele país. Àquela altura, seus produtos já tinham tomado o mercado latino, com canções em espanhol e indicações do disco **Estrella Guia** ao Grammy Latino. No encontro com George W. Bush, entretanto, o cantor não apresentou uma de suas músicas, e sim uma versão bilíngüe (português e inglês) de **Garota de Ipanema**, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Como observa o repórter da Revista Época, “A afirmação internacional da música brasileira é plural. [...] A cena do pagodeiro Alexandre Pires cantando 'Garota de Ipanema' na Casa Branca para o presidente George W. Bush provocou orgulho em parte da indústria cultural brasileira e incomodou outra. 'Música cafona existe em qualquer lugar do mundo', diz o crítico Zuza Homem de Mello. 'Essa não é a marca da música popular brasileira.' Para ele, a própria escolha de repertório na apresentação de Alexandre Pires deixa isso claro. Ao optar pelo clássico de Tom Jobim em vez de qualquer música dele próprio, Pires mostrou ao presidente dos Estados Unidos uma canção marcante da cultura brasileira. 'Garota de Ipanema' até o Bush, mesmo com toda a limitação que está no semblante dele, deve conhecer', provoca Zuza” (KRIEGER, 2004).

crianças andam na rua de armas na mão. É moço, parece que tudo perdeu o sentido. Mas aprendiz de sonhador não se dá por vencido.

Nesta vontade de não se dar por vencido ou rendido à imposição massiva, que apaga as diferenças, é pensando com a viola que, mais uma vez, a tomada de posição se dá pela letra da canção, quando o grupo entoia **Notícias do Brasil – os pássaros trazem** (Milton Nascimento e Fernando Brant). O texto diz que “uma notícia” está chegando dos pontos mais distantes do Brasil e que isso não se ouve nos meios de comunicação de massa:

Uma notícia está chegando lá do Maranhão  
 Não deu no rádio, no jornal ou na televisão  
 Veio no vento que soprava lá no litoral  
 De Fortaleza, de Recife e de Natal  
 A boa nova foi ouvida em Belém, Manaus  
 João Pessoa, Teresina e Aracaju  
 E lá do norte foi descendo pro Brasil central  
 Chegou em Minas, já bateu bem lá no sul

Aqui vive um povo que merece mais respeito  
 Sabe, belo é o povo como é belo todo amor  
 Aqui vive um povo que é mar e que é rio  
 E seu destino é um dia se juntar  
 O canto mais belo será sempre mais sincero  
 Sabe, tudo quanto é belo será sempre de espantar  
 Aqui vive um povo que cultiva a qualidade  
 Ser mais sábio que quem o quer governar

A novidade é que o Brasil não é só litoral  
 É muito mais, é muito mais que qualquer Zona Sul  
 Tem gente boa espalhada por esse Brasil  
 Que vai fazer desse lugar um bom país  
 Uma notícia está chegando lá do interior  
 Não deu no rádio, no jornal ou na televisão  
 Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil  
 Não vai fazer desse lugar um bom país

### 2.3.3 Ser Gerais

*Canta tua aldeia e cantarás ao mundo.*  
 Anton Tchekhov

**Notícias do Brasil** é também a faixa de abertura de **Ser Minas tão Gerais**. Em tom romântico, a canção propõe pensar o país a partir de uma lógica contra-hegemônica, enxergando no interior modelos de ética, beleza e sinceridade. A música tem levada de maracatu, um ritmo afro-nordestino que, à época de sua criação, no final do século XVII, servia para criticar a coroa portuguesa e preservar a cultura ancestral dos negros, que simbolicamente coroavam a nobreza africana, os reis do congo. Apropriada por Milton, a cadência representa crítica a outro tipo de imperialismo e resistência pela tentativa de reverter

o caráter provinciano que normalmente se impõe ao interior, mostrando que a estreiteza de espírito agravada no pequeno contato com atividades culturais de outros se dá também no centro, na “zona sul”.

O provincianismo é a imagem construída do interior, mas os hábitos e tradições interioranos não são necessariamente provincianos. Pelo contrário, há tradições que se unem a aspectos modernos para poderem sobreviver em transformações que geram outras manifestações e formas de ler o mundo. A revelação deste Brasil interiorizado não se dá, porém, a partir de um deslocamento centro-interior ou de seu contrário. Fernando Brant e Milton vêem o povo como “mar” e “rio”, pertencentes a um fluxo que se mantém interligado em todo o planeta e, assim como a água, o destino dessa humanidade é “um dia se juntar”.

A partir de **Notícias do Brasil**, é possível observar em **Ser Minas tão Gerais** um esforço de síntese dos embates entre local e nacional/global a partir de uma visão em que os dois não se mostram como oponentes o tempo todo e segundo a qual o particular pode se mostrar universal. Essa proposta apresenta-se no espetáculo por meio do empenho em abarcar o mundo a partir de uma esquina do mesmo, transfigurada em uma ópera popular que fala das raízes culturais e da universalidade das questões humanas a partir da identidade mineira.

O interior assume valores poéticos e místicos na representação do nacional, contrapondo-se ao desenraizamento ligado à globalização (FARIA, 2002, p. 26). O interior normalmente é visto de maneira estereotipada pelos *media*, porém é capaz de fazer modificações paulatinas e silenciosas que ajudam a construir uma identidade sólida, não raro apresentando-se mais ligada ao contexto nacional do que o padrão central “classe média zona sul”, passível de alienação pela cultura de massa importada. A crítica explícita aos meios de comunicação de massa não interfere no caráter otimista da canção, cuja letra traz o que Marilena Chauí chama de “sentimento de inspiração milenarista” (1993, p. 79) pelo tom de união dos oprimidos, de revolução popular e de chegada de um novo tempo a partir de um desejo profundo de mudança. A resposta milenarista à adversidade social e política é revestida de religiosidade, que está presente em todo o espetáculo, cujo enredo é construído em torno da chegada de uma espécie de messias, o consagrado, o libertador, que trará a salvação por meio da arte, da canção.

É, pois, como desejo de totalização e busca da totalidade, como visão cósmica e de redenção, que o sentimento milenarista se manifesta. Implica também uma concepção do tempo como história referenciada que comporta a previsão de momento preparatório da nova ordem que virá, tempos da conflagração universal ou tempo do “fim dos tempos” (revolução e fim da pré-história, se usarmos um outro vocabulário, mais acessível à “modernidade”). (CHAUÍ, 1993, p.76)

No espetáculo, essa nova ordem chega pelo lirismo, tomando Milton como símbolo da arte brasileira que conquista o mundo e retorna frutos a sua terra, trazendo reconhecimento. A canção se coloca em posição de suplantar o otimismo alienado, sem perder o caráter positivo, transformando-o em otimismo engajado. Isso se apresenta na escolha do repertório que não privilegia as músicas que revelam um sentimento de época marcado pelo descrédito e pela insatisfação política e social dos períodos de repressão e abertura. Não vemos o Milton descontente, o sentinela (**Sentinela**, com Brant), que tem “nos olhos quimeras” (**E daí?**, com Ruy Guerra), que pergunta “O que foi feito amigo/De tudo o que a gente sonhou?” (**O que foi feito deverá**, com Brant) e questiona “O que vocês diriam dessa coisa/que não dá mais pé?” (**Saídas e bandeiras**, com Brant). Algumas faixas de destaque, como **Cais** (com Ronaldo Bastos), **Clube da esquina 2** (com Lô e Márcio Borges) e **Fé cega faca amolada** (com Ronaldo Bastos), surgem apenas como vinhetas instrumentais ou trechos incidentais. O Milton que se canta em **Ser Minas** é o de **A primeira estrela** (com Túlio Mourão e Tavinho Moura), que fala de acreditar, de perdoar, de fazer crescer o bem comum, o das raízes de **Cálix bento** (de Tavinho Moura, com letra adaptada de Folia de Reis do Norte de Minas), do **Cio da terra** (com Chico Buarque), de **Encontros e despedidas** (com Brant) ou de **Itamarandiba**.

O Milton de **Ser Minas** é aquele que representa o fluxo entre o universal e o particular. É **O vendedor de sonhos** (com Brant) na função de decifrar outras paragens para seus ouvintes em imagens sonoras:

Vendedor de sonhos  
 Tenho a profissão viajante  
 De caixeiro que traz na bagagem  
 Repertório de vida e canções

E de esperança  
 Mais teimoso que uma criança  
 Eu invado os quartos, as salas  
 As janelas e os corações

Frases eu invento  
 Elas voam sem rumo no vento  
 Procurando lugar e momento  
 Onde alguém também queira cantá-las

Vendo os meus sonhos  
 E em troca da fé ambulante  
 Quero ter no final da viagem  
 Um caminho de pedra feliz

Tantos anos contando a história  
 De amor ao lugar que nasci  
 Tantos anos cantando meu tempo  
 Minha gente de fé me sorri  
 Tantos anos de voz nas estradas  
 Tantos sonhos que eu já vivi

Não há como escapar da música, já que canção invade o cotidiano das pessoas levando esperança. E não se trata de uma expectativa vã, pois, entre “Tantos sonhos que eu já vivi”, engendra-se a construção de um “caminho de pedra”, erguido aos poucos e que se apresenta sólido, não movediço. O Milton vendedor de sonhos medeia conteúdos e consagra a concepção de identidade defendida no espetáculo por estar em contato com o estrangeiro, com o que está além, também na condição de artista-médium, de gênio criativo. Tanto que “o errado dele é certo”, como diz uma personagem, colocando-o acima das coisas pequenas ao brincar com o fato de Bituca não memorizar letras.

Conforme já dito no item “A tradução intersemiótica”, todas as personagens são loucos românticos que as cidades do interior têm. No caso, estes saíram das canções de Milton, como Veveco, Pinduca e várias Marias. São todos apaixonados pelo mito que vai chegar, o “cavaleiro de ouro”, do poema drummondiano. Vê-se nesses loucos a referência a **Esperando Godot** (1949). Marco do Teatro do Absurdo, a obra-prima de Samuel Beckett entrou para a lista de clássicos da literatura universal por contrariar a linearidade da época e por transpor para o teatro a não-ação para tratar a expressão do desamparo humano. Se a alusão se dá pela espera excêntrica de um mito, a expectativa, entretanto, não é em vão, como indicava a letra de **Vendedor de sonhos**, pois, ao contrário de Estragon e Vladimir, os habitantes da pequena cidade estão longe de pensar que não há nada a fazer. Eles preparam versos, pensam no que oferecer ao homem importante que vai chegar e em como a realidade será diferente depois disso. Essa espera não parece absurda na montagem do Ponto de Partida, até porque o “mito” chega, é tratado com honrarias e encanta a todos.

Momentos esperança são exaltados, mas não sem certa perspectiva crítica, como observamos em **Roupa nova** (Milton e Fernando Brant) na figura de Pinduca, que aguarda o “amigo trem” mantendo a rotina todos os dias. A letra alerta quanto ao abandono sofrido pela personagem da canção, inspirada em uma figura real. Quem está com os olhos voltados para a “capital”, o centro, não enxerga párias como Pinduca, mas a insistência dos seus atos renova expectativas coletivas:

Todos os dias, toda manhã  
 Ele sozinho na plataforma  
 Ouve o apito, sente a fumaça  
 E vê chegar o amigo trem

Que acontece que nunca parou  
 Nessa cidade de fim de mundo  
 E quem viaja pra capital  
 Não tem olhar para o braço que acenou

O gesto humano fica no ar  
 O abandono fica maior  
 E lá na curva desaparece a sua fé

Homem que é homem não perde a esperança, não  
 Ele vai parar  
 Quem é teimoso não sonha outro sonho, não  
 Qualquer dia ele pára

E assim Pinduca toda manhã  
 Sorriso aberto e roupa nova  
 Passarinho preto de terno branco  
 Vem a renovar a sua fé

A história de que o grupo precisava para alinhar o musical veio da própria realidade de Barbacena, cidade conhecida pelos loucos que abrigou por ter sido sede de hospitais psiquiátricos. Durante décadas, os pacientes chegavam de trem. Vinham de várias cidades mineiras parecidas com Barbacena e que estão retratadas no imaginário e na literatura brasileiros como no conto **Sorôco, sua mãe e sua filha**, de Guimarães Rosa.

Dizem as más línguas que mineiro não fica doido, piora! E é meio verdade que cada cidade mineira tem pelo menos um “doido” oficial e cada família um sistemático, do qual contam histórias em voz baixa na cozinha.

Desse mote os atores do Ponto de Partida pesquisaram e criaram os personagens do espetáculo que conta e canta a história dessa gente, “nossos loucos”, que passam a vida a esperar por Ele, o mito que canaliza nossas fantasias e sintetiza nossos desejos de que o ser humano nasceu para realizar grandes feitos e tem, de fato, um parentesco com Deus!

Então era preciso selecionar as músicas que contassem essa história e que costurassem essa Minas estampada com beleza e unidade. Claro que a primeira marca do repertório é a sua mineiridade. A outra, a negritude tatuada na música de Milton Nascimento que se mistura a do Vale do Jequitinhonha e dos meninos, portadores de outra herança, diversa, mas não menos negra, mineira e universal. Os arranjos de Gilvan de Oliveira desnudam essa parelha. Por isso os tambores mineiros batem forte no palco marcando congadas, batuques, bois, beira-mar e a obra sofisticada de Milton, dançando a mesma harmonia e provando que somos todos nós bichos humanos, da tribo brasileira. Mas como bebemos o mundo, o espetáculo tomou emprestado o sapateado americano para celebrar a sua gente com congadas, catiras e maracatus. Os atores convocaram as palavras de Drummond para suas falas e Bituca não resistiu: se todos cantam também ele queria atuar. Ser Minas tão Gerais acolhe todas as transgressões e se configura como numa brincadeira cheia de graça, num musical mineiro, brasileiro, negro, latino, nosso!

[...]

Ser Minas tão Gerais celebra a vida cantando a nossa identidade e o público se reconhece no palco, no papel principal. (ANEXO XIV)

A chegada de Milton significa para o povo ali representado a assimilação daquilo que lhe é próprio, seja isso a mineiridade, a negritude, a latinidade ou o “repertório de vida e canções” que o caixeiro traz de terras distantes. O grupo explicita essa percepção de identidade no programa e no material de divulgação do espetáculo e indica que “se o poeta é o que sonha o que vai ser real/vou sonhar coisas boas que o homem faz/e esperar pelos frutos no quintal”. Os versos de **Coração civil** (Milton e Fernando Brant) encerram o espetáculo pedindo ao público que embarque nesse projeto de Brasil, que se sabe utópico enquanto realidade geográfica, mas que existe no mundo da arte, por meio da qual se promove o contágio ideológico, como registrado nos extras do DVD **Ser Minas tão Gerais** no depoimento da

veterana atriz Natália Thimberg: “Esse espetáculo me devolveu a esperança. Esse espetáculo tem a dimensão de um Brasil que nós quase esquecemos que existe. De um Brasil onde as coisas afloram, a beleza aflora, o talento aflora, a emoção” (GRUPO DE TEATRO PONTO DE PARTIDA, 2005).

Vemos aqui uma proposta de unificação, de síntese, e, diferentemente do que se passa em **Viva o povo brasileiro**, essa síntese é focada exclusivamente nos pontos positivos. Neste sentido, a negritude de Milton é bela de ser cantada, é compatível com a contribuição mais poética do povo africano ao brasileiro e pela ótica que propõe o espetáculo, é motivo de exaltação sem que os aspectos discriminatórios sejam levantados para macular seu encanto. Se em **Beco** a referência maior eram os musicais estrangeiros, não podemos dizer o mesmo de **Ser Minas**. Se foi necessária a importação de um formato estético que abarcasse teatro, música e dança, o uso das canções de Milton Nascimento e os passos da catira<sup>57</sup> superam a conexão direta com obras não autóctones. A arte pontua e não raro incorpora as contradições de nossa formação social, e neste contexto, “a obra é tanto mais rica e densa e duradoura quanto mais intensamente o criador participar da dialética que está vivendo a sua própria cultura, também ela dilacerada entre instâncias *altas*, internacionalizantes e instâncias populares” (BOSI, 1992, p.343). Portanto, não se trata de desprezar a contribuição ou mesmo a força coercitiva da cultura importada, mas de subverter a hierarquização pelos critérios de “atraso” e “originalidade”, o que aproxima este resultado estético da análise que, em outro contexto, faz Silvano Santiago:

Subversão esta que não é um jogo gratuito de cunho nacionalista estreito, tipo integralismo dos anos 30, mas compreensão de que, apesar de se produzir uma obra culturalmente dependente, pode-se dar o salto por cima das imitações e das sínteses enciclopédicas etnocêntricas e contribuir com algo original. (SANTIAGO, 1982)

A citação de Silvano dialoga com que Candido diz no ensaio **Literatura e subdesenvolvimento** ao lembrar como os ingredientes do empréstimo cultural podem ajustar-se a desígnios próprios, resultando em fórmulas peculiares. “Não já imitação nem reprodução mecânica. Há participação nos recursos que se tornaram bem comum através do estado de dependência, contribuindo para fazer deste uma interdependência” (CANDIDO, 2006a, p. 187). Em outras palavras, Candido demonstra como a consciência do subdesenvolvimento amplia as possibilidades de comunicação artística, sendo útil no processo de superação da dependência ao permitir a adoção de formas importadas na produção de resultados originais.

---

<sup>57</sup> Catira e cateretê são denominações de danças brasileiras de sapateado. Há divergência entre pesquisadores que as apresentam como derivadas do antigo fandango português e os que creditam nomes e origem aos povos indígenas.

No mesmo ensaio, Candido debate a preponderância da dimensão regional na literatura brasileira, afirmando que essa característica se mantém como objeto vivo, apesar do caráter urbano cada vez mais atuante, devido à realidade econômica do subdesenvolvimento (idem, *ibidem*, p.192). Porém, se o regionalismo pode apresentar-se de forma alienante na obra de arte, por outro lado, a adoção de traços antes pitorescos pode ser levada à universalidade, especialmente quando se dá a partir do refinamento técnico.

Dissemos que a primeira música da montagem nos leva a pensar no aspecto romântico e até ingênuo que facilmente se adere à ideologia marcada pela alternativa da contramão, do interiorano. Visivelmente o que foi chamado de exteriorização do interior. Mas este esquema não se mantém durante todo o espetáculo, que se abre em diálogo com sofisticados recursos importados aliados a uma estetização do arcaico e da carência. Apenas o princípio marca certa oposição interior/zona sul para dizer que há outros Brasis longe do discurso hegemônico. Depois, porém, o espetáculo estrutura-se de forma a superar esse discurso e alinhar aspectos de universalidade.

Tanto no sentido de exteriorização do interior quanto no de interiorização do exterior, o regionalismo “constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência nacional” (CANDIDO, 2006b, p. 121), estando presente no romantismo e no modernismo. Ambos os movimentos têm inspiração no modelo europeu e representariam “fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita” (idem, *ibidem*, p.119). O procedimento antropofágico marcado pela interiorização do exterior aumentaria a força criativa a partir da deglutição de elementos de fontes estrangeiras, mas, ao se deixar de enxergar apenas o interior e com o abandono da visão essencialista da identidade, modifica-se a visão do regional – segundo a qual a ambigüidade cultural de um povo etnicamente mestiço costumava se resolver pela idealização –, passando a uma plena consciência do subdesenvolvimento, ou universalidade da região. A este estágio corresponde à obra de Guimarães Rosa, para a qual Candido criou o termo super-regionalismo por transcender os limites do regional, inserindo-se nos grandes temas da literatura ao retratar o homem diante do mundo, quando poderia tratar simplesmente de um regionalismo não folclorizante, sem se recusar o regional (CANDIDO, 2006a, p. 195).

Traçando-se um paralelo com a música, podemos identificar semelhança entre tal estratégia e o trato do regional e do cosmopolita na obra de Milton Nascimento (reapropriada pelo Ponto de Partida). O Clube da Esquina apresentou temáticas políticas de maneira

subjetiva e sutil<sup>58</sup>. Esteticamente, adotou o procedimento de modernizar a música com um toque pop, mas em vez do estranhamento rascante das guitarras tropicalistas entra em cena a balada beatle associada ao cantochão das igrejas. A maneira percussiva de tocar o violão, os falsetes e vocalizes que cantavam sons pouco usuais, além de palavras, não podem deixar de ser citados, assim como o uso da dissonância e as harmonias de Milton Nascimento. A maneira do Clube de fundir o regional e o pop revela a articulação entre o local e o global operada pelo grupo. Trata-se de uma forma de lidar com a tradição, cuja noção implica a exigência de uma atitude ética perante a cultura. E a noção de tradição que envolve os trabalhos do Ponto de Partida tem suas origens no movimento modernista.

Foi a partir dessa noção que se tomou consciência no Brasil de que havia aqui um legado histórico tanto material (arquitetura, escultura, cerâmica, etc.), quanto espiritual (costumes, danças, ritos, técnicas, etc.), os quais deveriam ser considerados patrimônio cultural, isto é, riqueza simbólica compartilhada pela coletividade brasileira. (GOMES, 2008, p.48)

A atitude de tradição modernista integraria, portanto manifestações culturais materiais e imateriais. Silviano Santiago também observa que, na década de 1980, período em que o Ponto de Partida foi criado, a questão da tradição estaria vinculada a uma revisão crítica do moderno e do modernismo devido à sua permanência desde que fora ativada pelos artistas logo no início do movimento com a viagem a Minas. Para o crítico, na excursão para acompanhar Blaise Cendrars está “em germe um dos grandes projetos ‘conservacionistas’ dos modernistas”. Trata-se da aproximação do Ministério da Educação e Saúde naquela década para a criação do SPHAN<sup>59</sup>. Após a turnê pelo interior, a artista plástica Tarsila do Amaral queria voltar a Paris não para saber da última moda, mas para aprender técnicas de restauração para recuperar o passado colonial brasileiro. Silviano Santiago enxerga neste momento as contradições entre o futurismo, na maneira como foi concebido na Europa e o modernismo brasileiro, abrindo o caminho para o pós-modernismo e para a incorporação da tradição e do passado “de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo” (SANTIAGO, 1989).

---

<sup>58</sup> O Clube da Esquina promove uma estetização na qual cabe o político, mas este não é mais o ponto alto da produção, embora importante. A musicalidade se sobrepõe. O canto se sobrepõe. Porque depois da falência dos modelos políticos não faz mais sentido discutir se **Sabiá** é mais bonita que **Pra não dizer que não falei das flores**. No tropicalismo, ao contrário, vê-se não apenas a politização de toda uma estética, mas a estetização da política. O momento de eclosão da Tropicália pode ser visto como a última possibilidade de se ter um movimento no sentido modernista e logo foi considerado sepultado por seus próprios criadores. A distância entre as duas manifestações é observada em momentos muito próximos (1968/1972), que se afastam por circunstâncias político-ideológicas transformadas rápida e contundentemente, resultando em diferenças estratégicas que vão além do procedimento musical.

<sup>59</sup> O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi criado em 1937. Hoje, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é ligado ao Ministério da Cultura.

No boletim informativo Catavento, de 1985, o texto “Grupo Ponto de Partida: a luta pelo patrimônio cultural” já tratava, falando em resistência cultural e participação comunitária, da campanha iniciada pela companhia para o tombamento dos prédios históricos de Barbacena (CATAVENTO, 1985). Com o passar do tempo e a constatação de que o tombamento não assegura a preservação, as atitudes do grupo tomariam maiores proporções quando o Ponto de Partida passa a ocupar um dos prédios da antiga Sericícola instalada na cidade. Como vimos no capítulo “Muito além de contrastes”, o conjunto arquitetônico da primeira fábrica de seda do Brasil foi desativado na década de 1970. Em 1998, o Ponto de Partida decidiu restaurar o primeiro prédio do conjunto ainda sem nenhuma garantia de que o grupo poderia permanecer no local. Durante dez anos os artistas lutaram pela cessão de outras casas, conquista alcançada em 2008, quando mais uma edificação do complexo foi recuperada após a entrega do bem, pela União, aos cuidados da associação cultural em regime de comodato. O local é tratado como um bem cultural, por ter testemunhado realizações que se referem à vida daquela comunidade ao longo de sua história e sua preservação permite perceber e estabelecer a identidade entre as pessoas e o lugar em que vivem.

Mas a Sericícola não encerra apenas o patrimônio material com o qual barbacenenses, mineiros e brasileiros podem se identificar ou recordar os momentos em que aquelas paredes abrigavam os operários da pioneira fábrica de seda. Quando refuncionalizado<sup>60</sup> para se transformar em sede do grupo e da Bituca: Universidade de Música Popular, o espaço foi inserido em um projeto capaz de lidar com bens intangíveis utilizados como matéria-prima para o teatro, dentro do qual se insere a tradição modernista, cuja herança significa preservar um patrimônio coletivo material e imaterial, mas também abrir-se ao diálogo com linguagens estrangeiras em um jogo representativo de bens simbólicos que recorre não apenas ao Brasil profundo de Mário de Andrade, mas também ao cosmopolitismo dialético e às proposições antropofágicas. O movimento modernista de 1922 buscou a atualização artístico-cultural do Brasil em relação ao que ocorria no exterior ao mesmo tempo em que valorizava as raízes nacionais, discutindo a nacionalidade e protagonizando “uma redescoberta do Brasil pelos brasileiros” (OLIVEN, 1986). O antropólogo Rubem George Oliven mostra os desdobramentos que este pensamento teria mais adiante em outros movimentos, como o

---

<sup>60</sup> O conceito recente de refuncionalização supera perspectiva de restauro e a conservação modernista por aproveitar e dar nova função ao espaço arquitetônico. Quando se iniciaram as preocupações em preservar o patrimônio histórico, os modernistas almejavam a manutenção de forma e função dos prédios, o que nem sempre é viável no objetivo de manter a integridade dos edifícios. Um exemplo já clássico de refuncionalização é a intervenção operada nos antigos galpões de Puerto Madero, em Buenos Aires, Argentina, onde a construção das antigas docas abriga um complexo de restaurantes.

Manifesto Regionalista de Gilberto Freyre e a Tropicália<sup>61</sup>, ressaltando que a discussão da conveniência ou não de importar idéias e modelos estrangeiros é um tema recorrente entre os intelectuais brasileiros.

O tropicalismo iniciado em 1968 atualizou a questão, retomando temas do modernismo e mostrando no plano do simbólico que a realidade brasileira tinha mudado muito, pois se havia criado um quadro de miséria extrema simultaneamente ao progresso técnico.<sup>62</sup> O tropicalismo trouxe para os grandes centros do sudeste questões periféricas do meio urbano, discutindo a maior parte do tempo questões comportamentais do homem da cidade. Entretanto havia outros Brasis a serem explorados e uma parte dessa variedade do país ecoaria em outro movimento, mais lembrado pelo legado musical que pelo comportamental, porém não menos capaz de refletir anseios e universos que não estavam sendo contemplados como “cultura nacional” até aquela época: o Clube da Esquina<sup>63</sup>.

Ao retomar Tropicália e Clube da Esquina para discutir as opções de um grupo de teatro do interior seguimos debatendo a relação centro/periferia por meio da cultura e reatualizando a questão do Brasil profundo, enquanto visão em que prevalece a representação da identidade nacional e que, valorizado pelos modernistas, arrefeceu na literatura a partir da segunda metade do século XX.

A partir dos anos 1960, o enraizamento vai deixando de ser uma característica dos contos e romances que buscavam representar o país, transformando-se em textos preocupados com o meio urbano e seus problemas, a partir de obras como a de Rubem Fonseca. Esta ruptura ideológica e estética deixa de lado o universo valorizado e pesquisado por Mário de Andrade, que passa a não mais ecoar na literatura, mas sobrevive no teatro e no cinema, dentre outras formas de representação e leitura. Entre elas, Perrone observa que “muitas linhas da lírica modernista podem ser encontradas não só em canções do período da Bossa Nova, como também nos anos 70. A música popular tem sido uma área de florescimento tardio de sensibilidades poéticas do Modernismo” (PERRONE, 1988, p.29). Especialmente após a

<sup>61</sup> O debate acadêmico sobre o tropicalismo, associando o movimento às vanguardas de 1922 e ao modernismo é iniciado por Augusto de Campos.

<sup>62</sup> Nesse processo de desenvolvimento desigual, Oliven diz ser significativo que os criadores da tropicália sejam artistas nordestinos, região que continuava em seu processo de periferização, promovendo uma redescoberta das diferenças em um momento em que o país encontrava-se bastante integrado política, econômica e culturalmente.

<sup>63</sup> Lembremos aqui a visão do tropicalista Caetano Veloso deste fenômeno, capitaneado por Milton Nascimento: “Milton é uma força profunda da expressão cultural brasileira, com raízes muito fortes na nossa história e com um talento na área da genialidade. Ele tem um clima de gênio, misterioso, e por causa da peculiaridade da sua personalidade e da originalidade da sua biografia, ele tem uma ligação profunda com alguns dos conteúdos mais importantes da formação histórica brasileira. E nisso ele é instintivo, quer dizer, aconteceu naturalmente, é como se ele fosse médium” (DUARTE, 2006). Caetano também prefaceou **Os sonhos não envelhecem** no qual diz que considera o Clube da Esquina mais importante que a Tropicália musicalmente. (BORGES, 1996.)

abertura política, esta proposta identitária passa a ser encontrada nas mais diversas áreas, conforme constata Silviano Santiago:

Nos anos seguintes, o debate amplo e aberto não apareceria nos relatos de vida dos ex-combatentes, não se daria pela linguagem conceptual da história e da sociologia, não seria obra de políticos bem ou mal intencionados. Esse debate amplo e aberto se passaria no campo da arte, considerando-se esta não mais como manifestação exclusiva das *belles lettres*, mas como fenômeno multicultural que estava servindo para criar novas e plurais identidades sociais. Caíam por terra tanto a imagem falsa de um Brasil-nação integrado, imposta pelos militares através do controle da mídia eletrônica, quanto a coesão fraterna das esquerdas, conquistada nas trincheiras. A arte abandonava o palco privilegiado do livro para se dar no cotidiano da Vida. (SANTIAGO, 1998, p. 13)

Entramos, então, num processo de releituras e difusão de produtos culturais do qual o Ponto de Partida se apropria com a proposta de colocar um país em cena. Dessa forma, a identidade apóia-se em procedimentos híbridos, sendo negociada, reivindicadora de reconhecimento (interno e externo) e indicadora de posicionamento, espaço no qual a valorização de aspectos locais é tomada como forma de uma reação à homogeneização cultural. Como procuramos demonstrar, esta valorização contemporânea do regional adotada pelo Ponto de Partida não reflete a maneira pitoresca do regionalismo brasileiro com o qual costumamos identificar Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz ou Jorge Amado, mesmo que este último tenha sido um nome integrante do repertório do grupo. Não se vê no trabalho do grupo uma preocupação nacionalista voltada para a cor local, mas uma apreensão da cultura popular e de sua relação ampla com o mundo atual, operação que só é possível nas intersecções do moderno ao pós-moderno em cujo campo “a crise conjunta da modernidade e das tradições, de sua combinação histórica, conduz a uma problemática (não uma etapa) pós-moderna, no sentido de que o moderno se fragmenta e se mistura com o que não é, afirmado e discutido ao mesmo tempo” (CANCLINI, 2006b, p. 353).

Segundo Ligia Chiappini, que realizou amplo levantamento bibliográfico sobre o tema, o regionalismo “sempre surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização, a industrialização e urbanização. Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano” (CHIAPPINI, 1995), que se evidencia na sua melhor forma quando não distancia o homem do campo, permitindo a criação de uma “ponte amorosa”<sup>64</sup> que permita “ao leitor sair dos seus guetos citadinos, comunicando-se com e aprendendo sobre outros tantos becos deste mundo”. O regionalismo seria capaz, portanto, de atender ao horizonte de expectativa de um leitor (ou público) voltado para a busca de reconhecimento de uma identidade nacional.

---

<sup>64</sup> Podemos estender esta proposição afetiva em relação ao regional para o tratamento mais amplo dispensado à cultura popular, pois, conforme já havia constatado Bosi, “Para entrar no cerne do problema, só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa” (1992, p.331).

Um certo mal-estar cerca a questão do regional, levando muitas vezes à sua negação e à discussão de sua capacidade ou não de tratar do universal, que encerra a tensão entre o local e o global. Este debate se reflete nas escolhas literárias do Ponto de Partida, como podemos observar nas montagens de Guimarães Rosa e Adélia Prado. Em relação à escritora mineira, a diretora Regina Bertola debate este problema ao dizer em entrevista sobre o espetáculo **A roca** que “a primeira imagem que o público pode ter é de uma coisa tipicamente regional. Não é nada disso. O que nós mostramos é um espaço mágico onde as mulheres fiam a vida” (PEIXOTO, 1998). Em outra publicação veiculada no mesmo dia, ela afirma que sua escolha recaí sobre aqueles autores capazes de “fazer uma leitura profunda do universal sem se distanciar do seu espaço de terra” (ROCHA, 1998). Regina completa afirmando que deseja ter asas e raízes: “Não posso acrescentar nada à leitura universal se não tenho uma particularidade. Não quero estar fincada num lugar, olhando o próprio umbigo; isto é a morte” (idem, *ibidem*).

O escopo do Ponto de Partida é expresso no slogan da Bituca: Universidade de Música Popular: “Há de se aprender a tocar Minas em tons Gerais!”, somado à convocação: “Invista em seus próprios sonhos!”. A escola é voltada para a música brasileira, seus ritmos e seus compositores, mas confere atenção especial à produção mineira, aspecto justificado pela diretora Regina Bertola: “Acreditamos que a melhor maneira de afirmarmos nossa posição dentro do contexto universal é mantendo o que temos de genuíno” (CAPPELLANO, 2004, p.1).

Nesta tentativa de falar de si, da própria terra, a partir de uma perspectiva cosmopolita como o sertão de Rosa, podemos ver o super-regionalismo como um avanço no projeto modernista por ser capaz de lidar com a exteriorização do exterior, o que liberta os aspectos locais do provincialismo, passando pelo fortalecimento das culturas, no plural, criando uma interdependência entre elas capaz de encontrar-se “na alegria da forma e no nomadismo da diferença” (SANTOS, 1995, p. 101). Ao encontrar neste novo modelo uma maneira de lidar com a tensão entre o local e o cosmopolita, o particular e o universal, o Ponto de Partida trabalha com diferentes extratos culturais sem se enquadrar em um padrão culto, massivo ou popular, mas conciliando heranças históricas várias, repertórios e conteúdos tradicionais e modernizadores (CANCLINI, 2006b p. 19). A diversidade de linguagens e a mistura de elementos poéticos resulta na proposta de leitura identitária que faz Minas ser tão Gerais. Esse processo vislumbra a sintetização paradoxal de um Brasil arcaico e moderno, promovendo, portanto, a experimentação de temporalidades simultâneas no espaço-tempo discursivo

vivenciada pelos países subdesenvolvidos e que, por seu caráter duplo, se resolve no entre-lugar e contra o discurso lógico-linear eurocêntrico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer da elaboração deste trabalho buscamos situar o Grupo Ponto de Partida como herdeiro de um histórico no qual o teatro teve papel importante na resistência política, configurando, portanto, um mecanismo ideológico. Porém, as alterações no modo de consumir cultura, provocadas principalmente pelas transformações no cenário político-econômico, influenciam também a circulação das artes cênicas, exigindo que negociações sejam feitas para garantir o viés circulável das obras no cenário da indústria cultural. Não há nada que favoreça seu nascimento, mas o Ponto de Partida surge e encontra soluções para se manter ativo por três décadas, ultrapassando os limites do teatro de grupo, uma vez que houve mudanças na relação do público com esta arte, criando mecanismos que garantem sua sobrevivência.

Os CPCs usavam as universidades como meio de produção e divulgação dos bens culturais. Com a abertura, ocorre um direcionamento para o aspecto comercial no qual muitos artistas perderam o lugar sem saber como lidar com o mercado e as patrulhas ideológicas. O Ponto de Partida sobreviveu às mudanças negociando, alternando conformismo e resistência. Se a conformação às novas regras de mercado exigiria que se trabalhasse a partir de leis de incentivo fiscal e de alianças com a iniciativa privada, os quatorze anos passados financiando espetáculos com dinheiro de bilheteria ensinaram formas alternativas de captação de recursos que ainda são utilizadas, garantindo meios de existência que ainda hoje faz o grupo não depender exclusivamente do grande patrocínio e do incentivo estatal.

Como vimos no capítulo “O recurso social”, este ajuste aos preceitos que garantem a sobrevivência da arte no mundo contemporâneo não exclui o empenho político-ideológico de maneira geral, mas faz algumas concessões que passam a condizer com a trajetória do Ponto de Partida. Como se pretendeu mostrar naquele capítulo, a tensão que cerca essas escolhas tornou-se explícita na montagem de **Grande sertão: veredas**, principalmente devido ao preço pago pelos direitos autorais, mas se aquela era a exigência para se montar um texto tão importante para a identidade do grupo, a condescendência com os termos mercadológicos se daria apenas neste nível, demandando que o restante da produção se fizesse a partir da sofisticação de elementos simples.

Soma-se à capacidade de negociar a criação de uma rede capilar de divulgação e distribuição, realizada principalmente através do CAPP, que garante vários pequenos patrocinadores e altera a via estabelecida do consumo, fazendo os produtos da companhia chegarem ao público como portadores de um discurso, através de mecanismos diferenciados,

como vimos nas “reliquias do Brasil”, expostas neste trabalho no item “Sob o signo do precário”. O referido discurso encontra suporte também nas gincanas culturais, em eventos alternativos, na venda, de porta em porta, de bônus com ingresso para espetáculos e nas cartas enviadas aos membros do CAPP, sempre em tom íntimo e convocatório para a luta.

As contradições fazem parte do processo e nos apresentam diferentes formas de lidar com as estruturas dominantes do sistema capitalista e neoliberal de produção, sejam elas permeadas pela cultura ilustrada ou pela cultura de massa. No discurso do Ponto de Partida, a evocação da contramão não se faz atropelando o fluxo estabelecido, mas criando uma picada, um caminho paralelo capaz de estabelecer outras trocas em uma rede na qual as diferenças se comunicam em prol do desenvolvimento humano.

Observamos como as escolhas estéticas feitas pela companhia estão atreladas à dimensão social em que as obras circulam, incorporando aspectos do meio de modo a torná-los também conteúdo do ato criador. Enxergamos aí o procedimento, tornado método sistemático de criação, de angariar recursos disponíveis na cultura que demonstrem elementos da identidade brasileira e sustentem respostas a um imaginário coletivo. Esta proposta expandiu a atuação do grupo, criando braços extrateatrais com o objetivo de mostrar o interior como produtor e não apenas consumidor de cultura.

Neste contexto, observamos a emergência de uma “ilustração ong-izada de desenvolvimento”, criticada por Yúdice. As ONGs surgiram como recurso promissor, especialmente nos anos 1990. Porém muitas delas não alcançaram os objetivos de transformação, sendo cooptadas pela estrutura dominante. Daí o descrédito em relação ao terceiro setor, em que por algum tempo depositou-se esperança. Talvez devido ao tráfico ou à estrutura dos grandes conglomerados urbanos muitos trabalhos bem-intencionados de algumas ONGs não saíram do lugar. Não é objetivo desta pesquisa identificar os métodos de trabalho do CPCD e confrontá-los com outras experiências, mas destacar a conexão da arte com os processos de desenvolvimento ao ser convertida em capital cultural, principalmente quando conectada a uma rede diversificada de atuação. De tal maneira, observamos que a aposta de transformação do Brasil interiorano operada em Araçuaí nos apresenta saldos mais concretos, pois a valorização do repertório próprio àquela comunidade, como o cancionário popular do Vale do Jequitinhonha, mesclada com referências internacionalmente reconhecidas, como a música de Milton Nascimento, pressupõe uma lógica em que a cultura é motor do desenvolvimento e formadora de novos parâmetros de aceitação e recusa da cultura de massa, por exemplo. Em tais circunstâncias, podem conviver – e promover trocas produtivas – diferentes extratos culturais.

Segundo Yúdice, a capacidade de assumir uma ação, vista pelos esquerdistas como resistência e à qual chama de “agência”,

tem êxito à medida que um indivíduo ou um grupo pode se apoderar da multiplicidade de lugares de encontro através dos quais a iniciativa, a ação, a política etc. são negociadas. Mas a orquestração e a negociação requerem que se mantenha uma posição face à cooptação. E, ao invés de uma ação frontal contra uma única fonte de opressão, convém que se opere com uma gama de grupos e organizações, trabalhando com as interfaces e intermediando sua articulação entre as diversas agendas, digamos as de um grupo de bairro junto a uma igreja, um governo local, uma ONG nacional ou regional e junto às fundações internacionais. (YÚDICE, 2004, p. 215)

Dialogando com Chauí, observamos nessas conexões uma forma de operação da cultura popular que, diferentemente da perspectiva romântica, da ilustrada e da marxista “ortodoxa” encontra seus modos de efetivação por dentro da cultura dominante, ainda que para resistir a ela (CHAUÍ, 1993, p.24). Tal processo tem apoio na relação afetiva que o Ponto de Partida estabelece ao investir seu capital simbólico e material na busca, no acolhimento e no entendimento profundo das manifestações populares em suas imbricações com as culturas eruditas e de massa.

Parte das estratégias políticas de atuação do grupo é gerada a partir da tensão entre o local e o global, com vistas a resultar em novas articulações entre tais pólos. A gênese do Ponto de Partida em Barbacena aliada à preocupação em dinamizar a cultura do interior é um dos pontos centrais desse processo, que leva a companhia ao percurso de reconhecimento da identidade que buscamos explorar por meio da análise das três principais peças abordadas no capítulo “O recurso identitário”. Neste itinerário, enxergamos uma resistência que não é só política, mas também econômica e cultural, e que deseja tomar posição face à imposição massiva de valores e produtos capaz de apagar as diferenças. A oposição se faz, então, contra o desenraizamento ligado à globalização, mas não ao acesso aos produtos por ela propiciado. Enxergamos aí a crença de que, com raízes fortes, melhor se lida com o repertório do folclore-mundo, em uma visão otimista e embalada pela canção. Por este motivo é destacado o fato de as estréias acontecerem sempre em Barbacena, assim como a preferência por temas mineiros, mas sempre em diálogo com a adoção de formas “importadas”, mantendo o intuito de produzir resultados originais.

Na nova configuração proposta, os encontros entre o local, o nacional e o global não se mostram mais como contrários o tempo todo, de maneira que o particular pode se mostrar universal. É o que buscamos tratar na análise do espetáculo **Ser Minas tão Gerais**, que aborda tanto as raízes culturais quanto a universalidade das questões humanas a partir da identidade mineira. Buscamos mostrar como este procedimento se assemelha à maneira de

lidar com o regional e o cosmopolita operada por Milton Nascimento em suas composições e como esta tática dialoga com o que chamamos de atitude de tradição modernista. Dentro desta perspectiva, o Ponto de Partida comporta-se como leitor e participante da construção discursiva da identidade brasileira.

Para lidar com este repertório e garantir as raízes foi necessário investir também na formação e na pesquisa de uma linguagem específica, que encontrou envergadura na música. A canção é evocada na representação da identidade brasileira em diálogo com outros recursos a partir de criações híbridas em que a música não é ilustração, mas texto. E, neste sentido, ganha duplo significado porque carrega o texto da letra e o texto sonoro. O musical tornou-se uma marca registrada do grupo que se justifica pela circulação privilegiada da canção na sociedade brasileira. Neste contexto há um esforço da companhia para fazer circular ainda mais o tipo de produção musical em que aposta com a criação da Bituca: Universidade de Música Popular.

Observamos que, através da iniciativa do Ponto de Partida, a música é capaz de definir e explicar os modos de ser brasileiro na medida em que compreende a nossa sociedade a partir de produtos culturais e reencena a tradição literária, reoxigenando idéias. Por trás das escolhas do Ponto de Partida, vemos uma proposta que não abandona a tradição modernista de digerir o que for útil na afirmação nacional, atitude esta que se alia a uma proposta de formação de repertório literário e musical a ser disseminado para que ocorra a efetivação do que é próprio.

Tendo em vista que não existe autor genial que esteja livre do esquecimento, a garantia de sobrevivência das obras está em aspectos como a permanência na tradição e na recriação, nas releituras de outras gerações e dos mediadores, que colaboram para o estabelecimento do cânone e fazem com que o mesmo prevaleça. O Ponto de Partida oraliza a literatura, explora sua musicalidade e aproveita a tradição brasileira da oralidade até pelas cidades em que investe seu capital social – o que resulta em uma boa imagem no mercado de bens simbólicos via referência positiva – enquanto busca fixar outras representações de Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.
- ANDRADE, Oswald. “Manifesto antropófago”. In: **Revista de Antropofagia**. Ano 1, No. 1, maio de 1928.
- AUTRAN, Paulo. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro - 6**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- BARBOSA, Ana Mae. “Porque e como: arte na educação”. In: Medeiros, Maria Beatriz. (Org.). **Arte em Pesquisa: especificidades**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004, v. 2, p. 48-52.
- BARON, Dan. **Alfabetização cultural**. São Paulo: Alfabio, 2004.
- BORGES, Márcio. **Os sonhos não envelhecem: histórias do Clube da Esquina**. São Paulo: Geração, 1996.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BURLA, Gustavo. **O mapa da cena**. Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2004.
- CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Trad. Luiz Sérgio Henriques, 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos**. Trad. Maurício Santana Dias, 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.
- \_\_\_\_\_. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão, 4ª edição. São Paulo: Edusp, 2006b.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- \_\_\_\_\_. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiro)”. In: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b. p.117-145.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CHIAPPINI, Ligia. “Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995. P.153-150.
- DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. **Travessia: a vida de Milton Nascimento**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FARIA, Alexandre Graça. **O Brasil presente**. Tese de doutorado. PUC, 2002.

- FIGUEIREDO, Eurídice & NORONHA, Jovita Maria Gerheim. “Identidade nacional e identidade cultural”. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF; Niterói: EdUFF, 2005.
- GOMES, Mércio Pereira. **Antropologia**. São Paulo: Contexto, 2008.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Bilkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- J. GUINSBURG, FARIA, João Roberto & LIMA, Mariangela Aleves (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- KUPERMAN, Mario. **Fracasso de bilheteria: três ensaios sobre a circulação da cultura no Brasil**. São Paulo: Marco Zero, 2007.
- LEFEVERE, André. “Prewrite”. In: **Translation, rewriting and manipulation of the literary fame**. London, New York: Routledge, 1992, p.1-10.
- MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. Ministério da Educação/Serviço Nacional do Teatro, 1962.
- MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MEIRA, Marly. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- MENEZES, Andréa Penteado. “Currículo em arte educação no Brasil: que papo é esse?”. In: **Caderno de Pedagogia** (Ribeirão Preto), v. 11, p. 73-89, 2006. Disponível em [www.andreapenteado.com/files/curriculo\\_em\\_arte\\_educa\\_o\\_no\\_brasil\\_que\\_papo\\_eh\\_esse.pdf](http://www.andreapenteado.com/files/curriculo_em_arte_educa_o_no_brasil_que_papo_eh_esse.pdf)
- MICHALSKI, Yan. **Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro - 2**. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.
- \_\_\_\_\_. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- OLIVEN, Rubem George. **O nacional e o regional na construção da identidade brasileira**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 2, p. 68-74, 1986.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo. 1988.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RIBEIRO, João Ubaldo. **Viva o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. “Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus arte)”. In: ANTELO, Raul et al. (org.). **Declínio da arte Ascensão da Cultura**. Florianópolis: Obra Jurídica Ltda, 1998, p.11-23.
- \_\_\_\_\_. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.94-123.
- \_\_\_\_\_. “Apesar de dependente, universal”. In: **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.13-24. Disponível em <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/Apesar.html>
- \_\_\_\_\_. “O entre-lugar do discurso americano”. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. “O político e o psicológico, estágios da cultura”. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. **Oswald plural**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1995, p.99-106.
- SILVA, Júlio César de Paula. **O camaleão diante do espelho: o esforço de reinvenção do Brasil no pensamento de Darcy Ribeiro**. Dissertação de mestrado. Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 2007.
- SILVA, Tadeu Tomaz da (org. e trad). **O que é, afinal, estudos culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Saberes narrativos”. In: **Revista Semear**. Rio de Janeiro, v.7, p.17-30, 2002.
- SOVIK, Liv. “‘O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui’: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano”. In: **Cultura, política y sociedad: Perspectivas latinoamericanas**. Daniel Mato. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005, p.283-305.
- SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. **Música: O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- STARLING, Mônica. “Economia e financiamento da cultura”. In: **Curso de capacitação em planejamento e gestão de políticas públicas de cultura**. Apostila. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2007.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Circulo do livro, [197-?].

VALLE, Mônica Gonçalves Moura. **Vida, arte e atitude**. Dissertação de mestrado, Unirio, 2005.

VARELA, Maria Helena. **O heterologos em língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1995.

WISNIK, José Miguel. “Cajuína transcendental”. In: BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p. 191-219.

\_\_\_\_\_. **O som e o sentido – Uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

#### **Sites, jornais, revistas e vídeos citados:**

ALMEIDA, Rachel. “A explosão dos musicais”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 14 de março de 2007, p.B1.

ANUNCIACÃO, Miguel. “‘Viva o povo brasileiro’ deve repetir sucesso”. **Hoje em Dia**. Belo Horizonte: 15 de março de 1997. Cultura, p.1.

ARIAS, Jorge. “La belleza de ser un eterno aprendiz”. **La República**. Montevidéo: abril de 1993.

\_\_\_\_\_. “Lo más profundo em lo más vivaz”. **La República**. Montevidéo: 8 de janeiro de 1992.

AYRES, Sérgio Cardoso. “Morre o ponto de partida da cultura barbacenense”. In: **Jornal de Sábado**, Barbacena: 13 de setembro de 2003, p.9.

BERTOLA, Regina. “O sertão vai ao palco”. In: FERNANDES, Fernanda (org.). “Ecos do Grande Sertão em JF”. **Tribuna de Minas**. Juiz de Fora: 05 de março, de 2006.

CALDEIRA, João Bernardo. “Juntos, Milton e Drummond”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 05 de abril de 2005.

CAPPELLANO, Renata. “Tecelagem de talentos”. **Tribuna de Minas**. Juiz de Fora: 15 de julho de 2004, p.1

CAPRILE, Myriam, “Travesia”. **La Mañana**, Montevidéo, 24 de abril de 1993.

CARVALHO, Gustavo. “Fazendo arte como gente grande”. **Tribuna de Minas**. Juiz de Fora: 24 de agosto, de 2001. Caderno Dois, p.6.

CATAVENTO/MÚSICA DE MINAS Boletim Informativo e Cultural. Barbacena: janeiro de 1985. Ano II, nº 3.

CENTRO DE ESTUDOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Arte em Revista**. São Paulo: outubro de 1981. Ano 3, nº 6.

D’ARMADA, Sâmara. “Poesia de mulheres”. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte: 26 de junho de 1998.

DEL RIOS, Jefferson. “Uma contagiante alucinação de mendigos”. **O Estado de São Paulo**. São Paulo: provavelmente julho de 1992.

FISCHER, Lionel. “Obra-prima em belíssima versão”. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro: 20 de janeiro de 1994, p.2.

\_\_\_\_\_. “Aspectos curiosos da vida do poeta”. **O Globo**. Rio de Janeiro: 29 de abril de 1990.

GRUPO DE TEATRO PONTO DE PARTIDA. **Ser Minas tão Gerais**. Juiz de Fora: 2005, DVD.

\_\_\_\_\_. **Viva o povo brasileiro**. Barbacena: 1996, VHS.

\_\_\_\_\_. **Estação XV**. Barbacena: 1995, CD.

\_\_\_\_\_. **Beco - A ópera do lixo**. Barbacena: 1992, VHS.

\_\_\_\_\_. **Contrastes**. Script da peça. Barbacena: 1984, datilografado. (Cópia de avaliação da Divisão de Censura de Diversões Públicas)

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural de teatro**. São Paulo. Disponível em: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br).

J.P.C. “Un pueblo y una guitarra”. **El Diario**. Montevideú: 23 de abril de 1993.

JUNIOR, Carlos Alberto. “Trupe de mendigos”. **Veja**, julho de 1992.

KRIEGER, Gustavo et al. “A diplomacia de chuteiras”. Revista *Época*. Rio de Janeiro: 20 de agosto de 2004, edição nº 327.

LUIZ, Macksen. “Beco - A ópera do lixo”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: [1992?].

\_\_\_\_\_. “Em busca de um sotaque nacional”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 14 de março de 2007, p.B3.

\_\_\_\_\_. “Miudezas do cotidiano”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 27 de novembro de 1992.

- MACHADO, Uirá. “As pedagogias do CPCD”. **Folha Online**. São Paulo: 26 de novembro de 2007. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u348105.shtml> (consultado em novembro de 2008)
- MAGIOLI, Ailton. “A literatura brasileira é um achado no teatro”. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte: 14 de abril de 1994. p. 13.
- MESQUITA, Cláudia. “Ponto de Partida leva o sertão ao palco”. **Hoje em Dia**. 14 de abril de 1994.
- NEVES, Tania. “Dobradinha carioca”. **Revista O Globo**. 21 de abril de 2007.
- NOVOA, Julio. “Disfrutable ‘Travesía’ coreograficomusical”. **La Mañana**, Montevideú: 25 de abril de 1993.
- PEIXOTO, Mariana. “Ponto de Partida relê Adélia Prado”. **Estado de Minas**, Belo horizonte: 26 de junho de 1998.
- RIBEIRO, Mônica. “Fragmentos de uma trajetória”. **Tribuna de Minas**. Juiz de Fora: 25 de novembro de 1997.
- ROCHA, Thilde, “Ponto de Partida inaugura trilogia literária”. **Hoje em Dia**, de Belo Horizonte, em 26 de junho de 1998.
- ROGÉRIO, Cristiane. “Até parece ficção”. **Marie Claire**. São Paulo: setembro de 2008, edição 209.
- SEBASTIÃO, Walter. **Estado de Minas**. Belo Horizonte: [1997?]
- SIMÕES, Gisele, **Tribuna de Minas**. Juiz de Fora: 26 de setembro de 2002.
- SUKMAN, Hugo. “Um ‘trem’ assim”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro: 07 de janeiro de 1994.
- TRIGO, Luciano. “Uma estranha tendência no teatro brasileiro”. **O Globo**. Rio de Janeiro: 07 de janeiro de 1994.
- URBIM, Carlos. “Broadway e Hollywood são aqui”. **Zero Hora**. Porto Alegre: [1992?]
- VELLOSO, Beatriz. “Grupo de Minas adapta romance de João Ubaldo”. **O estado de São Paulo**. São Paulo: março de 1997
- VIANNA, Luiz Fernando. “Grupo Ponto de Partida vê o Brasil como uma grande colcha de retalhos”. **O Globo**. Rio de Janeiro: 15 de março de 1997.
- \_\_\_\_\_. “Um sertão de dólares”. **O Globo**. Rio de Janeiro: 07 de janeiro de 1994.

## ANEXOS

I-A: Primeira casa do complexo da Sericícola ocupada pelo Ponto de Partida (antes e depois da reforma)



I-B: Segunda casa do complexo da Sericícola ocupada pelo Ponto de Partida (hoje sede da Bituca: Universidade de Música Popular, antes e depois da reforma)



II-A: Casa de Morada dos Meninos de Araçuaí em Barbacena



II-B: Cinema construído pelos Meninos de Araçuaí na cidade onde nasceram



### III-A: CD Roda que rola



### III-B: CDs e DVD produzidos pelo grupo



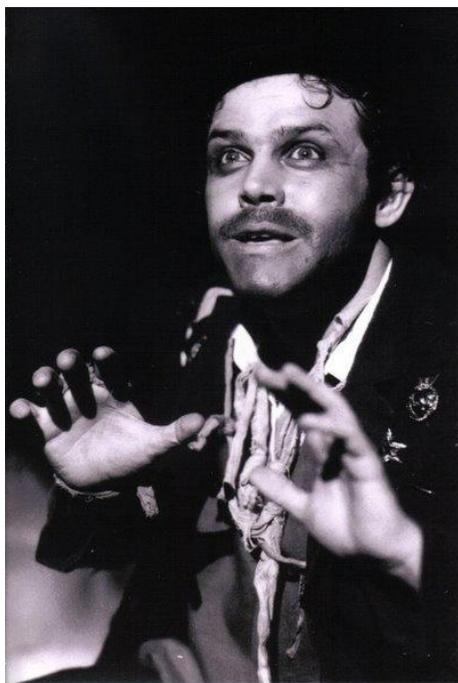
IV-A: Caixa de papel de carta, brinde do espetáculo **O tear** - **Histórias de amor**, e oratório, bônus de **Viva o povo brasileiro**



IV-B: Cena do espetáculo **O tear**, com figurino feito de vestidos de noivas e debutantes



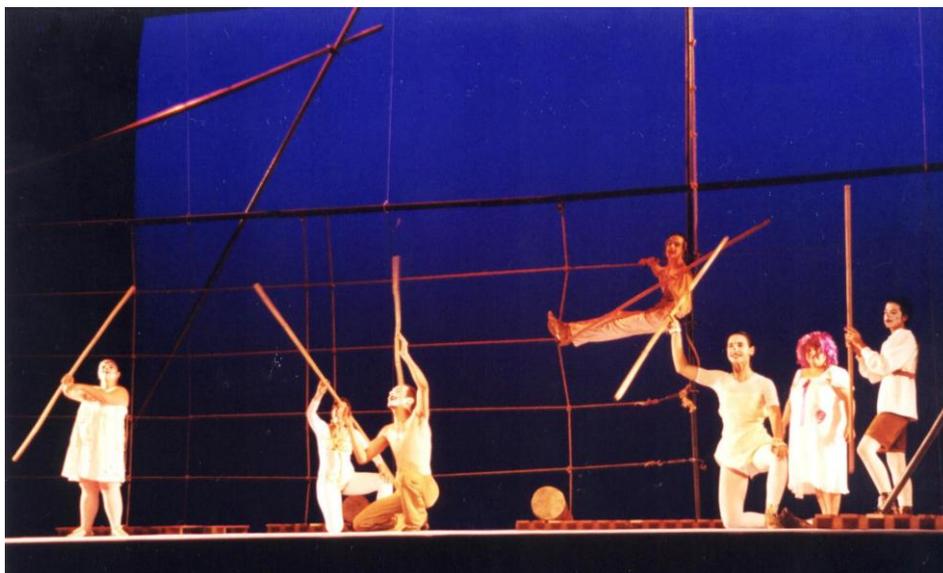
V: Fulgêncio no espetáculo **Beco - A ópera do lixo**



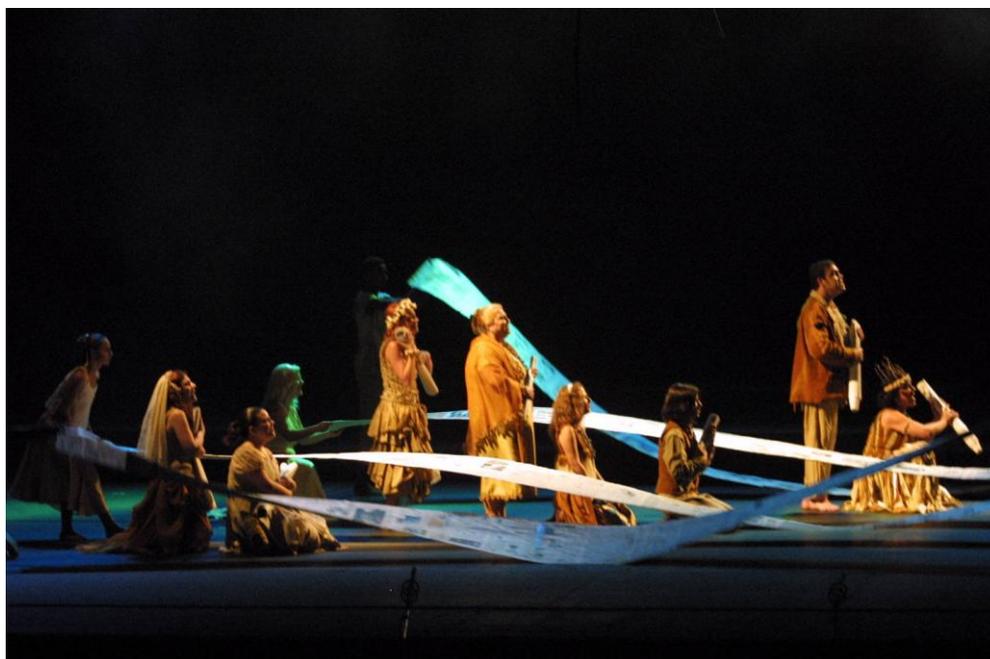
VI: Cena do espetáculo **Grande sertão: veredas**



VII: Cena do espetáculo **Viva o povo brasileiro**



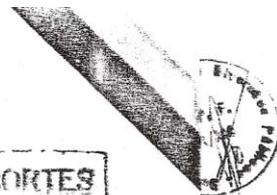
VIII: Cena do espetáculo **Ser Minas tão Gerais**



IX: Documento de liberação, com cortes, do espetáculo **Contrastes**



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS



ESPETÁCULO TEATRAL

COM CORTES

CERTIFICADO Nº	13.206	EMIÇÃO	25 OUTUBRO 1984	VALIDADE	25 OUTUBRO 1989
----------------	--------	--------	-----------------	----------	-----------------

TÍTULO	CONTRASTES
--------	------------

AUTOR (ES)	IVANÉE BERTOLA E REGINA BERTOLA
------------	---------------------------------

CLASSIFICAÇÃO
<b>18</b> IMPRÓPRIO PARA MENORES DE DEZOITO ANOS

JUSTIFICAÇÃO DE IMPROPRIIDADE
CRÍTICA POLÍTICA.

*Solange M. F. Hernandez*  
SOLANGE MARIA TEIXEIRA HERNANDES  
DIRETORA DA DCDP

ASSINATURA

TÍTULO: CONTRASTES  
ESPÉCIE: PEÇA TEATRAL

CERTIFICADO Nº 13.206

TRADUTOR OU ADAPTADOR:

REQUERENTE: CARLOS HENRIQUE ALBUQUERQUE MENDES - BELO HORIZONTE/MG.  
DECISÃO: IMPRÓPRIA PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS. COM CORTES ÀS PÁGS. 06, 07, 08, 10, 11, 12, 13, 14, 19 E 33. DO TEXTO. CONDICIONADA AO EXAME DO ENSAIO GERAL. ESTE CERTIFICADO SÓ TERÁ VALIDADE QUANDO ACOMPANHADO DO SCRIPT DEVIDAMENTE CARIMBADO PELA DCDP.

*Net de Oliveira*  
NET DE OLIVEIRA  
CHEFE DO SC = DCDP

ASSINATURA

BSB , 25 DE OUTUBRO DE 1984.

## X: Parte do material de divulgação do espetáculo **Beco - A ópera do lixo**

### **BECO, A ÓPERA DO LIXO**

Texto: *Grupo Ponto de Partida*

Dramaturgia: *Regina Bertola*

Músicas originais: *Fernando Brant e Gilvan de Oliveira*

### DA MONTAGEM:

O Beco, mais do que uma nova montagem, é a sequência da pesquisa de linguagem cênica que o *Grupo Ponto de Partida* vem desenvolvendo há vários anos. Mantém-se a pesquisa de luz que iniciou com Jorginho de Carvalho e tem continuidade com o trabalho de Aurélio di Simoni. A temática continua brasileira e a encenação se delinea com marcações precisas num intenso trabalho de atores. A preocupação plástica continua e para realizá-la, neste espetáculo, são fundamentais a luz de Aurélio e os figurinos de Terezinha Veloso e Tânia Werneck. No entanto, este novo trabalho se apresentou desde o início como um grande desafio. Proposto como um musical, com música ao vivo, os atores teriam que cantar e dançar. Fincados em personagens dramáticos eles precisariam elaborar um eficiente trabalho de interpretação. Outra proposta era que, contrariando uma característica do grupo, a encenação do Beco seria elaborada a partir do espaço cênico e portanto o cenário era ponto fundamental. Criado por Álvaro Apocalypse o cenário do Beco é um espaço quase aéreo, cheio de altos e baixos, de tocas, de esconderijos. Crítico e bem humorado, lúdico e plástico, o cenário permite um ritmo fantástico ao espetáculo. Os atores passaram meses se condicionando fisicamente para dominar este espaço e este ritmo.

Outra proposta da direção é que, além da música, o espetáculo se conduzisse como uma partitura de ruídos e silêncios tocada pela cena. Encenado entre dezenas de latas, caixotes, sacos, conseguir precisão e harmonia nessa partitura foi um longo trabalho de disciplina e concentração. O grupo fez uma oficina de ritmo com Paulo Santos, percussionista do Uakti, para se preparar para essa exigência.

A música merece capítulo à parte.

O sonho era manter a formação de um quarteto: violão, baixo, percussão e acordeon, logo abandonado pela sofrida realidade da produção cultural brasileira. O desafio tornou-se então levar para o palco músicas como "New York, New York", "Singin' in the Rain" ou coreografias marcadas por grandes orquestrações tendo como base apenas um violão e as vozes dos atores. Talvez isso só tenha sido possível por ser este violão, o violão de Gilvan de Oliveira, que também faz a direção musical. Este é um exercício de criatividade, competência e virtuosismo que merece ser visto.

Nas músicas compostas especialmente para o espetáculo, com letras de Fernando Brant, Gilvan optou, nas melodias, por uma linguagem universal. Apenas ouvido, o Beco poderia ser um espetáculo de qualquer parte do mundo.

Tendo, junto com o violão, de executar a orquestração e com canções de grande dificuldade técnica, cantar não foi para o elenco tarefa simples. O trabalho vocal iniciado por Eládio Perez Gonzales, continuado por Gilvan de Oliveira, em *Travessia*, teve no Beco a orientação do maestro Marcos Leite, fundador do *Garganta Profunda*. Dividindo os arranjos vocais com Gilvan de Oliveira, a competência de Marcos Leite marca o espetáculo. É emocionante ver personagens meio enlouquecidos e profundamente brasileiros dançando e cantando "New York, New York" num arranjo empolgante para quatro vozes.

Sem dúvida, a parte musical é muito forte no espetáculo.

## XI: Parte do material de divulgação do espetáculo **Grande sertão: veredas**



### A TRAVESSIA GUERREIRA DO PONTO DE PARTIDA



Patrocinada pelo CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, *GRANDE SERTÃO: VEREDAS* é a primeira montagem a receber recursos externos e a trazer no elenco um ator convidado em 14 anos de existência do PONTO DE PARTIDA. Graças a uma organização absolutamente *sur generis*, o grupo que trouxe ao CCBB Drummond, em 1990, e, dois anos depois, o musical *O Beco - A Ópera do Lixo*, soma já quinze espetáculos encenados (oito infantis e sete adultos, dos quais seis permanecem em repertório), faz uma média de 170 apresentações por ano, e consegue uma façanha no mínimo rara no cenário artístico brasileiro: manter, em disponibilidade integral, seus doze componentes e financiar novas montagens única e exclusivamente com o dinheiro gerado em bilheteria.

Surgido, na virada dos anos 80, da necessidade imperiosa de movimentar a vida cultural da pacata Barbacena, no Centro de Minas, o PONTO DE PARTIDA dividiu seus nove primeiros anos de vida entre a criação e produção de suas próprias montagens, a edição periódica de um suplemento cultural, e a contratação de espetáculos de fora para apresentações na cidade - seguidas, muitas vezes, de debates e palestras. A adesão dos habitantes foi tamanha que, em 1985, foi instituído o CAPP - Clube dos Amigos do Ponto de Partida, atualmente com quatro mil associados.

A experiência intensiva na área de produção foi permitindo ao grupo alargar seus horizontes na conquista paulatina e sistemática de novas praças. Hoje, além de Minas, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e todo o Sul do país, o PONTO DE PARTIDA apresenta-se regularmente em Montevideú, e acaba de colocar o pé na Europa, percorrendo, com quatro espetáculos, quatorze cidades portuguesas em junho e julho de 93.

Na busca permanente de consolidação de sua estrutura autônoma e de uma linguagem teatral própria alicerçada no trabalho coletivo, o PONTO DE PARTIDA promoveu intercâmbios constantes com grandes profissionais da cena brasileira. Com o iluminador Jorginho de Carvalho e o cenógrafo Álvaro Apocalypse decifraram os segredos da montagem e desmontagem de um espetáculo. Com o arranjador vocal Marcos Leite e o cantor lírico paraguaio Eládio Perez Gonzalez afinaram o canto. Com o *uakti* Paulo Santos embrenharam-se em pesquisas rítmicas e sonoras. Com Sérgio Britto, Bia Lessa e Cacá de Carvalho aprimoraram-se na arte da interpretação.

Para 94, o PONTO DE PARTIDA tem nada menos que 220 apresentações agendadas para a nova montagem e outras peças de seu repertório. Depois dos três meses de temporada carioca, *Grande Sertão: Veredas* segue para Belo Horizonte, Barbacena, Juiz de Fora, Curitiba, Porto Alegre e Montevideú, além de Portugal e Espanha.



## XII: Apresentação do encarte do CD **Estação XV**

Nós, gente de teatro, somos passageiros, transitórios.

O que fica de nosso trabalho a não ser o que se cunhou na memória ou registrou a emoção? Algumas fotos, um vídeo, fragmentos de acervo particular. Mas o que é possível deixar com o público de mais permanente, capaz de provocar emoções, releituras? Foi, talvez, este desejo de registro que motivou este CD.

Durante estes nossos 15 anos de trabalho, a música foi sempre companheira de viagem e quando, na ESTAÇÃO XV, procuramos em nossa bagagem algo significativo para legar ao nosso público, foi ela que escolhemos.

No entanto, atores que somos, habituados ao convívio com o público, à palpação da platéia, assustou-nos o silêncio de vidro que o estúdio protege. Quisemos gravar ao vivo, num espaço onde morassem alguns ruídos que denunciasses a vida. Então, com certeza, não existe aqui a perfeição blindada dos estúdios, mas há uma emoção que só o palco é capaz de gerar.

Quisemos imprimir neste CD retalhos de nossos espetáculos e, portanto, há personagens passeando pelas faixas sem nenhum pudor e autores que, sem a menor cerimônia, se meteram entre os músicos. Há, com certeza, misturadas às notas, histórias de horas de ensaio, de espetáculos, de aplausos, das preferências da platéia, da rua, da emoção que nos determina e nos restaura. Há a ternura e a marca inconfundível de nossos parceiros como Fernando Brant e Sérgio Britto. Há a competência forjada em puro afeto da Babaya e, claro, impossível de separar, parte integrante e fundamental do trabalho, o talento de Gilvan. Há, principalmente, pedaços de vida desta gente brasileira que habita nossos espetáculos, que viaja conosco, que nos ensinou a cantar.

 P O N T O D E P A R T I D A

### XIII: Parte do material de divulgação do espetáculo **Viva o povo brasileiro**



*Viva o povo brasileiro* nasceu da vontade que temos de saber quem somos. Desse desejo primitivo de descobrirmos nossos claros e escuros e revelá-los, de tomar posse de nossa alma para ofertá-la. Esse espetáculo quer falar de nossa gente, não de seus feitos ou de sua história, mas de sua alma. Esse sopro invisível que não escreve compêndios, mas que faz vivo um povo e lhe determina. Esse poder que todos nós temos de inserir um traço particular e harmônico no desenho do universo. Contribuição miúda, é verdade, mas fundamental na tarefa cotidiana de construir humanos o espaço e o tempo.

Este espetáculo nos coloca em cena com nossas contradições, nossos motivos de orgulho e de vergonha, nossas diferenças remendadas com o fio moreno de nossa cultura. Portanto que ninguém espere uma estória linear, ordenada. Ela se oferece como uma grande colcha de retalhos, cheia de cores que identificamos, mas cujo desenho só se definirá nas tramas da emoção de cada um.

É um espetáculo divertido, ninguém fala sério de si mesmo. É preciso dar risadas enquanto se conta segredos. E mesmo com nossa desconfiança de mineiro, achamos que tem a nossa cara! É contraditório, irreverente, apaixonado, anárquico, lírico, misturado, musical.

Quando pesquisávamos nossas razões e motivações, constatamos que talvez o traço cultural que mais nos determine seja nossa música. Em meses de pesquisa musical descobrimos que nossos compositores populares são de fato os grandes cronistas de nossa História. Ao elegermos a música como fio condutor desse espetáculo também quisemos prestar uma homenagem aos nossos músicos e poetas.

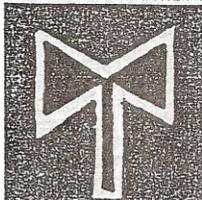
*Viva o povo brasileiro* é quase uma ópera popular. Se fala pouco e se canta muito.

Queríamos repartir com o público a sonoridade de nossa terra e portanto cantando a nossa história estão cantos indígenas, africanos, religiosos, folclóricos e toda beleza de Tom Jobim, Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gonzaguinha, Edu Lobo, João Bosco e músicas originais compostas por Fernando Brant e Gilvan de Oliveira.

A música está ao vivo em cena, cantada pelos atores e tocada pelo violão impecável de Gilvan de Oliveira e pelos tambores e instrumentos de percussão que são tocados pelo elenco.

### XIII - continuação

PONTO DE PARTIDA



F I E M G

Durante quatro meses o grupo pesquisou e preparou-se para cantar este espetáculo.

Babaya fez todo o trabalho de resistência vocal, afinação, respiração e orientou a pesquisa de timbres. Era preciso diferenciar a sonoridade de nossa música urbana moderna e sofisticada, da nossa música rural e primitiva, do canto dos índios e dos escravos. Esse foi um trabalho extremamente técnico e prazeroso.

Com Sérgio Silva, percussionista, o grupo aprendeu a conhecer e a tocar os diversos ritmos brasileiros e aceitou o desafio de incorporar à cena tambores, pandeiros, tamborins, agogôs, caxixis e tantos instrumentos que sustentam nossos ritmos.

Com Gilvan de Oliveira se harmonizaram os vocais e a linha instrumental. Sustentada na pesquisa do grupo, Regina Bertola definiu e costurou o roteiro musical.

Um detalhe muito especial para nós é que os tambores usados pelo grupo foram construídos por um velho e respeitado Capitão de uma Guarda de Congado. São feitos de troncos de jatobá e couros especialmente curtidos por ele, na mesma técnica aprendida e repassada por dezenas de gerações. São tambores usados em rituais religiosos que confirmam no palco os seus mistérios e o seu poder.

Quem conta essa história é o Ponto de Partida, disfarçado em “brincantes”. Meio arlequins, meio cantadores, artistas. Essa gente quase encantada, que não se deve levar muito a sério, pois transita pela fantasia, o limite do irreal. Gente que está sempre pronta para rir ou chorar e que sobe ao palco para dividir com o público o que conquistou de emoção, beleza e poesia.

O espaço que testemunha essa história é um palco decomposto. Estão lá as varas de cenário, os urdimentos, os cabos de aço, as cordas, os refletores... Colocados de maneira um tanto desordenada, é verdade, mas ofertando-se como território mágico onde é possível reinventar a vida. E também desafiando os atores para que abandonem a segurança do chão e levem a cena para o alto, onde de fato a ilusão e a verdade se equilibram.

A luz vem confirmar que este é um espaço configurado que se ilumina para celebrar a magia.

O texto é produto da pesquisa do grupo Ponto de Partida.

## XIV: Parte do material de divulgação do espetáculo **Ser Minas tão Gerais**

Esse espetáculo tem a dimensão de um Brasil que nós quase esquecemos que existe.  
Talvez por isso nos devolva a fé em nós mesmos.  
Natália Timberg



### Da concepção

Dizem, as más línguas, que mineiro não fica doido piora! E é meio verdade que cada cidade mineira tem pelo menos um “doido” oficial e cada família um sistemático, do qual contam histórias em voz baixa na cozinha.

Desse mote os atores do Ponto de Partida pesquisaram e criaram os personagens do espetáculo que conta e canta a história dessa gente, “nossos loucos”, que passam a vida a esperar por Ele, o mito que canaliza nossas fantasias e sintetiza nossos desejos de que o ser humano nasceu para realizar grandes feitos e tem, de fato, um parentesco com Deus!

Então era preciso selecionar as músicas que contassem essa história e que costurassem essa Minas estampada com beleza e unidade. Claro que a primeira marca do repertório é a sua mineiridade. A outra, a negritude tatuada na música de Milton Nascimento que se mistura a do Vale do Jequitinhonha e dos meninos, portadores de outra herança, diversa, mas não menos negra, mineira e universal. Os arranjos de Gilvan de Oliveira desnudam essa aparência. Por isso os tambores mineiros batem forte no palco marcando congadas, batuques, bois, beira-mar e a obra sofisticada de Milton, dançando a mesma harmonia e provando que somos todos nós bichos humanos, da tribo brasileira. Mas como bebemos o mundo, o atrevimento desses “meninos” tomou emprestado o sapateado americano para celebrar a sua gente com congadas, catiras e maracatus. Os atores convocaram as palavras de Drummond para suas falas e Bituca não resistiu: se todos cantam também ele queria atuar. Ser Minas tão Gerais acolhe todas as transgressões e se configura como numa brincadeira cheia de graça, num musical mineiro, brasileiro, negro, latino, nosso!

O palco está nu e se veste e desveste de danças, adereços, sons e luz. O figurino rouba do ouro as suas cores e da loucura o seu traço.

Ser Minas tão Gerais celebra a vida cantando a nossa identidade e o público se reconhece no palco, no papel principal.

Quanto a nós somos todos caixeiros viajantes, “vendedores de sonhos” que cumprimos a travessia para dividir os dons que arrancamos de nossas minas e que as faz ser tão gerais.

## XV: Parte do material de divulgação do espetáculo **Pra Nhá Terra**

### Da história quase encantada dessa gente

Era uma vez... Não, essa história só parece, mas não é um conto de fadas! É a história verdadeira de um grupo de crianças, educadores e artistas mineiros que decidiram configurar o espaço do encantado, do sagrado, do humano, onde mora a utopia, se encarna a esperança e, pela vontade e o ato do homem, apesar de toda adversidade, o milagre é possível.

Pois veja, o Ponto de Partida é um grupo de teatro, mineiro, que quando nasceu, em 1980, decidiu que não emigraria de Barbacena, mas também não aceitaria os limites da província. Abrirea picadas para romper o sertão, revisitaria a memória para aspirar endereço no universo, investigaria uma linguagem que colocasse o homem brasileiro no centro do palco, no papel principal.

Nestes vinte e sete anos o Ponto de Partida tornou-se uma companhia de repertório, itinerante e independente, com 15 profissionais em exercício permanente e cunhou uma marca. Sistematizou processos e métodos de criação e produção, conquistou parcerias, construiu um repertório de dramaturgia brasileira dos mais consistentes, inaugurou um canto aprendido no ventre das Minas e ele rompeu forte das entranhas das Gerais ressoando pelo Brasil e as lonjuras da África, da Europa e da América do Sul.

Além dos seus 30 espetáculos montados, atualmente o Ponto de Partida é responsável direto pela formação ou o trabalho de 240 pessoas divididos e misturados em seus vários projetos.

Meninos de Araçuaí é o nome de um coro de crianças, entre 7 e 16 anos, do Projeto Ser Criança, criado no Vale do Jequitinhonha, pelo CPCD, uma ONG que trabalha com a reintegração de crianças e adolescentes, usando a cultura como instrumento de desenvolvimento e que pela excelência de sua atuação recebeu inúmeros prêmios e teve que estender seus projetos pelos vales do Jequitinhonha e São Francisco, o sertão mineiro, a Bahia, o Maranhão e Moçambique.

O que esses dois grupos poderiam ter em comum? Nada, se há nove anos o CPCD não convidasse o Ponto de Partida para preparar esse coro de meninos para uma apresentação. Contrariando toda lógica, porque uns moram a 15 horas de viagem dos outros, esse encontro se deu e, por obra do sagrado, nunca mais se desfez.

Dirigido pelo Ponto esse coro formou-se e trabalha com grandes artistas mineiros e, junto com o Ponto de Partida, já tem uma carreira das mais significativas. Gravou o CD Roda que Rola, que se tornou uma referência tanto artística, como de pesquisa, registro e resgate da memória de uma música brasileira que poucos conhecem e, como produção independente, já vendeu o incrível número de 38 mil cópias.

Seus diversos espetáculos e seu trabalho conquistaram programas especiais em canais de rádio e televisão, invadiram o Jornal Nacional e o Fantástico, o Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, o Municipal do Rio de Janeiro, o Teatro Nacional, em Brasília, o Palácio das Artes, em Belo Horizonte, Castro Alves, na Bahia, o Alfa, em São Paulo, o Marista Hall, na companhia do ministro Gilberto Gil e as praças de dezenas



## XV - continuação

de cidades espalhadas pelos confins de Minas, inclusive a sua. Participaram de inúmeros congressos e seminários que discutiam o papel da iniciativa privada e do governo na produção cultural brasileira e seu comprometimento com o desenvolvimento dessa nação. Em 2003, junto como o Ponto de Partida, receberam das mãos do Presidente da República a Medalha do Mérito Cultural e cantaram o Hino Nacional para uma platéia seleta e emocionada.

Em 2002, querendo sintetizar num evento os projetos que desenvolve, a Telemig Celular propôs ao Ponto de Partida criar um espetáculo, que juntasse o Ponto e os Meninos de Araçuaí, a ninguém mais, ninguém menos, que Milton Nascimento. Dessa ousadia tomou forma Ser Minas tão Gerais que ganhou esse mundão de meu Deus confabulando inconfidências e provando que "sonhos não envelhecem." Ser Minas tão Gerais transformou-se num enorme sucesso apresentando-se para mais de quarenta mil pessoas, ficando quatro anos em cartaz e chegando à França, onde foi delirantemente aplaudido.

Em 2004, dando continuidade à sua carreira, os Meninos de Araçuaí, junto com o Ponto de Partida e Milton Nascimento gravaram, com a direção de Eder Santos e o patrocínio da Telemig Celular, o DVD do espetáculo Ser Minas tão Gerais, considerado a maior produção em Minas nesse ano e lançado em 2005 com sucesso de público e crítica.

Com o espetáculo Santa Ceia, montado em 2003 pelo Ponto de Partida e incorporado ao projeto Tá na Mesa, da Telemig Celular, os Meninos de Araçuaí conquistaram para sua cidade toneladas de alimentos, que o CPCD organizou num Empório Popular, que funcionava quase como um supermercado e que alimentou, durante dois anos, 180 famílias, com a maior dignidade. Para a aplicação do dinheiro que ganharam com a venda dos ingressos de Santa Ceia e dos CD's Roda que Rola os "Meninos" fizeram um verdadeiro orçamento participativo com suas comunidades e entre as 40 propostas levantadas, todas com caráter cultural, a campeã foi a construção de um Cine Teatro. O dinheiro não deu para um teatro, mas Araçuaí ganhará esse ano um cinema, presente dos seus Meninos.

Como gerenciar um cinema exige organização e competência, os Meninos estão constituindo-se uma associação cultural e seu cinema já se transformou num Ponto de Cultura, projeto do Ministério da Cultura.

Dos sete adolescentes que se mudaram para Barbacena e compõem a Casa de Morada, quatro estudam música na Bituca-Universidade de Música Popular, um deles acaba de gravar o CD O Menino e o Poeta como percussionista, dois fazem o curso de teatro e o sétimo passou na seleção do Bolshoi e hoje estuda balé, em Joinville.

Como continuará essa história? Quem há de saber? Acreditamos que esse novo trabalho cumprirá seu desafio de cantar uma nova ordem que quer corromper, irromper, irrigar e recompor a natureza, o homem, a vida.

Quanto aos Meninos, cada um deles traçará seu próprio caminho. Alguns poderão se tornar músicos, cantores, artistas... Fazemos fé que todos se criem seres humanos dignos e felizes! Pois com a coragem e a tenacidade que arrancaram do Vale do Jequitinhonha percorrem mais uma vez os caminhos que ligam o sertão ao mar, não como retirantes, mas plenos de dons, portadores de uma herança peculiar que faz de todos nós mais ricos e muito mais brasileiros.





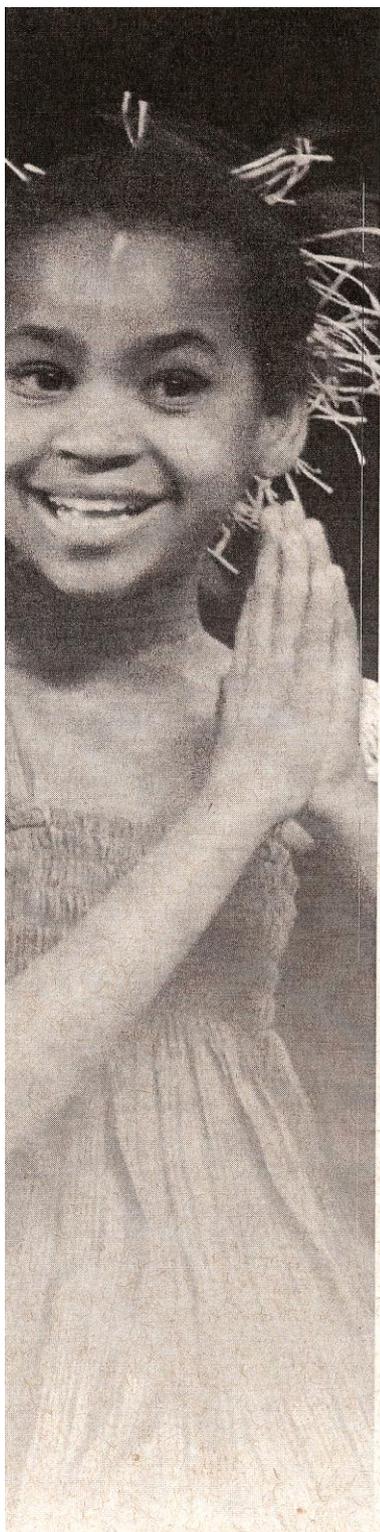
## Escuta!

Cheei muito bom porque o Ponto de Partida teve a criatividade de fazer um CD que falasse um pouco sobre algo que está sendo tão falado; que é o cuidado com a Terra.

Depois que gravamos o CD me senti emocionada e pensei que agora tenho que fazer minha parte e falar para minha irmã ou para outras pessoas cuidar não jogando lixo no chão. Foi emocionante ver todas aquelas pessoas no teatro querendo ver os Memores de Cracuai. Quando os meninos falavam que nos espetáculo ia muita gente eu não acreditava, mas vi isso com meus próprios olhos e ficava orgulhosa quando eles me procuravam para falar que eu estava bem no palco e para saber um pouco sobre o CD. É um sentimento muito bom que fica dentro do meu coração! De todas as pessoas pensassem como a gente pensa hoje, que é cuidar da porta da nossa casa, da rua, do bairro, nossa cidade será muito melhor e o país e o mundo serão melhor.

Dara Gonçalves . 10 anos

## XV - continuação



Cada vez que fazemos alguma oficina fazemos com muito carinho porque é algo que gostamos muito. A gente aprende várias coisas que somos capazes de fazer. O material que usaremos nesse espetáculo é diferente porque é o bambu, é um pouco pesado para a gente usar mais ele fica muito bonito sendo transformado a todo instante em canoa, asas de borboletas, cerca, remo, mangue e cada cena os olhos da gente se enche de alegria.

Tamires Fernandes . 10 anos

Acho que estamos com uma responsabilidade muito grande em mostrar para as pessoas que o mundo pode ser diferente, só basta querer! E como estamos fazendo algo que dá prazer na gente fica mais fácil.

Lucas Vianna . 10 anos

## XVI: Texto de apresentação do Projeto Mobilização

### Projeto de Mobilização

---

Quando o Ponto de Partida decidiu experimentar caminhos alternativos para cortar o "sertão", os desafios eram tão assustadores que só levando nossas convicções às últimas conseqüências conseguiríamos avançar. Fomos à luta!

Se não havia grandes patrocinadores conquistaríamos dezenas de pequenos, se eram insuficientes os empresários convocaríamos os cidadãos, se o público há muito havia desistido dos espetáculos, nós venderíamos ingressos de porta em porta, de mão em mão, visitaríamos uma a uma, as salas de todas as Escolas, percorreríamos as ruas cantando e anunciando: é premente abandonar a penumbra confortável da platéia e conquistar, no palco e na história, uma fala e um papel.

Era preciso escolher! Claro, quem quiser pode sempre ficar acomodado, apenas espectador! Pode até se dar ao luxo de criticar essa ou aquela atuação, nunca correrá o risco de desafinar, mas jamais experimentará o prazer de ter emprestado seu brilho para a harmonia do canto geral.

Mineiro é criatura turrona, gosta de ter sobre seu controle as rédeas de sua montaria, não ia fugir dessa refrega, entrou com todas as armas na peleja! Inventou-se o CAPP - Clube dos Amigos do Ponto de Partida, centenas de pessoas que se tornaram parceiras na sustentação e criação de um dos movimentos mais potentes dessas Minas Gerais.

Hoje não são mais só mineiros, mas milhares de pessoas espalhadas por esse Brasil e cada uma, a seu modo, cumpre a tarefa de resgatar, recriar e repartir nossa herança cultural, de revisitar nossa memória para demarcar nosso endereço no universo, de alcançar uma linguagem que nos identifique como nação e nos confraterniza como espécie: bichos humanos, criaturas de almas aladas aprisionadas num ciclo carnal, mas único ser capaz de por um ato de vontade, marcar seu tempo sobre a terra.

Agora lutamos para nos transformar no maior projeto de mobilização cultural do Brasil! Por vários motivos e também porque a maturidade reiterou em nós a certeza de que uma nação se faz com homens que se reconhecem senhores de sua terra e sua história, têm posse de seus bens culturais e orgulho de sua herança e jamais precisarão humilhar-se e mendigar, mas com dignidade e generosidade, hão de juntar-se a outros homens para barganhar e construir uma civilização que configure a harmonia da diversidade e portanto seja plenamente humana.

## XVII: Cartas para os membros do CAPP



ponto de partida

Pode puxar a cadeira, buscar um cafezinho, que hoje a prosa vai ser mesmo comprida! Primeiro porque estamos com saudade, há quanto tempo não nos correspondemos? Depois porque o assunto ajuntou e está fervilhando, prontinho para sair do tacho. Nem sei por onde começo, mas se toda meada é preciso ser desenrolada por um fio, vamos escolher um!

No começo desse ano fomos surpreendidos pelo convite do Ministério da Justiça para trabalhar com o projeto Paz nas Escolas. Falamos sobre isso, lembra? Além das oficinas que foram maravilhosas o Projeto gerou o espetáculo "Paz.com", montado só com adolescentes. Pois bem, dia 21 de setembro encerramos a primeira etapa desse projeto com o espetáculo Paz.com, no auditório do Colégio Estadual. Oitenta adolescentes serão preparados por nós para encerrar o show com os artistas. Vai ser emocionante! Talvez seja a última oportunidade de você assistir esse espetáculo portanto entre em contato com a sede para garantir seu convite, enquanto houver, já que não haverá venda de ingressos.

No meio desse trabalho totalmente novo em nossa vida, "ele" apareceu como um grande e irrecusável desafio. Quando a Telemig Celular nos propôs montar um espetáculo com Os Meninos de Araçuaí e Milton Nascimento não poderíamos imaginar que isso se tornaria na beleza que é SER MINAS TÃO GERAIS. A emoção da estréia em Barbacena viverá para sempre conosco. Depois em cada cidade a emoção era nova como pingo de chuva, até que no Teatro Municipal do Rio de Janeiro ela transbordou! Aquele espaço sagrado onde já se apresentaram os maiores artistas do mundo, a História impressa em cada canto, o requinte, os corredores com tapetes vermelhos, os camarins dos solistas com piano de calda e Os Meninos de Araçuaí tomando posse de tudo isso, com a simplicidade, o talento, a coragem e a segurança que carregam em seu trabalho. Depois o espetáculo: duas mil e seiscentas pessoas! Um arranha-céu de gente era a platéia. E a música e a beleza e o riso e a emoção dominaram todos. Impossível descrever o que sentimos quando a luz se apagou e escutamos a platéia gritando, como num grito de gol. E lá estavam a Governadora do Estado do Rio e seu Secretário de Cultura, o escritor Olavo Romano representando a Secretaria de Cultura de Minas, nossa amiga querida Natália Timbert, João Bosco, Gal Costa, Ronaldo Bastos, Uakti, Osmar Prado, Guto Graça Melo, tantos nomes que contam nossa história. E milhares de anônimos, o nosso público querido, razão de nosso trabalho. No palco a genialidade de Milton Nascimento misturada a todos nós para celebrar o mesmo canto de esperança.

Porque estou te contando tudo isso? Porque você é parte fundamental dessa conquista. O Ponto de Partida não seria o que é, se não representasse a sua gente e a sua terra, pessoas, que como você, assumiram a responsabilidade de transformar Barbacena e Minas Gerais numa referência cultural.

Se tivesse mais tempo e espaço também te contaria sobre Milton Nascimento. O privilégio e o aprendizado que foi trabalhar com ele. A pessoa impar e transbordante de beleza que ele é e o carinho que, para sempre, teremos por ele. Talvez por esse encontro ser tão marcante para todos nós ele se repetirá e vamos comemorar o aniversário do Milton, fazendo Ser Minas tão Gerais em Salvador, São Paulo e de novo em Belo Horizonte. Quando estivermos com as datas confirmadas avisaremos, para que convidem os amigos e possam ir assistir em Belo Horizonte.

Se você ainda não está assentado faça isso agora. Sabe com quem estamos formando um coro popular, para entre outras coisas, encenar conosco o Cortejo de Reis? Com a Polícia Militar de Minas Gerais, dando continuidade ao projeto do Ministério da Justiça, Paz nas Escolas. Se somos doidos? Claro, você ainda tinha dúvida? Mas se a PM tem a coragem de aceitar esse desafio nós estamos com eles, para juntos lutarmos por um

## XVII - continuação



ponto de partida

canto de paz. E sabe o melhor? Eles são ótimos! Cantam maravilhosamente e quando aquele coro de oitenta policiais soltar a voz, vai ser difícil conter a emoção. Você vai me dar razão, quando conhecê-los. E será breve.

Dia 26 de setembro fazemos Travessia, no Teatro Central, em Juiz de Fora, em outra etapa do Circuito Telemig Celular de Cultura e 28 na praça em Tiradentes. Adorariamos que você fosse a Tiradentes. Já pensou? Aquela cidade linda, a rua lotada de pessoas sensíveis e você cantando com aquele povaréu, sabendo que é também por você que tudo isso está acontecendo. Ah, fala verdade, vai ser bom demais!

Também em outubro vamos a Santo André apresentar o Roda que Rola, em novembro ao Rio a convite de BNDES e depois voltamos para Minas para preparar, mais uma vez, o Auto de Natal e o Cortejo de Reis, que esse ano invadirá as ruas e o coração das pessoas com uma banda de 15 músicos, o Ponto de Partida, Os Meninos de Araçuaí, os trabalhadores da Açominas e o coro de 80 policiais militares, que eu carinhosamente chamo de Tropa de Elite. Virgel! E ainda voltamos a trabalhar com a Açominas. Sabe, que ajudamos a baixar em oitenta por cento o índice de acidentes com a mãos nas áreas de maior risco? Ficamos tão orgulhos desse feito, porque talvez, pela primeira vez, sentimos literalmente na carne, a transformação que a arte opera na vida dos homens.

Olha, se deixar eu vou ficar horas nesse proseio. É que sinto necessidade de contar tudo, porque você faz parte de tudo, mas chega de tomar seu tempo.

Esperamos você nos espetáculos, acho que com tanto trabalho será a única forma de nos encontrarmos.

Contaremos sempre com você para construir nessa província e nesse planeta um abrigo, para que o bicho homem possa, de fato, exercer a plenitude de sua humanidade.

Um beijo grande  
Ponto de Partida

Paz.com  
Dia 21 de setembro de 2002  
21 horas - Colégio Estadual  
Informações: (32) 3331-5803

## XVII - continuação



### ponto de partida

"E como ficou chato ser moderno.  
Agora serei eterno. Mas não quero ser senão eterno."  
Drummond

A última conversa que tive com o Ivanée foi sobre essa carta do CAPP que eu nunca conseguia escrever. E mais, me cobrava ele; nenhuma sequer durante todo o ano! Reconheci minha incompetência e desculpei-me pelo longo período de infertilidade que atravessava com as palavras. Palavra, para mim, é semente sagrada e não consigo esparramá-las por aí quando não estão fecundadas pela verdade que carrego. Fiz promessa solene que segunda-feira estaria no correio uma novela de cartas que enviaria para nossos amigos em quatro capítulos.

A vida dispôs diferente para o meu amigo, mas não me desobrigou da promessa.

Te envio essa nova carta, não aquela divertida e poética que havia conseguido parir, mas essa que estreita ainda mais nossos laços.

Não tenho tempo agora para conversarmos com cuidado sobre nossa perda e que significado ela pode guardar.

Foi preciso retomar logo o trabalho para alimentar nossa coragem e provar que a dor não é maior que a vida.

Vamos fazer, quinta-feira, dia 11 de setembro, às 21 horas, no Teatro Sesi Minas, em Belo Horizonte, o espetáculo "Roda que rola", que estava agendado. Ivanée dizia que o maior fracasso para um produtor é cancelar um espetáculo. Enquanto tivermos força e o carinho do nosso público jamais deixaremos que isso aconteça.

Sexta-feira, dia 12 de setembro, às 21 horas, na Matriz de Nossa Senhora da Piedade, em Barbacena, vamos nos reunir para celebrar a vida generosa e fecunda de Ivanée.

Essa carta é para convidá-lo para que esteja lá conosco. Precisamos do carinho e da força de vocês.

Queremos fazer da morte sempre um Ponto de Partida para a vida.

Tristes sim, mas dando batalha!

**Grupo Ponto de Partida**

**Nota: não desisti da novela, podem aguardar!**

Grupo Ponto de Partida  
Rua General Osório, nº 246 - São Geraldo  
36200-370 Barbacena/MG  
(32) 3331 5803 / 3331 8211  
ppartida@barbacena.com.br

XVIII: DVD com trechos dos espetáculos **Beco – A ópera do lixo, Viva o povo brasileiro e Ser Minas tão Gerais**