



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

HELLEM PIMENTEL SANTOS FIGUEIREDO

**DOS BASTIDORES AO PALCO:  
O TEATRAR-MUSICAR DO GRUPO PONTO DE PARTIDA**

*FROM THE BACKSTAGES TO THE STAGE:  
THEATERING-MUSICKING OF THE GROUP PONTO DE PARTIDA*

CAMPINAS

2020

HELLEM PIMENTEL SANTOS FIGUEIREDO

DOS BASTIDORES AO PALCO:  
O TEATRAR-MUSICAR DO GRUPO PONTO DE PARTIDA

*FROM THE BACKSTAGES TO THE STAGE:  
THEATERING-MUSICKING OF THE GROUP PONTO DE PARTIDA*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.*

ORIENTADORA: SUZEL ANA REILY

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA  
HELLEM PIMENTEL SANTOS FIGUEIREDO  
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. SUZEL ANA REILY.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P649d Pimentel, Hellem, 1981-  
Dos bastidores ao palco : o teatrar-musicar do grupo Ponto de Partida /  
Hellem Pimentel Santos Figueiredo. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Suzel Ana Reily.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Grupo Ponto de Partida. 2. Musicar local. 3. Teatro musical. 4.  
Comunidades de prática. I. Reily, Suzel Ana, 1955-. II. Universidade Estadual  
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** From the backstages to the stage : theatering-musicking of the  
group Ponto de Partida

**Palavras-chave em inglês:**

Grupo Ponto de Partida

Local musicking

Musical theater

Communities of practice

**Área de concentração:** Música: Teoria, Criação e Prática

**Titulação:** Doutora em Música

**Banca examinadora:**

Suzel Ana Reily [Orientador]

John Cowart Dawsey

Martha Tupinambá de Uihôa

Regina Machado

Carlos Gonçalves Machado Neto

**Data de defesa:** 28-02-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Música

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7033-8144>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0983184909330834>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

HELLEM PIMENTEL SANTOS FIGUEIREDO

ORIENTADORA: SUZEL ANA REILY

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. SUZEL ANA REILY
2. PROF. DR. CARLOS GONÇALVES MACHADO NETO
3. PROFA. DRA. REGINA MACHADO
4. PROF. DR. JOHN COWART DAWSEY
5. PROFA. DRA. MARTHA TUPINAMBÁ DE ULHÔA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 28/2/2020

Ao grupo Ponto de Partida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo o que tenho e sou.

À minha orientadora, profa. Dra. Suzel Ana Reily, por todo o apoio, confiança e compreensão. Obrigada por compartilhar tanto conhecimento conosco. Tenho em você um modelo de professora e pesquisadora. Seu alto padrão de exigência combinado com sua simplicidade e humanidade faz de você uma grande mestra, em todos os sentidos.

Ao meu querido marido, Luiz Carlos Figueiredo, por todo o amor, carinho, paciência e compreensão. Sem seu apoio, nada disso seria possível. Você foi a minha âncora e a minha inspiração nessa caminhada.

Aos meus pais, Edna Maria Pimentel Santos e José Carlos da Silva Santos, por todo o apoio, carinho e esforços que fizeram pela minha educação e de minhas irmãs, e pela sabedoria com que nos guiaram ao longo da vida. À minha sogra, Izolina Vieira dos Santos (Dona Lurdes), pelo suporte incondicional dado nesse período. À minha família, por entenderem minhas ausências e me apoiarem com todo o carinho.

Aos amigos Raquel Rohr e Eliezer Isidoro, por me incentivarem e me acolherem em sua casa durante os períodos de viagem. Não tenho palavras para agradecê-los. Aos amigos Fabíola Bortolozo e Jacó Rocha, pelo companheirismo e apoio inestimáveis. À Fabíola, também agradeço pela leitura atenciosa e revisão do texto. Sua ajuda foi imprescindível. Aos amigos Deyvid Martins e Júlia Sodré, pelas conversas agradáveis e gargalhadas sinceras. Ao Deyvid, também agradeço a assistência na editoração das partituras que compõem os exemplos musicais da tese.

Aos professores Drs. John Dawsey, Martha Ulhôa, Regina Machado e Cacá Machado, que participaram da banca de defesa e contribuíram enormemente para o desfecho deste trabalho. Aos professores Drs. Ângelo Fernandes e José Roberto Zan e às pesquisadoras Dras. Alice Villela e Lorena Avellar de Muniagurria, pelos preciosos comentários nas bancas de Monografia. Aos professores Drs. Cacá Machado e Lenita Nogueira, pelas sugestões valiosas na banca de Qualificação.

Aos professores da Pós-Graduação em Música da Unicamp, Suzel Ana Reily, Cacá Machado, Carlos Fiorini e Paulo Tiné, pelo conhecimento compartilhado.

Aos professores e colegas do grupo temático “Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia”, pelos debates importantes que muito contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

A todos os colegas do PPG-Música-UNICAMP, pela sempre proveitosa troca de ideias dentro e fora da sala de aula.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, por todo o apoio concedido durante esse período.

Por fim, agradeço imensamente aos queridos amigos do Ponto de Partida, que abriram a porta de sua casa para que eu pudesse realizar a pesquisa de campo e me integrar a essa comunidade com tanto carinho. Que esses sejam apenas os primeiros 40 anos de existência do grupo. Vida longa ao Ponto de Partida!

## RESUMO

A presente pesquisa busca olhar para a dinâmica de trabalho do grupo de teatro Ponto de Partida e observar como realiza as negociações em prol do empreendimento a que se propõe, considerando a música como um elemento intrínseco a esse processo – na realização de seu teatro musical e em sua própria forma de existir enquanto coletivo. Fundado em 1980, na cidade de Barbacena, interior de Minas Gerais, o Ponto de Partida surge com a proposta de criar um núcleo de produção cultural e pesquisa teatral fora dos grandes centros urbanos, valorizando sua cultura local. Como premissa, o grupo decidiu não se mudar de Barbacena, mas também não aceitar os limites da província. Tornou-se, então, um grupo “viageiro” e independente, apresentando-se em todo o Brasil e países da África, Europa e América do Sul. A escolha por temas representativos da cultura nacional e regional norteou o trabalho do grupo, e a música ocupou lugar central na expressão dessa identidade, tendo os musicais como instrumento de trabalho. A música faz parte do cotidiano do grupo devido aos projetos nos quais ele se engaja e participa diretamente da sua sobrevivência. Nesse sentido, a produção do grupo pode ser compreendida literalmente como um “teatro musical” – ou “teatrar-musicar” – em que o ato de musicar e teatrar são completamente entrelaçados entre si e na vida de seus integrantes. A pesquisa de campo (etnografia) realizada com o grupo acompanhou a montagem do novo espetáculo da companhia, *Vou Voltar*, em 2017. O conceito de “comunidade de prática” (LAVE E WENGER, 1991) foi utilizado como modelo estruturante para a análise das práticas do grupo. Conceitos, como comunidade, prática, competência, performance e identidade foram abordados a partir de uma narrativa descritiva da rotina do grupo em seu engajamento com o empreendimento compartilhado.

**Palavras-chave:** Grupo Ponto de Partida, Musicar local, Teatro musical, Comunidades de prática.

## ABSTRACT

The present research seeks to look at the work dynamics of the theater group Ponto de Partida and observe how the group carries out negotiations within the enterprise that unites its members, considering music as an intrinsic element to this process – in the realization of their musical theater and in their unique way of existing as a collective. Founded in 1980 in the city of Barbacena, in the interior of Minas Gerais, Ponto de Partida appears with the proposal of creating a nucleus for cultural production and theatrical research outside the great urban centers, valuing local culture. As a premise, the group decided not to move from Barbacena, but also not to accept the limits of the province. It became, then, a “traveling” and independent group, presenting itself throughout Brazil and countries in Africa, Europe and South America. The choice of themes representative of national and regional culture has guided the group's work, and music has played a central role in the expression of this identity, with musicals as a working tool. Music is part of the group's daily life, due to the projects in which it engages, and directly participates in its survival. In this sense, the group's production can be understood literally as a “musical theater” – or “theatering-musicking” – where the act of making music and theater are completely intertwined with each other and with the lives of its members. The field research (ethnography) carried out with the group accompanied the setting up of the company's new show, *Vou Voltar*, in 2017. The concept of “community of practice” (LAVE AND WENGER, 1991) was used as a structuring model for the analysis of group practices. Concepts such as community, practice, competence, performance and identity were approached from a descriptive narrative of the group's routine in its engagement in the shared enterprise.

**Keywords:** Grupo Ponto de Partida, Local musicking, Musical theater, Communities of practice.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – As poltronas e o sofá vermelho. ....	23
Figura 2 – Leitura do roteiro de <i>Vou Voltar</i> . ....	51
Figura 3 – Edição de nº 11 do Suplemento Cultural de 31 de março de 1985. ....	57
Figura 4 – Imagem do produtor cultural Ivanée Bertola. ....	59
Figura 5 – Ponto de Partida e Coro Meninos de Araçuaí. Espetáculo <i>Roda que Rola</i> . ....	75
Figura 6 – Painel com as canecas dos alunos da Bituca. Estação Ponto de Partida. ....	77
Figura 7 – Entrada da Sericícola – Estação Ponto de Partida. ....	81
Figura 8 – Chafariz em frente à Casa da Palavra. ....	81
Figura 9 – Organograma do sistema organizacional do Ponto de Partida. ....	91
Figura 10 – Momento reflexivo após improvisado para a cena “Quando eu voltar...” ....	111
Figura 11 – Regina Bertola atenta à performance dos atores. ....	114
Figura 12 – Trecho inicial do arranjo de <i>A Redoblar</i> . ....	119
Figura 13 – Montagem da cena de chegada ao México. ....	123
Figura 14 – Hora do lanche da tarde. ....	127
Figura 15 – Pablo e Pitágoras no processo de composição do arranjo vocal (1). ....	138
Figura 16 – Pablo e Pitágoras no processo de composição do arranjo vocal (2). ....	138
Figura 17 – Primeira estrofe do arranjo de <i>Canções e Momentos</i> . ....	139
Figura 18 – A garrafinha com o tubo de silicone, o palitinho e o balde. ....	148
Figura 19 – O cachimbinho. ....	148
Figura 20 – Aquecimento vocal – soprando o palitinho e tampando o nariz. ....	149
Figura 21 – Aquecimento vocal – usando o balde para trabalhar a projeção. ....	149
Figura 22 – Ensaio musical do Ponto de Partida – canto e expressão. ....	157
Figura 23 – Ensaio musical com Babaya – trabalho com as vozes masculinas. ....	158
Figura 24 – Ensaio musical com Babaya – música e cena. ....	158
Figura 25 – Primeiro dia de ensaio no auditório do Estadual. ....	168
Figura 26 – Téo agita a bandeira no ensaio de <i>Os Mais Doces Bárbaros</i> . ....	169
Figura 27 – Chegada da Amélia. O grupo se reúne para ver as fotos (1). ....	171
Figura 28 – Chegada da Amélia. O grupo se reúne para ver as fotos (2). ....	171
Figura 29 – Lista de observações da Regina ....	175
Figura 30 – Final da apresentação de <i>Vou Voltar</i> . Regina, Amélia, Dante e elenco. ....	182

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b> .....	14
<b>Memórias de um sofá vermelho</b> .....	17
<b>Estrutura da tese</b> .....	24
<b>Elenco</b> .....	26
<b>1 INTRODUÇÃO – Contexto Teórico</b> .....	27
<b>1.1 Um teatrar-musicar</b> .....	27
<b>1.2 O Ponto de Partida como uma Comunidade de Prática</b> .....	36
<b>1.3 Barbacena</b> .....	42
<b>2 O TEATRAR-MUSICAR – O Domínio</b> .....	45
<b>2.1 O movimento cultural</b> .....	52
<b>2.1.1 A opção pelo teatro</b> .....	53
<b>2.1.2 O Suplemento Cultural</b> .....	54
<b>2.1.3 Ivanée Bertola (<i>In Memoriam</i>)</b> .....	58
<b>2.2 A profissionalização</b> .....	60
<b>2.2.1 O projeto político-cultural</b> .....	60
<b>2.2.2 Um grupo viajero</b> .....	62
<b>2.2.3 A formação técnica</b> .....	63
<b>2.2.4 O Clube dos Amigos do Ponto de Partida</b> .....	64
<b>2.2.5 As Leis de Incentivo à Cultura</b> .....	67
<b>2.3 Outros projetos importantes</b> .....	71
<b>2.3.1 Coro Meninos de Araçuaí</b> .....	72
<b>2.3.2 Universidade de Música Popular Bituca</b> .....	76
<b>2.3.3 Estação Ponto de Partida (ou Sericícola)</b> .....	79
<b>3 O PONTO DE PARTIDA – A Comunidade</b> .....	82
<b>3.1 Entrada</b> .....	83
<b>3.2 Encontro de gerações</b> .....	87
<b>3.3 Estrutura organizacional do Ponto de Partida</b> .....	89
<b>3.3.1 Direção Geral</b> .....	91
<b>3.3.2 Equipes</b> .....	93
<b>3.3.3 Projetos</b> .....	95
<b>3.4 Comunicação</b> .....	98

3.5 Remuneração.....	99
3.6 Conflitos.....	101
3.7 Saída.....	104
<b>4 OS BASTIDORES – A Prática .....</b>	<b>105</b>
4.1 Adentrando os bastidores.....	107
4.2 Pesquisa e improvisos .....	109
4.3 Roteiro e trabalho de mesa .....	113
4.4 Negociações.....	115
4.5 Marcação de cena.....	120
4.6 Intervalos.....	124
4.7 Encontros pós-ensaio .....	128
4.8 Prática e teatro de grupo.....	129
<b>5 O ENSAIO DE MÚSICA – Aquisição de Competência .....</b>	<b>133</b>
5.1 Arranjo.....	137
5.2 Exercícios de aquecimento .....	143
5.3 Aprendendo o repertório musical .....	150
5.4 Ensaio com Babaya .....	155
5.5 Regime de competência musical do Ponto de Partida .....	159
<b>6 VOU VOLTAR – Performance .....</b>	<b>163</b>
6.1 Ensaios no Estadual .....	167
6.2 Ensaios gerais .....	172
6.3 Estreia de <i>Vou Voltar</i> .....	176
6.3.1 Aquecimento.....	176
6.3.2 Performance apresentacional .....	178
6.4 Esfriamento .....	183
6.5 Balanço.....	184
<b>7 MINEIRIDADE – Identidade.....</b>	<b>190</b>
7.1 Identidades imaginadas.....	192
7.2 Mineiridade como signo de distinção no mercado.....	195
7.3 Repertório musical.....	198
7.4 Memórias compartilhadas.....	199
7.5 “Selo de qualidade” do Ponto de Partida .....	200
Considerações finais (epílogo) .....	202
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>205</b>

<b>ANEXOS</b> .....	214
<b>Anexo 1 – <i>Fantasia</i> (Chico Buarque)</b> .....	214
<b>Anexo 2 – <i>A Redoblar</i> (Rubén Oliveira e Mauricio Ubal)</b> .....	218
<b>Anexo 3 – <i>The Floating Bed</i> (Elliot Goldenthal)</b> .....	221
<b>Anexo 4 – <i>Canções e Momentos</i> (Milton Nascimento e Fernando Brant)</b> .....	222
<b>Anexo 5 – <i>Sabiá</i> (Tom Jobim e Chico Buarque)</b> .....	226
<b>Anexo 6 – <i>Os Mais Doces Bárbaros</i> (Caetano Veloso)</b> .....	229

## PREFÁCIO

Conheci o grupo Ponto de Partida em novembro de 2013. No mês anterior, havia recebido a divulgação do espetáculo *Par – um musical apaixonante* (2012), que seria apresentado pelo grupo nos dias 2 e 3 de novembro, no Teatro Universitário, em Vitória, Espírito Santo, cidade em que eu residia à época. Na matéria sobre a peça, uma afirmação chamou a minha atenção: “*Par* dá continuidade à pesquisa do Ponto de Partida de uma linguagem e uma estética para o musical brasileiro, em que o ator é o centro do espetáculo” (PONTO DE PARTIDA, 2013). Ao ler isso, fiquei bastante interessada na maneira de o grupo articular a música e o teatro, e em qual seria a especificidade desse teatro musical. Por atuar como maestrina e diretora musical de um coro que tinha como proposta trabalhar em intercâmbio com as artes cênicas<sup>1</sup>, o formato “teatro musical” (ou só “musical”) muito me interessava.

Embora não me recorde em detalhes, lembro-me de um palco pontuado por caixas de sapatos vermelhas, caixas de engraxate e tecidos transparentes que mudavam de cor com a iluminação; um figurino fixo de cor preta, com as mulheres de vestidos *à la* Marilyn Monroe e os homens de camisa de botão, manga comprida e suspensório; uma coreografia bem desenhada e ensaiada, bem aos moldes dos musicais da Broadway; um repertório composto por nomes importantes da música popular, como Chico Buarque, Rita Lee, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Tom Jobim, Pixinguinha, além de músicas autorais; um canto esteticamente localizado na sonoridade da música popular brasileira, com apresentações solos e em coro, abertura harmônica das vozes e grande preocupação com a afinação e a sonoridade; o acompanhamento instrumental era composto por violão, saxofone e percussão, realizado por três músicos que demonstravam virtuosismo em seus instrumentos. Não havia efeitos especiais, cenários grandiosos, notas agudíssimas e nem piruetas espetaculares – como encontramos nos musicais da Broadway e naqueles que seguem esse modelo – mas podíamos observar um espetáculo bem organizado, com atores-cantores bem ensaiados e sincronizados, e que não possuía apenas uma personagem principal: os doze integrantes sobre o palco atuavam como protagonistas, embora alguns solistas claramente se destacassem.

---

<sup>1</sup> O grupo a que me refiro é o Coro Jovem da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), do qual fui maestrina fundadora e estive à frente desde 2003 até 2015. Após esse período, o coro paralisou suas atividades devido ao meu afastamento para assumir o cargo de professora do Departamento de Música da Universidade Federal de Juiz de Fora. Escrevi dois artigos que relatam a experiência de trabalho com o Coro Jovem da FAMES: SANTOS (2014) e FIGUEIREDO (2018).

Ao fim da peça, o grupo se colocou à disposição daqueles que quisessem conversar sobre o seu trabalho, e eu fui até eles para saber mais sobre a presença da música no Ponto de Partida. Daquela rápida troca de informações, constatei que a trajetória do grupo não estava fundamentada em conceitos e teorias bem formuladas sobre gêneros e estéticas, mas sim em uma prática moldada ao longo de sua existência, bastante enraizada na busca pela representação dos modos de ser brasileiro, de ser mineiro, de ser do interior, na valorização da música popular brasileira e da música regional, e em sua atuação local como produtor cultural. A partir daí, pesquisei sobre o Ponto de Partida e encontrei um grupo que reside na cidade de Barbacena – interior de Minas Gerais – com 33 anos de estrada (em 2013), uma produção cultural e artística significativa, engajado culturalmente e que tinha a música como elemento primordial em sua atividade. Fui instigada a me aprofundar sobre a maneira com que o grupo concebia seu teatro musical e as práticas envolvidas nesse processo, e esse interesse foi estruturado em um projeto de pesquisa de doutorado, submetido e aprovado no Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Campinas, para ingresso em 2016. Para o projeto, contatei o grupo por e-mail, restabeleci o contato feito em 2013 e solicitei que eles atestassem que estavam cientes e dispostos a colaborar com a investigação, considerando ser esta uma informação importante para a viabilidade da proposta.

Após a aprovação do projeto, comuniquei ao grupo e pedi informações sobre o planejamento da companhia para que pudéssemos marcar um encontro. Mantivemos contato pelas redes sociais até a minha primeira visita à Estação Ponto de Partida, que ocorreu no dia 21 de setembro de 2016, com o objetivo de me apresentar como pesquisadora e discutir a abordagem de campo. Fui recebida pela Bethinha<sup>2</sup> que, de maneira muito simpática, mostrou-me o espaço externo da Estação e ficou comigo até a chegada do Pablo, meu contato durante todo o processo de elaboração, aceite e desenvolvimento do projeto de pesquisa. Logo que chegou, Pablo me guiou pelos três casarões que fazem parte da Estação, enquanto contava a história da reforma daquele espaço, a antiga fábrica de seda de Barbacena, hoje tombada como patrimônio histórico e cultural. Fiquei bastante impressionada com o tamanho e a beleza do lugar, envolto por uma exuberante Mata Atlântica. Durante o almoço, falamos da dinâmica da pesquisa que envolveria passar um tempo com o grupo acompanhando o processo de montagem de um espetáculo. Esse era um item crucial da conversa, pois a companhia poderia não aceitar a ferramenta metodológica que eu propunha – uma etnografia

---

<sup>2</sup> Os integrantes do Ponto de Partida serão aqui chamados pelo primeiro nome ou pelo apelido, da mesma forma como são chamados dentro do grupo e como nos relacionamos durante a pesquisa de campo. Todos os seus membros estão elencados no fim desse prefácio.

– visto que eu adentraria em um processo bastante particular do grupo. Além disso, uma investigação nesses termos, envolvendo convivência social em um nível significativo, ainda não havia sido feita no Ponto de Partida<sup>3</sup>, e isso implicaria negociações de ambas as partes.

A conversa foi longa e bastante produtiva. Pablo me deu um panorama do contexto atual do grupo e disse que iria conversar com a sua mãe, a diretora do Ponto de Partida, Regina Bertola, mas acreditava que não haveria problema com a abordagem proposta, visto que ela estava ciente da natureza da pesquisa. Deixei a Estação animada com o acolhimento de Pablo e com as possibilidades que se abriam.

Até o início da pesquisa de campo, em julho de 2017, foram realizadas outras idas a Barbacena para prestigiar os eventos promovidos pelo grupo e manter o contato, como: o lançamento do livro *Profissão Repórter 10 anos*, de Caco Barcellos; o Mercado de Delicadezas, que acontece todo fim de ano desde 2010; a apresentação da peça *Os gnomos contam a história do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá* (1992); entre outros. Além disso, eu também me associei ao Clube dos Amigos do Ponto de Partida, o CAPP, do qual falaremos no próximo capítulo. Esse contato foi muito importante, não só para o reconhecimento do campo, mas principalmente para estabelecer uma relação inicial de confiança. Nesse processo, conheci (ainda que de modo superficial) todos os integrantes do grupo antes mesmo do início “oficial” da pesquisa. E eles me conheceram.

Esta última afirmação não é uma simples obviedade, mas um aspecto importante da negociação que começamos a estabelecer, mesmo que de maneira “não dita”. Qual seria o interesse de um grupo como o Ponto de Partida em ter uma pessoa de fora analisando suas práticas, ainda mais durante o processo criativo do grupo, onde acontecem as experimentações, os desentendimentos, as tentativas e erros – ou seja, o mundo real das tratativas em prol de um empreendimento conjunto? Podemos considerar que o fato de esta pesquisadora estar amparada por uma instituição acadêmica dava legitimidade à pesquisa proposta e, conseqüentemente, ao trabalho do grupo, atestando o valor das práticas desenvolvidas por ele nos últimos quarenta anos. O registro dessa vida em comunidade, reificado em um relatório científico, como esta tese, é memória e identidade, ao mesmo tempo que é um ponto de partida para a reflexão sobre suas próprias práticas. Para a companhia, deixar-se pesquisar pelo seu viés musical pareceu interessante não só pelo ineditismo (uma abordagem musical do grupo ainda não havia sido feita), mas também pela importância dessa linguagem no trabalho do grupo. A música do Ponto de Partida é uma prática ressaltada com

---

<sup>3</sup> O Ponto de Partida já foi objeto de estudo de pesquisas acadêmicas em áreas diversas, mas nenhuma delas utilizou a observação participante como ferramenta metodológica.

muito orgulho e com a consciência de que os seus participantes investem no desenvolvimento musical, como declarou Regina (2015): “A gente se preparou muito para tomar posse dessa música”; de tal forma que um dos sustentáculos do grupo é a Universidade de Música Popular Bituca, criada em 2004, a qual se tornou referência nacional do ensino da música popular brasileira.

O etnomusicólogo Anthony Seeger, ao contar sua experiência com a comunidade indígena Kisêdjê, comenta sobre a presença e utilidade do pesquisador (antropólogo) nos grupos investigados, sendo que estes perguntam cada vez mais: “O que você pode fazer por nós?” (SEEGER, 2015, p. 63). O autor descreve as inúmeras negociações que estavam subentendidas com a aceitação de sua presença na tribo, entre cuidar dos doentes, trazer coisas da cidade que fossem de interesse dos membros da comunidade, falar sobre questões do “nosso mundo”, cantar para eles, diverti-los com a sua inabilidade para tarefas rotineiras, como caçar e pescar (algo de que ele não gostava, mas precisava fazer para ter o seu sustento), ou seja, tornar-se o “branco” dos Kisêdjê. Seeger também precisou negociar com as suas próprias ferramentas investigativas, pois o cotidiano da aldeia, a língua desconhecida e a maneira diferente de se conceberem os eventos e o mundo nem sempre permitiam que ele aplicasse suas abordagens metodológicas habituais, tendo que adaptar suas estratégias de pesquisa à situação de campo (ibidem, p. 60).

Apesar de não estar tão distante culturalmente da comunidade pesquisada, como Seeger em relação aos Kisêdjê, não tive dúvida de que a negociação com o Ponto de Partida seria contínua e que, embora eu tivesse me preparado para o campo por meio de leituras da área, cada experiência seria única e precisaria ser conquistada a cada passo. Nas próximas páginas, algumas dessas negociações serão descritas, apontando para a complexidade das relações no campo e da própria interação humana como algo significativo.

### **Memórias de um sofá vermelho**

Durante os meses de julho e agosto de 2017, acompanhei em tempo integral a montagem do novo espetáculo da companhia, *Vou Voltar*. Inspirado na história do grupo de teatro uruguaio El Galpón, que foi exilado de seu país no período da ditadura militar (1973-1985), *Vou Voltar* fala de fronteiras e refugiados, ditadura e tortura, amizade e coletividade, identidade e esperança. Apesar de não ser concebido como um musical pelo grupo, o espetáculo é permeado de canções brasileiras e latino-americanas. Segundo Regina, *Vou Voltar* era para ser “apenas teatro falado”, porém não foi possível abrir mão da música, pois

ela “já faz parte da nossa identidade”. Em todo o caso, o espetáculo analisado segue o mesmo processo utilizado nos anteriores, inclusive naqueles considerados musicais, como o *Par*, o que pode se configurar como uma metodologia utilizada no processo criativo do Ponto<sup>4</sup>. Assim, a montagem de *Vou Voltar* nos guiará no reconhecimento das práticas dessa comunidade.

Nos dias intensos que estive com o grupo, pude presenciar a leitura do roteiro desde seu início, o processo de criação e negociação das cenas, os ensaios cênicos e musicais, a confecção de arranjos vocais, a concepção de figurino e cenário, a busca contínua por recursos financeiros para realizar a peça e para a continuidade do grupo, momentos de tensão e momentos de descontração, saídas, conversas, choros e risos. Observar o processo de construção de um espetáculo até a performance no palco foi uma experiência singular para mim e um fato inédito dentro do Ponto de Partida, pois a permissão para acompanhar continuamente os ensaios do grupo não havia sido dada a ninguém até aquele momento, em nenhuma circunstância. Segundo os atores, Regina não permite que ninguém assista às etapas de preparação das peças.

O primeiro dia da pesquisa de campo para o acompanhamento da montagem de *Vou Voltar* foi 8 de julho de 2017, na ocasião da primeira leitura coletiva do roteiro. Apesar de ter conhecido a maioria dos atores no período de reconhecimento de campo, apresentei-me como pesquisadora e falei brevemente sobre os objetivos da pesquisa e a maneira como os dados seriam recolhidos. Feita a devida introdução, eu estava “formalmente liberada” para acompanhar a pesada rotina de ensaios do grupo, que geralmente começavam às 10 horas ou às 14 horas (dependendo do dia) e terminava às 21 horas, com pausa para almoço e lanche. A fase inicial da montagem aconteceu na Casa do Ponto, um dos três casarões da Estação Ponto de Partida e também a sede do grupo. Tal Casa apresenta um espaço grande no segundo andar dedicado à preparação artística. Nesse ambiente, entre poltronas, cadeiras e tabladados, havia um sofá vermelho de dois lugares que me acolheu durante o processo de observação e que foi se instituindo como “o lugar da Hellem”, como diziam alguns membros do grupo.

O sofá vermelho não foi imposto por eles ou escolhido por mim, mas uma construção no próprio processo de pesquisa. Na verdade, ninguém sabia como a pesquisa ocorreria, como eu ficaria no ambiente de observação, qual seria a medida da minha interação com o grupo ou a reação dos seus integrantes em relação à minha presença – ou seja, quais

---

<sup>4</sup> Muitas vezes irei me referir ao grupo Ponto de Partida apenas como “Ponto”, como é afetuosamente chamado pelos integrantes do grupo, pelos alunos da Universidade de Música Popular Bituca e por aqueles que acompanham de perto a trajetória do grupo; e também por mim.

seriam as formas da minha participação. Ambos, pesquisadora e grupo, tivemos que construir esse(s) espaço(s), e isso não se deu sem boas doses de negociação, entre o que era explícito e o que era implícito (e que eu precisava descobrir!). No primeiro dia de observação, fui chamada para a roda, ofereceram uma cadeira para que eu pudesse sentar e me deram abraços de boas-vindas. No segundo dia, eu precisei encontrar o meu lugar, fiquei desconcertada, busquei um local que me desse boa visibilidade, mas que fosse discreto para não incomodar. Tive algumas dúvidas: se eu poderia sentar no sofá, se eu poderia me movimentar no espaço, se eu poderia esboçar alguma reação. Certamente, o grupo também precisou encontrar maneiras de lidar com a presença de um “público” durante os ensaios, saber se poderiam olhar pra mim ou se comunicar comigo enquanto atuavam, não se sentirem constrangidos ao esquecerem a fala, acostumarem-se com alguém fazendo anotações enquanto eles performavam (a Naná sempre vinha me perguntar o que é que eu estava escrevendo ali), enfim, incluir uma pesquisadora/observadora em seus processos de negociações. A minha presença não era neutra. Eu estava participando e, de alguma forma, afetando diretamente a dinâmica daquela comunidade.

Na prática diária de buscar um lugar, entre cadeiras e poltronas, em algum momento acabei sentando no sofá vermelho. Ele ficava próximo aos músicos Pablo e Pitágoras, o que me dava um ótimo ângulo de observação de suas práticas e possibilitava a minha comunicação com eles, quando necessário, além de ser um dos assentos mais cômodos do salão. No dia posterior, encontrei o sofá vago e novamente ocupei aquele espaço; e isso se repetiu sempre que possível. Até que um dia, quando cheguei ao local de ensaio, Carol estava sentada no sofá vermelho. Assim que ela me viu, logo se levantou e disse: “Venha, Hellem. Pode sentar no seu lugar”. Eu insisti para que ela ficasse e disse que o lugar não era meu, mas ela já havia mudado de assento. Estava estabelecido implicitamente, portanto, que o sofá vermelho era o “meu lugar”. Se, por um lado, estar ali era confortável, pois, de certa forma, havia conquistado uma “cadeira cativa” (o que se traduzia, para mim, como aceitação da minha participação), por outro, eu me questionava até que ponto poderia sair do sofá vermelho. Eu poderia ocupar outros espaços? Quais eram os meus limites? Como saber disso sem comprometer a minha participação? Nesse sentido, o sofá vermelho pode ser considerado uma metáfora do processo de negociação da minha pesquisa de campo.

O sofá vermelho possuía dois lugares, e ao meu lado constantemente se sentava Ciro, um jovem de 17 anos, morador de Barbacena, aluno da Universidade de Música Popular Bituca, violonista e candidato a estagiar no Ponto de Partida. A ele também foi concedida a permissão de acompanhar a montagem de *Vou Voltar*, considerando o seu interesse em

integrar a trupe. Ter Ciro comigo nessa empreitada foi muito interessante, pois, apesar de nossas posições em relação ao grupo serem diferentes, nós dois estávamos iniciando nossa caminhada de integração naquela comunidade. Nós não partimos do mesmo lugar (enquanto Ciro já tinha um relacionamento com o grupo e era considerado “cria” da Bituca, eu era uma profissional da música que tinha acabado de chegar e que estava com uma lupa para observá-los) e nem almejávamos chegar ao mesmo lugar (enquanto Ciro queria fazer parte da comunidade como artista, eu estava ali buscando compreender suas práticas que seriam registradas em uma tese). De qualquer modo, ambos estávamos em situação periférica e precisaríamos rumar nossas trajetórias de entrada. Nesse processo de inclusão, vivenciamos uma “participação periférica legítima”<sup>5</sup> (LAVE e WENGER, 1991), na qual não tínhamos um papel central na realização do empreendimento proposto – o espetáculo – mas estaríamos periféricamente participando e aprendendo sobre o funcionamento da comunidade; e tínhamos certa legitimidade pelo aval que nos foi dado de estar ali e pela utilidade que demonstraríamos ao longo da nossa participação. O termo de Lave e Wenger é utilizado para caracterizar o processo de inclusão dos recém-chegados às comunidades de prática (conceito que detalharemos mais adiante), o que se encaixa com a trajetória do Ciro e, em partes, com a minha também. Todavia, enquanto Ciro buscará uma participação cada vez mais central, eu continuarei participando periféricamente em relação ao empreendimento.

Todo campo envolve uma dimensão colaborativa e, no meu caso, não foi diferente. Essa dimensão vai além da contribuição futura por meio do registro das práticas musicais de determinado grupo ou comunidade em livros, teses e artigos. Ela diz respeito também ao aqui e agora do campo: quais serão as contribuições da minha participação? Ou, como Seeger sugere que perguntemos: “Em que posso ajudá-lo?” (2015, p. 63). É claro que cada grupo tem as suas próprias formas de lidar com o aspecto colaborativo e cada pesquisador tem as suas próprias características. No meu caso, eu estava lidando com um grupo de teatro profissional que estava no processo de montagem de um espetáculo. Ele não estava aberto para tipos de participações quaisquer. Pelo contrário, no que se refere à produção artística, aquele era um momento de foco, de mínima interferência externa. Como, então, eu poderia contribuir de alguma forma?

Um aspecto que pode parecer trivial no primeiro momento, mas que foi uma parte importante da minha trajetória de entrada naquela comunidade, deve-se ao fato de eu ter ido de carro para Barbacena e poder ajudar no deslocamento de vários membros do grupo.

---

<sup>5</sup> Legitimate peripheral participation.

Somente dois integrantes do elenco possuíam carro; os demais contavam com caronas, ou táxi, ou caminhavam por uma distância considerável. Por estar sempre a postos para levá-los, eles apelidaram o transporte de “bonde da Hellem”, sempre lotado no fim do expediente. Também pude colaborar diretamente nos ensaios cênico-musicais, acompanhando o grupo ao piano sempre que necessário (e possível), quando da ausência do Pitágoras (o pianista do grupo). Além disso, participei da confecção dos arranjos como “cobaia”, cantando com os diretores musicais para “ouvir como soavam” as vozes. Busquei me inserir na rotina do grupo, contribuindo com o lanche coletivo que a cada dia era oferecido por um integrante, ajudando na maquinaria do espetáculo ou mesmo me disponibilizando para buscar um copo d’água.

Como público durante a montagem da peça, procurei o equilíbrio entre a emoção e a razão, em que a emoção tomou conta por diversas vezes e, de certa maneira, me aproximou um pouco mais dos atores, pois me viram sensível à sua arte. Mesmo assim, busquei aprender quais eram os meus limites de plateia exclusiva, quando rir ou chorar de forma perceptível, quando esboçar reações de aprovação ou desaprovação; mas sempre com o olhar atento e interessado. Também sei da importância que foi contribuir financeiramente com o espetáculo, adquirindo cotas de patrocínio e ingressos – coisa de que fiz questão, mesmo o grupo dizendo que eu não precisava comprar as entradas. Participar como patrocinadora juntando-me a tantas outras pessoas da cidade que admiram a atuação do Ponto de Partida foi, sem dúvida, uma forma de demonstrar apreço pelo trabalho do grupo.

Optei por fazer poucas entrevistas formais. A partir do momento em que eu fui integrada àquela comunidade, a entrevista me pareceu um distanciamento. Por isso, procurei deixar que os assuntos surgissem dos eventos e das conversas espontâneas, perguntando *in loco* aquilo que eu não entendia ou não conhecia, como por exemplo, alguma especificidade de determinada prática, ou os contextos que envolviam as diversas práticas do grupo, ou as histórias que dão vida ao repertório e à trajetória do Ponto. Assim, realizei entrevistas apenas com aquelas pessoas que não participaram continuamente da rotina do grupo no período da pesquisa de campo, mas que teriam contribuições importantes para o tema desta tese, como a preparadora vocal Babaya Morais e a educadora responsável pelo Coro Meninos de Araçuaí, Cléia Celestino. Outras informações foram pesquisadas em livros, dissertações e artigos que abordavam aspectos diversos do Ponto de Partida.

No entanto, a predominância dos dados aqui discutidos vem da etnografia, que me rendeu um diário de campo bastante rico. Aliás, o processo de escrita desta tese (e de toda e qualquer pesquisa etnográfica) assemelha-se ao método de depuração do espetáculo *Vou Voltar* (do qual falaremos mais diretamente no capítulo 4): entre tantos materiais interessantes

disponíveis, criados coletivamente e baseados em fatos reais, qual deles eleger para escrever a história? Como organizá-los de maneira clara e interessante? Esse é um processo árduo que envolve abrir mão em benefício da unidade e da coerência da narrativa. Diferença fundamental, porém, é que aqui não há (muito) espaço para fantasia, no sentido de que os nossos esforços serão para compreender os eventos cientificamente em toda a sua complexidade, procurando não “imaginar” fatos ou soluções que não existam ali.

Não obstante, é importante ter em mente que o evento etnográfico, assim como o teatro e a música, é arte do tempo, na qual o seu vir a ser pressupõe o seu desaparecimento. Toda a tentativa de capturar o momento observado deve levar em conta a sua reificação, em que o texto escrito é apenas o simulacro de seu original. Tanto a etnografia quanto as artes da performance têm consciência de sua emergência: estão emergindo constantemente, não são preexistentes e nem serão para sempre (KAPCHAN, 2003, p. 136). O fenômeno cultural é imprevisível e indeterminado, e uma análise honesta dele deve levar em conta sua natureza emergente:

O tempo-espaço, ou cronotopo, nos termos em que o imaginário é construído na etnografia, repousa sobre a evocação de uma dimensão temporal de emergência, nos quais processos global-local, como objetos de estudo, estão se manifestando à medida que são estudados. Tal temporalidade garante uma indeterminação feliz e libertadora. Estudar algo emergente não coloca o ônus de previsão sobre o pesquisador, nem implica futurismo associado a fortes visões utópicas ou distópicas, nem incorpora a perspectiva de uma metanarrativa histórica em que os termos da descrição são, em grande parte, determinados. Com efeito, emergência é precisamente a dimensão temporal que “hedges bets”<sup>6</sup>, por assim dizer, que garante a esperança de um incerto qualificado, que a moralidade consciente e crítica das pesquisas em estudos culturais procuram<sup>7</sup>. (MARCUS, apud KAPCHAN, 2003, p. 136-137)<sup>8</sup>.

Dessa forma, o relato etnográfico aqui apresentado não busca ser definitivo, determinando uma organização única e fixa praticada pelo Ponto de Partida; nem assume que as análises propostas foram ou serão sempre concebidas dessa maneira; pelo contrário,

---

<sup>6</sup> Expressão usada para demonstrar uma relação ambígua em determinado assunto, evitando-se tomar uma posição definitiva, ou escolher apenas um dos lados. A posição pode até ser tomada, mas sem se comprometer, sem afirmar “com certeza”.

<sup>7</sup> The time-space or chronotope in terms of which this imaginary is constructed in ethnography rests on evoking a temporal dimension of emergence in terms of which global-local processes, as objects of study, are unfolding as they are studied. Such a temporality guarantees a felicitous and liberating indeterminacy. Studying something emergent does not place the onus of prediction upon the scholar, nor does it imply futurism associated with strong utopic or dystopic visions, nor does it embed perspective in an historical metanarrative in which the terms of description are largely given. In effect, emergence is precisely the temporal dimension that ‘hedges bets’, so to speak, that guarantees the qualified, contingent hopefulness that, as noted, the cautious, critical moralism of work in cultural studies seeks.

<sup>8</sup> Todas as bibliografias em língua estrangeira são **tradução da autora**.

consideramos a realidade estudada como um contínuo de eventos emergentes que foram congelados em formato de texto para possibilitar a sua análise pormenorizada e suas possíveis interpretações. O processo vívido e dinâmico de teatrar e musicar (ou de teatrar-musicar) do Ponto de Partida, aqui entextualizado<sup>9</sup>, revela as muitas formas de negociações dessa comunidade e nos oferece material considerável para refletir sobre pessoas que se engajam em torno de um empreendimento artístico coletivo e compartilham a responsabilidade para com ele.

Nesse processo da pesquisa de campo, também ganhei um papel, uma personagem: eu era a “Emily” – nome que me foi atribuído por Regina devido à sua tendência de trocar e/ou esquecer os nomes das pessoas durante o período de construção de um espetáculo, segundo ela mesma conta. Como Emily, fui consultada algumas vezes sobre determinada cena ou música; entrei na lista para ofertar o lanche da tarde ao grupo; atuei como auxiliar de direção, anotando as observações que a Regina fazia durante o ensaio geral; eu me emocionei, torci, ri e chorei por diversas vezes. Ao final do processo, fui lembrada entre aqueles que estavam estreando no Ponto de Partida.



Figura 1 – As poltronas e o sofá vermelho.  
Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

<sup>9</sup> Conceito desenvolvido por Bauman e Briggs (1990), que denominam *entextualização* como o “processo de tornar um discurso extraível, de transformar um trecho de produção linguística em uma unidade – um texto – que pode ser levada para fora de seu evento interacional” (BAUMAN e BRIGGS, 1990, p. 73).

## Estrutura da tese

No capítulo introdutório, serão expostas algumas questões de ordem teórica que integram o *background* da pesquisa que realizei no Ponto de Partida. A partir de autores como Blacking (1973), Turino (2008) e Small (1998), compreende-se que a finalidade da realização musical está em seu processo de produção, ou seja, nas interações sociais originadas pelo fazer musical, o que guiará o nosso olhar para além da análise do produto final e nos fará conceber a dinâmica do Ponto de Partida como um *teatrar-musicar*. Também será apresentada resumidamente a trajetória do teatro musical no Brasil, considerando o Ponto de Partida como parte de uma história e um cenário composto por linguagens, estilos e práticas que se encontram e se divergem em diversas instâncias. Serão abordadas principalmente as fases do Teatro de Revista, do Teatro Engajado e da chegada das Leis de Incentivo à Cultura, a partir da década de 1990, com a proliferação de musicais biográficos e espetáculos da Broadway. Também será discutido o conceito de *comunidade de prática* (LAVE e WENGER, 1991), que servirá de modelo estruturante para a análise das práticas do grupo. Alguns dados sobre Barbacena serão compartilhados visando situar o leitor em relação aos aspectos históricos e culturais que constituem a cidade do Ponto de Partida.

A partir da compreensão de que o Ponto de Partida é uma comunidade de prática, serão consideradas as três características que constituem tais comunidades – o domínio, a comunidade e a prática – para guiar os próximos capítulos. Assim, o capítulo 2, “O teatrar-musicar”, irá focar no domínio do Ponto de Partida, mostrando como o grupo se constituiu enquanto associação cultural, sua escolha pelo teatro musical e a abrangência de seus projetos atuais, como a Universidade de Música Popular Bituca, o Coro Meninos de Araçuaí e a Estação Ponto de Partida.

O capítulo 3, “O Ponto de Partida”, irá mostrar como os membros do grupo se organizam, interagem entre si e constroem relacionamentos que tornam possível a realização de um empreendimento conjunto, formando uma comunidade. Serão observadas as trajetórias de alguns de seus integrantes e a maneira como sua estrutura organizacional é constituída. O capítulo 4, “Os Bastidores”, mostrará a dinâmica das intensas negociações do Ponto de Partida durante a preparação de um espetáculo. Para tanto, será usada a própria ordenação das etapas seguidas pelo grupo na montagem de suas peças, desde o lançamento do mote até a marcação das cenas, considerando que, na consolidação dessa comunidade, os momentos de intervalo e as saídas pós-ensaio são tão importantes quanto os ensaios propriamente ditos.

O capítulo 5, “O Ensaio de Música”, irá focar nos processos envolvidos na preparação musical durante a montagem de *Vou Voltar* e que podem ser observados como um “modo de fazer” comum aos empreendimentos musicais do grupo. Serão analisados o processo da confecção dos arranjos vocais<sup>10</sup>, o aquecimento vocal e corporal, o aprendizado do repertório, os ensaios de preparação de uma peça musical e os encontros com a preparadora vocal. O ensaio de música é visto como um espaço de aquisição de competência para a elaboração de um produto bem acabado que será performado para uma audiência crítica, o que nos dá algumas pistas sobre o que o grupo pensa sobre música.

No capítulo 6, “Vou Voltar”, o espetáculo pelo qual o grupo tanto trabalhou finalmente será compartilhado com o público. A performance do Ponto de Partida será considerada não só como um enquadramento de exibição de competência (BAUMAN, 1975), voltado para o apresentacional (TURINO, 2008) – o momento do palco – mas também como um comportamento que se molda e é moldado à dinâmica dessa comunidade – uma maneira de estar no mundo. As etapas da “sequência total da performance” de Schechner (1985) serão nosso suporte estrutural para este capítulo, e o enfoque estará sobre os ensaios gerais, no aquecimento pré-apresentação, na performance apresentacional, no esfriamento e no balanço pós-apresentação.

Por fim, o capítulo 7, “Mineiridade”, abordará a questão da identidade no grupo por meio do seu pertencimento a comunidades imaginadas (como a ideia de mineiridade) e à sua comunidade de prática (o Ponto de Partida). A maneira como o grupo se posiciona dentro das constelações de comunidades de práticas artísticas é afirmando sua localidade. Nesse sentido, a mineiridade evocada pelo grupo apresenta-se não só como construção simbólica, mas também exerce função mercadológica, como signo de distinção em meio a um mercado fragmentado que identifica seus artistas como filiados esteticamente àqueles que delinearão a arte mineira e a elevaram ao patamar de arte universal, como Guimarães Rosa e Milton Nascimento (ambos fortemente presentes na trajetória do Ponto de Partida), o que pode ser visto como estratégia para a sua (r)existência dentro de um sistema global e plural.

---

<sup>10</sup> Observação sobre as partituras que compõem os exemplos musicais da tese: Pablo e Pitágoras, responsáveis pela direção musical de *Vou Voltar*, escreveram em partitura, com o auxílio de um programa de edição (Sibelius), todos os arranjos que integram o espetáculo. Esse material foi cedido por eles para que eu pudesse incluí-lo na tese. No entanto, notas e ritmos foram modificados ao longo dos ensaios e nem todas as mudanças foram registradas. Além disso, a formatação da partitura usava muitos sistemas e compassos em branco (o que resultava em um grande volume de páginas) e não continha a letra das canções. Portanto, para melhor organização e compreensão dos exemplos musicais, foi realizada uma reedição das partituras com base nos áudios gravados durante as performances musicais (ensaios e apresentação) do grupo.

## **Elenco**

Abaixo estão relacionados os integrantes do Ponto de Partida, na época em que a pesquisa de campo foi realizada. Seus papéis dentro da comunidade serão detalhados e discutidos nos capítulos que se seguem:

Regina (Regina Bertola) – Direção e Coordenação Geral da Associação Ponto de Partida

Carol (Carolina Damasceno) – Elenco e Produção

Érica (Érica Elke) – Elenco e Produção

Júlia (Júlia Medeiros) – Elenco e Produção

Naná (Ana Alice Souza) – Elenco e Produção

Soraia (Soraia Moraes) – Elenco e Produção

João (João Melo) – Elenco e Produção

Lido (Lido Loschi) – Elenco e Produção

Pablo (Pablo Bertola) – Elenco, Direção musical e Produção

Pitágoras (Pitágoras Silveira) – Direção musical e Produção

Renato (Renato Neves) – Elenco e Produção

Ronaldo (Ronaldo Pereira) – Elenco e Produção

Karine (Karine Montenegro) – Produção

Fatinha (Fátima Jorge) – Produção

Rony (Rony Rodrigues) – Técnica e Produção

Bethinha (Beth Carvalho) – Produção

Loló (Eloísa Mendes) – Produção e Administração

Dulce (Dulce Dias) – Administração

Fernanda (Fernanda Fróes) – Administração

## 1 INTRODUÇÃO – Contexto Teórico

Esta tese é sobre um grupo de pessoas que mora em uma cidade chamada Barbacena, interior de Minas Gerais, e que se uniu em torno de um desejo comum: transformar sua cidade por meio da arte. Para tanto, organizou-se como uma Associação Cultural que logo depois se configurou em um grupo de teatro. Seus membros encontraram um nome propício para a trupe: Ponto de Partida, pois, de fato, eles estavam iniciando um movimento importante que iria se desdobrar e provocar mudanças significativas no cenário cultural e político de Barbacena. Decidiram que iriam crescer e voar alto, mas não deixariam sua estimada cidade. Em meio a negociações entre o local e o global, o grupo se firmou como referência de Barbacena, tornando-se um dos grandes produtores de bens culturais do país. Como ferramenta de sua linguagem artística, escolheram os musicais, unindo um teatro que buscava falar do povo de sua terra à música popular brasileira.

Neste capítulo, serão expostas algumas questões de ordem teórica que integram o *background* da pesquisa que realizei junto ao Ponto de Partida. A primeira delas é a compreensão de que a finalidade da realização musical está em seu processo de produção, ou seja, nas interações sociais originadas no fazer musical, o que guiará o nosso olhar para além da análise do produto final. Também apresentamos resumidamente a trajetória do teatro musical no Brasil, considerando o Ponto de Partida como parte de uma história e um cenário, compostos por linguagens, estilos e práticas que se encontram e se divergem em diversas instâncias. A segunda parte irá discutir o conceito de *comunidade de prática* (LAVE e WENGER, 1991), que servirá de modelo estruturante para a análise das práticas do grupo. Por fim, serão compartilhados alguns dados sobre Barbacena, a cidade que acolhe e é acolhida pelo Ponto de Partida.

### 1.1 Um teatrar-musicar

Desde o início de sua trajetória, o Ponto de Partida escolheu os musicais como instrumento de trabalho (BERTOLA, 2014). Ao analisarmos os espetáculos realizados pelo grupo, iremos constatar que quase 80% deles apresentam a música como elemento estruturante, e em 100% a música se faz presente em algum nível<sup>11</sup>. Mas não é apenas para o produto pronto no palco que devemos olhar a fim de compreender o significado de “musical”

---

<sup>11</sup> Levantamento feito em dezembro de 2019.

no teatro musical do Ponto de Partida. Como veremos ao longo desta tese, as ações do grupo são permeadas de música em todas as instâncias e de maneiras diversas, o que nos leva a considerar que em sua prática não existe teatro sem música. Dessa forma, não falaremos apenas de um gênero definido, mas de um processo.

A compreensão do fazer musical trazida pelo etnomusicólogo John Blacking (1973) define *música* como *produto* da atividade humana e a distingue do *fazer musical*, sendo este o *processo* de produção. Para Blacking, não é o produto que determina o processo, mas a finalidade da atividade musical está nas relações que a performance gera, referindo-se ao processo de interação por meio da música. O fazer musical, portanto, consiste em uma forma de interação social não verbal, em que a música é o elemento que propicia a organização dessas relações. A ênfase no processo de produção musical (e não no produto sonoro) levou Thomas Turino (2008) a elaborar uma nova classificação baseada na maneira de fazer música, identificando a música produzida em tempo real como *participativa* e *apresentacional* (*presentational*), e a música gravada como *gravações em alta-fidelidade* e *arte de estúdio*. Definição ainda mais abrangente é a de Christopher Small (1998), que utiliza a noção de *musicar*<sup>12</sup> (*musicking*) para compreender o fazer musical ligado não apenas à produção sonora, mas a toda forma de engajamento com música. Isso inclui não somente se apresentar, mas também compor, ensaiar, ouvir, dançar, podendo se estender a outras atividades, como vender e recolher os ingressos, cuidar do som e da luz, carregar e organizar os instrumentos no palco, limpar o espaço onde a performance acontece – todos aqueles que contribuem para a natureza do evento estão musicando (SMALL, 1998, p. 9).

Pensar dessa maneira redireciona a compreensão dos significados da atividade musical e os focos de análise, ampliando o escopo de investigação e ajudando a refletir sobre como são produzidas, percebidas e experienciadas as práticas musicais em contextos específicos. No caso do Ponto de Partida, leva-nos a olhar além do produto apresentacional, considerando a complexa configuração de relacionamentos e negociação de significados e práticas que envolvem a existência do grupo. O musicar da companhia se desdobra e se potencializa com a Universidade de Música Popular Bituca e o Coro Meninos de Araçuaí, dois projetos musicais considerados pilares na concepção estética e ideológica e na manutenção financeira do grupo.

---

<sup>12</sup> “Musicar” é uma proposta de tradução para o termo *musicking*, discutida e sugerida por Suzel Reily, Flávia Toni e Rose Satiko na configuração do projeto para o grupo de pesquisa *O Musicar Local – novas trilhas para a etnomusicologia*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e com vigência de 2016 a 2021.

Mesmo quando o Ponto de Partida se propõe a montar uma peça que não tem canções ou trilha sonora, a música está presente direcionando, definindo, estruturando, inspirando; ela faz parte do cotidiano do grupo devido aos projetos nos quais ele se engaja, participando diretamente da sua sobrevivência. Nesse sentido, a produção do grupo pode ser compreendida literalmente como um teatro musical – ou *teatrar-musicar* – onde o ato de musicar e teatrar são completamente entrelaçados entre si e na vida de seus integrantes.

Apesar de não ser o objetivo da pesquisa classificar a produção do Ponto de Partida entre os gêneros teatrais existentes, é importante saber que existe toda uma tradição de teatro musical no Brasil que tem sido recuperada por diversas pesquisas acadêmicas e coloca o trabalho do grupo em diálogo com essa história. Tais pesquisas são de extrema relevância para reler a trajetória de um gênero muitas vezes renegado pelo teatro brasileiro e identificar a sua relação com a música popular brasileira. Desse modo, faremos uma breve incursão por essa narrativa, buscando reconhecer alguns marcos importantes.

Na metade do século XIX, o músico alemão Jacques Offenbach (1819-1880) estreou em Paris a obra *Orphée aux enfers* (1858), considerada a primeira opereta completa, obtendo grande êxito com o público. A opereta consistia em peças mais leves e de menor tamanho que a ópera cômica, o seu conteúdo era menos dramático em relação à ópera, geralmente cantada na língua local e voltada para o humor, repleta de danças e diálogos espirituosos – um tipo de entretenimento que reflete bem o espírito parisiense da época. E foi *Orphée aux enfers* que ajudou a traçar o destino do teatro brasileiro na *belle époque* tropical.

Inaugurado em 1859, no Rio de Janeiro, o teatro Alcazar Lyrique oferecia ao público masculino um ambiente de cabaré, onde se podia assistir a espetáculos variados com música, dança e mulheres. No palco, reinava o repertório francês, cantado e falado na língua original. Ali, *Orphée aux enfers* foi apresentado em 1865, permanecendo por um ano em cartaz. O grande sucesso impulsionou escritores e artistas brasileiros a traduzirem e adaptarem as operetas para a língua portuguesa, mantendo a partitura, mas ajustando a trama aos costumes locais. Diversas paródias invadiram os teatros cariocas, especialmente após a estreia de *Orfeu na Roça* (1868), paródia da opereta de Offenbach, que obteve ainda mais sucesso que a original. Na transposição dos personagens, “Orfeu aparece sob as vestes de Zeferino Rabeça; Morfeu, o deus do sono, transforma-se num nacionalíssimo Joaquim Preguiça; e Cupido passa a responder pelo irresistível nome de Quim-Quim das Moças” (PRADO, 2003, p. 95).

Assim, os gêneros importados iam se moldando às características locais e aos assuntos em voga. Entre operetas, revistas de ano, mágicas, burletas e outros subgêneros, a

propagação do teatro musical ocasionou um aumento significativo de público, resultando em crescimento econômico para os sujeitos dessa cena artística, criando uma rede de negócios voltada para o entretenimento urbano e direcionando os investimentos empresariais no fim do século XIX e início do século XX (MENCARELLI, 2003)<sup>13</sup>.

Em 1914, foi deflagrada a Primeira Guerra Mundial, e o trânsito das companhias estrangeiras que vinham se apresentar no Brasil foi interrompido. Ninguém entrava, ninguém saía. Sem receber influências externas, o gênero foi desenvolvendo sua fórmula em terras brasileiras. Na nacionalização da revista e dos demais gêneros ligeiros, sua relação com a música popular se tornou cada vez mais estreita e indissociável. Para Veneziano (2013, p. 68), a música passou a ter o mesmo peso do texto, exigindo mais esmero em sua composição e inserindo-se como parte integrante do todo. Os palcos revisteiros desempenhavam o papel de divulgador das canções populares, lançando os futuros sucessos musicais ou reafirmando aqueles que já estavam na boca do povo. O resultado desse processo foi a chamada *Revista Carnavalesca*, uma mistura de “Carnaval popular com a magia feérica de um palco que, ao mesmo tempo, se comprometia a tratar do aqui e agora” (VENEZIANO, 1996, p. 50).

A inerente relação entre a revista e a música popular direcionou a produção de ambas, tendo os palcos revisteiros forte influência na formatação e ascensão da música popular urbana, viabilizando compositores, cantores e instrumentistas, que viam nessa produção teatral uma maneira profícua de ter suas canções conhecidas nacionalmente<sup>14</sup>. Com a propagação da rádio, principalmente na década de 1930, a revista passou a trabalhar lado a lado com esse novo veículo de comunicação, transformando seus palcos, muitas vezes, em um espaço onde compositores e cantores sem maiores vocações dramáticas apresentavam-se em números especiais, entusiasmando seus fãs a frequentarem o teatro. Essa era uma via de mão dupla, como aponta Tinhorão (1998, p. 237): “ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro”.

---

<sup>13</sup> Fernando Mencarelli (2003) analisa o teatro musical como um dos primeiros momentos em que uma rede de produtos culturais oferecidos à população urbana do século XIX se constitui. As articulações e confrontos entre empresários, escritores e atores, o rico terreno de trocas culturais entre companhias nacionais e internacionais e a forte presença da música popular nos palcos teatrais são analisados por Mencarelli na formação de uma indústria cultural voltada para o entretenimento.

<sup>14</sup> Os compositores descobrem as vantagens de terem suas músicas na revista, porém, não sem serem afligidos pelo preconceito. Principalmente no fim do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, muitos compositores preferiam ficar no anonimato, fazendo uso de pseudônimos ou simplesmente omitindo seus nomes das partituras e gravações. Como esclarece Lamas (apud CHIARADIA, 2012, p. 146), “[...] havia uma grande segregação contra os compositores de músicas populares e, especialmente, de sambas. Eram julgados como pessoas de baixa categoria social, pertencentes às camadas da boêmia e sem classificação, como já apreciamos em parte dos discos em que deixam de ser anunciados os nomes dos compositores, pois isso nada lhes acrescentava ao seu ‘status’, quando pertenciam aos segmentos mais modestos da sociedade”.

Nesse mesmo período, os musicais norte-americanos passaram a exercer forte influência sobre as produções brasileiras, exportando seu modelo, sua dança e seus ritmos principalmente no cinema. As críticas que caracterizavam o teatro musical brasileiro como uma “imitação de segunda classe” dos gêneros estrangeiros passaram a apontar para uma nova “dominação cultural”: não mais a França, mas os Estados Unidos (VENEZIANO, 2013).

O fim dos anos 1950 e o início dos 1960 assistiram ao declínio da revista, que mudou o seu foco de crítica política e social, de atualidade, de inventividade do enredo e de propagadora da música popular, para o show de boate, onde as vedetes, as plumas e os paetês estavam em primeiro plano. No entanto, suas práticas e convenções seriam reaproveitadas e reformuladas na continuidade do teatro musical produzido nas décadas posteriores, e ainda hoje apontam um caminho para o musical brasileiro.

Nessa mesma época, surgem novos dramaturgos cada vez mais preocupados com a situação política e social do país. O teatro épico de Bertold Brecht<sup>15</sup> e as revistas politizadas de Erwin Piscator<sup>16</sup> passaram a exercer forte influência sobre a produção teatral, contribuindo para o formato que o teatro musical assimilaria. A música é um elemento primordial no teatro épico, pois ela interrompe e comenta a ação, geralmente em tom de ironia, buscando-se a contradição entre os constituintes da cena – forma, texto, cenário e música – em vez de harmonizá-los; disso resulta uma ação fragmentada, recortada, de caráter transitório, na qual “o encadeamento das cenas e a conformação das histórias podem e devem ser reelaborados por intérpretes e público” (FREITAS FILHO, 2006, p. 95)<sup>17</sup>. O Teatro de Arena de São Paulo, criado em 1953, foi um dos principais responsáveis pela renovação estética e política do teatro brasileiro da época, alinhando-se ao projeto “nacional-popular”<sup>18</sup> e buscando retratar o homem comum e suas mazelas, colocando no palco personagens como operários, empregadas

---

<sup>15</sup> Bertold Brecht (1898-1956) foi poeta, dramaturgo e teórico renovador do teatro moderno alemão, considerado um dos autores mais importantes do século XX. Ligado ao marxismo, valorizou a dimensão pedagógica de seu ofício artístico, criticando ferozmente o sistema capitalista e suas relações com a humanidade.

<sup>16</sup> O ator e encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966) foi, juntamente com Brecht, um dos idealizadores do teatro épico, além de ser o criador do teatro-documentário. Dedicou-se, ao longo de sua vida, a um “projeto multifacetado de ‘teatro político’”, e de suas experimentações surgiria o novo teatro alemão que fundamentou o pensamento teatral de seu contemporâneo Brecht (VASQUES, 2007, p. 4 e 5).

<sup>17</sup> O acesso à tese de doutorado de José Fernando Marques Freitas Filho foi realizado através da internet, e essa versão apresenta problema de paginação. A numeração de página que consta no sumário não é a mesma indicada nas folhas. Dessa forma, a página numerada nas citações deste trabalho será a mesma encontrada na lauda, ou seja, não corresponderá à indicação do sumário.

<sup>18</sup> Tomado como eixo da produção cultural engajada, o “nacional-popular” da década de 1960 pretendia a redescoberta e a afirmação da nacionalidade brasileira e sua identificação direta com o popular – entendido aqui como o que é do povo. O conceito foi interpretado e praticado de diferentes formas por atores, diretores e dramaturgos que buscaram politizar e popularizar o teatro brasileiro (GARCIA, 2004).

domésticas, lavradores – algo inédito até então. Outros grupos importantes do período foram o Oficina (1958) e o Opinião (1964).

Em 1962, a União Nacional dos Estudantes (UNE) juntou-se a intelectuais de esquerda para a criação do Centro de Cultura Popular (CPC), no Rio de Janeiro<sup>19</sup>, propondo uma “arte popular revolucionária”. Os CPCs tinham nas montagens teatrais o principal meio de comunicação de suas ideias, apresentando-se em ruas e praças com espetáculos permeados de música. Em 31 de março de 1964, deu-se o golpe militar e instalou-se a ditadura no Brasil; no dia seguinte, o novo governo incendiou a sede da UNE onde funcionava o CPC.

Uma das primeiras reações ao golpe militar foi o *Show Opinião*, que estreou em dezembro de 1964. Em abril de 1965, estreou *Liberdade Liberdade*, outro marco teatral do período. Ambas as peças assumiram a postura de denúncia social e resistência ao regime autoritário, empregando formas dramatúrgicas consideradas inovadoras para a época, sendo esta última traduzida e encenada em 22 países (SIQUEIRA, 1995, p. 161). A peça *Arena conta Zumbi* (1965), também referência do teatro musical engajado, inaugurou o Sistema Coringa criado por Augusto Boal, que se baseia na desvinculação do ator/personagem, na coexistência de estilos, no ponto de vista ideológico e crítico, e no uso da música – uma maneira de apresentar a peça e sua análise ao mesmo tempo. Como veremos adiante, esse formato veio a influenciar o trabalho do Ponto de Partida no que se refere a um teatro no qual “não existia o ator principal, o papel principal passava por todos. [...] O Ponto de Partida tem isso: o grupo é que está no papel principal” (REGINA BERTOLA, apud SILVA, 2014, p. 144). Ainda podemos citar *Roda Viva* (1968), *Gota D’água* (1975), *Ópera do Malandro* (1978), entre vários outros espetáculos que se tornaram referenciais e que contribuíram para forjar a linguagem do teatro musical brasileiro.

O teatro desse período formulou-se como arte engajada, circunstancial, consciente e atuante no seu tempo, preocupado em ser teatro popular, idealista e representativo do povo brasileiro, de resistência, respondendo ao regime autoritário no formato de musical. São produções que questionam o papel do artista na sociedade e no seu contexto histórico. Para isso, lançou mão das tradições do teatro popular (como o cômico, a música, os diálogos em versos), das convenções revisteiras, do teatro épico de Brecht e Piscator, e buscou inspiração na cultura popular, assim como na música popular brasileira em toda a sua diversidade. Esse teatro também foi bastante influenciado pelos musicais norte-americanos, então já bem estabelecidos enquanto forma e conteúdo. Mais uma vez, o teatro funcionaria como

---

<sup>19</sup> Outros núcleos foram criados em São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Bahia.

divulgador da música popular, e a música atuaria diretamente na construção estética dos espetáculos, ao mesmo tempo em que era influenciada pela produção teatral, inspirando novas composições para o cancionário brasileiro. Grande parte dos musicais desse período teve sua trilha sonora registrada em LP, o que ajudou a dar autonomia ao repertório.

Muitas foram as críticas a várias dessas montagens, desde observações sobre a linguagem demasiadamente simplificada, o que resultaria em um empobrecimento artístico, até a postura um tanto quanto ingênua e maniqueísta de resistência ao regime militar que grupos, como o Arena e o Opinião, sustentaram em seus espetáculos. Outras, ainda, apontavam para uma neutralização das pretensões político-sociais pelo próprio mercado, considerando que a revolução ambicionada pelos artistas engajados foi, na verdade, mercadológica, limitando-se à criação do segmento MPB (COSTA, 1996, p. 111). Sem desconsiderar as críticas acima, é inegável que as intenções resultaram em experimentações, e estas deixaram um legado estético e ideológico na produção teatral, musical e artística como um todo, inclusive para o grupo Ponto de Partida.

Nesse ínterim, os musicais norte-americanos já haviam confirmado sua aceitação pelo público brasileiro. A primeira montagem da Broadway no Brasil foi *Minha Querida Lady*, em 1962, versão do musical *My Fair Lady* (1956), que ficou dois anos e meio em cartaz, entre Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires. O grande sucesso incentivou a importação de novas peças, como: *Alô, Dolly*, em 1966, *Hair*, em 1969, *Jesus Cristo Superstar*, em 1972, *Godspell*, em 1974, *Evita*, *Piaf* e *Chorus Line*, em 1983, e *Cabaret*, em 1989. Naquela época, no entanto, eram poucos os profissionais qualificados para as exigências que esses musicais traziam; além disso, os teatros não ofereciam infraestrutura e os patrocínios eram escassos (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO-FILHO, 2016, p. 31). Na década de 1980, também observamos a tentativa de resgate das estruturas do teatro musical de fins do século XIX, com a montagem de *Theatro Musical Brasileiro – Parte I, II e III*, apresentados entre 1985 e 1992, e a consolidação dos musicais biográficos de grandes personalidades da MPB, como *Ô Abre Alas* (1983), *A Estrela Dalva* (1987) e *Lamartine para Inglês Ver* (1989). Para a historiadora e crítica de teatro, Tânia Brandão, a cena do teatro musical desse período parece refletir “a pesquisa e os estudos históricos, a temperatura do mercado internacional e a arqueologia dos mitos da MPB” (BRANDÃO, 2010, p. 32).

Já na década de 1990, o mercado do teatro musical no Brasil foi reforçado pela implementação da Lei de Incentivo à Cultura, por meio da isenção fiscal, conhecida como Lei Rouanet. A forma de se produzir e até mesmo de se fazer teatro passou por grandes mudanças. Na articulação entre artistas, Estado e patrocínio privado, os musicais da

Broadway e West End e os musicais biográficos foram bastante beneficiados pela lógica do mercado, visto que os patrocinadores investiam em produtos que trariam visibilidade e *status* para a sua marca, preferindo apostar em “fórmulas de sucesso” sem correr muitos riscos.

O musical *Les Misérables*, encenado em 2001, em São Paulo, apontou para um novo patamar das produções musicais, apresentando uma estrutura grandiosa, com palco giratório e grande elenco, compatível com as luxuosas montagens feitas em Nova York. O investimento foi de 3,5 milhões de dólares e atraiu mais de 350 mil pessoas em 11 meses, mostrando que o teatro musical no Brasil entrava em uma nova era. Feito ainda maior foi realizado por *O Fantasma da Ópera*, que estreou em abril de 2005. Aqui, tivemos uma superprodução de 26 milhões de dólares, que levou cerca de 880 mil espectadores ao teatro durante uma temporada que durou até 2007 (CARDOSO; FERNANDES; CARDOSO-FILHO, 2016, p. 32). Em agosto de 2018, *O Fantasma* entrou novamente em cartaz, sendo visto por 750 mil pessoas até novembro de 2019<sup>20</sup>. O investimento nas franquias influenciou as produções de musicais versionados e adaptados da Broadway e West End, que aumentaram significativamente a partir dos anos 2000 (p. 35-36).

As franquias de um musical da Broadway devem seguir um manual que explica como a peça deve ser encenada, desde cenário, figurino, penteado, som e luz, elenco, marcação no palco e nas coxias, horário detalhado de quando cada atividade deve ocorrer, além das determinações de comunicação e marketing, entre várias outras exigências que buscam replicar minuciosamente os padrões estéticos e mercadológicos internacionais. Essa é a famosa “bíblia”, como é chamada no meio, que indica passo a passo o *modus operandi* desse teatro e que o autentica com o selo de qualidade Broadway. As grandes produções internacionais trouxeram profissionalismo ao mercado brasileiro, capacitando artistas e técnicos e alavancando as produções aqui realizadas (RUBIM, 2010). Mas, apesar do ganho profissional, tais produções distanciaram o público de um teatro musical desenvolvido no Brasil, que buscava a sua forma e dramaturgia próprias, que procurava falar da sua gente e suas questões sociais e culturais, que exibia seu canto, sua dança, sua cultura.

Um nicho capaz de competir diretamente com as franquias importadas são os musicais biográficos e os de formato *juke-box*, que se estruturam a partir de uma coletânea de músicas de determinado(a) cantor(a), compositor(a) ou período. Diversas são as montagens que homenageiam personalidades da cultura brasileira, principalmente (e quase que unicamente) expoentes da música popular brasileira, como os musicais *Tim Maia – Vale Tudo*

---

<sup>20</sup> Dados recolhidos em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/o-fantasma-da-opera-numeros/>. Acesso em: out. 2019.

(2011), *Milton Nascimento – Nada será como antes* (2012), *Elis – A Musical* (2013), *Gonzagão – A lenda* (2013), *Cazuza – Pro dia nascer feliz* (2013), *Chacrinha* (2013), *Cássia Eller* (2014), *Mamonas* (2016), *Elza* (2018), só para citar alguns espetáculos do gênero que estiveram em cena a partir dos anos 2000. Apesar de resgatarem memórias importantes da nossa história cultural e trazerem perspectiva para a produção de musicais brasileiros, esse formato carrega críticas no que diz respeito à produção de texto e música originais. O jornalista Ruy Castro é um dos que questiona a ausência de compositores e letristas no *boom* do teatro musical – “as duas categorias que deveriam ser as mais importantes desse ramo do teatro” (CASTRO, 2014). Os musicais biográficos e de coletâneas reaproximam a MPB dos palcos teatrais e fazem emergir grandes vultos da história da música popular, porém limitam o desenvolvimento de um repertório e um formato original para o musical brasileiro.

Para diversos profissionais da área, esse é um momento de transição, no qual se adquiriu o conhecimento técnico e o gosto pelas grandes produções, mas ao mesmo tempo começa-se a questionar: e agora, para onde vamos com o musical brasileiro<sup>21</sup>? (ESTEVEZ, 2014).

Fora do eixo Rio-São Paulo, no interior de Minas Gerais, o grupo Ponto de Partida construiu o seu caminho como grupo de teatro e música, atuando também na prática docente e na produção cultural. Sua linguagem artística consiste em um teatro popular musical que se serve do cancionário brasileiro, mas também aposta em composições musicais originais. O processo – o teatrar-musicar – torna-se fonte de criatividade, de concepções estéticas, de trocas significativas, de encontro de trajetórias, de formação de identidade, de sentido de pertencimento. Criado na década de 1980, o Ponto de Partida herda o histórico do teatro musical brasileiro; em contato com a sua contemporaneidade, ele se afina às novas concepções vigentes; mas, sobretudo, ele se veste de sua regionalidade para formatar o seu modo de fazer teatro musical.

---

<sup>21</sup> Algumas tentativas surgiram na busca de um formato para o musical brasileiro. Uma delas foi realizada por Augusto Boal, com um gênero que ele chamou de *sambópera*. A *sambópera* consiste na releitura cênica e musical de obras importantes da história da ópera com o objetivo de aproximá-las do público brasileiro. Foram montados dois espetáculos neste formato: o primeiro foi *Carmen* (1999), releitura da obra de Bizet, e o segundo foi *A Traviata: A Metáfora do Desejo* (2002), baseado na ópera de Verdi *La Traviata*. Para mais informações, ver Figueiredo (2011).

## 1.2 O Ponto de Partida como uma Comunidade de Prática

A noção de comunidade, desde sua conceituação no fim do século XIX, pelo sociólogo alemão Ferdinand Tönnies<sup>22</sup>, vem assumindo significados diversos, sendo considerado um conceito polissêmico. Na modernidade tardia, *comunidade* ganha nova ênfase pela discussão dos processos de globalização, localização e glocalização, e assume o aspecto de construção simbólica, como nas “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson ([1983] 2008). Ao mesmo tempo, o termo é usado indiscriminadamente para identificar qualquer agrupamento de pessoas, o que colabora para uma confusão conceitual, que é aprofundada pelo advento da internet.

Nos estudos das coletividades musicais, o conceito de comunidade é amplamente usado em pesquisas da área com as mais diversas aplicações. A etnomusicóloga Kay Shelemay (2011) observa que a definição de comunidade nos estudos musicais, assim como na sociologia, baseou-se primeiramente na ideia de um agrupamento localizado geograficamente; porém, essa noção é contestada especialmente a partir da década de 1990, com o surgimento dos estudos da música popular, da mediação musical por novas tecnologias e do impacto de publicações que desestabilizaram a noção de comunidades geograficamente fixas<sup>23</sup>, levando a uma reavaliação do termo. Em vista disso, diversos autores buscaram conceitos alternativos para falar sobre coletivos musicais, como *subcultura* (HEBDIGE, 1979), *mundos da arte* (BECKER, [1982] 2010), *trilhas musicais* (FINNEGAN, 1989) e *cena musical* (STRAW, 1991).

O sociólogo Howard Becker, por exemplo, investiga diversas práticas artísticas com o objetivo de oferecer uma estrutura teórica para a compreensão da arte como um produto social. O termo *mundos da arte* (*art worlds*) é empregado “para designar a rede de indivíduos cuja atividade cooperativa, coordenada graças a um conhecimento partilhado dos meios convencionais de trabalho, produz o tipo de obras que estabelecem precisamente a notoriedade do mundo da arte” (BECKER, 2010, p. 22). Becker, então, argumenta, por meio de vários exemplos, que todas as atividades envolvidas na realização de uma obra, mesmo aquelas consideradas de pouca importância (ou aquelas que nem consideradas são),

---

<sup>22</sup> Tönnies, em sua obra seminal *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887), contrapõe os conceitos de comunidade e sociedade: a comunidade seria composta por indivíduos que partilham características comuns como parentesco, território e vínculos afetivos; a sociedade, por sua vez, seria marcada pela dispersão, por relações secundárias e utilitaristas.

<sup>23</sup> As publicações citadas por Shelemay são *Imagined Communities* (ANDERSON, 1983), *The Symbolic Construction of Community* (COHEN, 1985) e *The Invention of Tradition* (HOBBSBAWM & RANGER, 1983).

contribuem para o resultado dessa obra e, caso algum indivíduo não desempenhe o seu papel, a obra resultará diferente.

Podemos ver a ressonância de Becker no trabalho da antropóloga Ruth Finnegan (1989), que pesquisou a vida musical da cidade de Milton Keynes, no Reino Unido. Finnegan observa a pluralidade musical daquela localidade e traz o conceito de *trilhas musicais* (*musical pathways*) para enfatizar o aspecto contínuo, instável, amplo e aberto das rotas musicais seguidas por aquelas pessoas, considerando que tais rotas não surgiram do nada, mas são caminhos familiares, já trilhados por outros que deixaram o legado de suas práticas musicais e que seguem recebendo novas contribuições. “Assim, as trilhas se reproduzem e se refazem continuamente, tomando as formas negociadas coletivamente por aqueles que estejam transitando por elas” (REILY; TONI; HIKIJI, 2016, p. 10).

Outra possibilidade é a noção de *cena musical* (*music scene*)<sup>24</sup>, desenvolvida por Will Straw (1991). Sua perspectiva buscou diferenciar *cena* de *comunidade musical*, esta última considerada geograficamente engessada em relação ao dinamismo da primeira. Sua proposta está diretamente ligada ao crescimento dos estudos em Música Popular e à produção e consumo musical na esfera urbana.

Tais abordagens podem atuar de forma bastante produtiva em nosso campo de pesquisa, todavia nenhuma delas está isenta de questionamentos e limitações, sendo possível apontar conjunturas específicas nas quais cada uma delas funciona melhor ou deixa lacunas<sup>25</sup>. Nesse sentido, volto ao termo *comunidade*, considerando-o útil para a análise das configurações de um grupo com as características do Ponto de Partida, que tem uma composição relativamente estável e sustentada ao longo do tempo, embora os demais conceitos citados possam trazer contribuições relevantes para o presente estudo. Ademais, comunidade apresenta-se como um conceito que abre diálogo com diversas áreas do saber e pode ser enriquecido e repensado em relação ao contexto investigado. Esse entendimento vai ao encontro da perspectiva apontada pelo sociólogo Brian Alleyne:

---

<sup>24</sup> O termo foi cunhado pelo jornalismo cultural na década de 1940, ganhando envergadura acadêmica somente na década de 1990 a partir do trabalho de Straw, como observa Herschmann (2013, p. 43).

<sup>25</sup> Shelemay observa, por exemplo, que a proposta de Becker tem como objetivo a produção da arte e não a formação de comunidades por esse processo. Além disso, seus “mundos artísticos” têm uma orientação bastante ocidental de arte e possivelmente por isso não tiveram muita ressonância nos estudos musicais interculturais. Sobre o conceito de Finnegan, Shelemay comenta que apesar de capturar o sentido de processo e simultaneidade, ausentes em Becker, a estrutura permanece muito linear. Ela cita a crítica de Mark Slobin (1993) que aponta para “trilhas musicais como uma estrutura homogeneizadora, que não acomoda ‘nem um grama de oposição’” e conclui que esse talvez seja um termo “mais adequado para trabalhos comparativos em um único local como o campo de Finnegan, a cidade inglesa de Milton Keynes, onde várias trajetórias musicais se cruzam e se sobrepõem”. Sobre a “cena musical” de Straw, a autora ressalta que o conceito “acomoda indagações sobre tendências musicais amplamente dispersas e os processos que moldam as coletividades que as recebem [...]” (SHELEMAY, 2011, p. 360-363).

Comunidade é um conceito tão fundamental, abrangendo inúmeras maneiras de pensar e falar sobre coletividades humanas, que, sem muita surpresa, é um termo impossível de definir com precisão. De fato, existem boas razões para que tal definição seja evitada, sendo a principal delas o grande conjunto de evidências etnográficas comparativas que mostram comunidades a serem imaginadas, construídas e reconstruídas nas relações humanas em andamento, ora consensuais, ora controversas. (...) Como tal, é um termo melhor compreendido em ação (...)<sup>26</sup>. (apud SHELEMAY, 2011, p. 364).

A noção de comunidade pode tomar contornos diferenciados e manter sua proficiência de acordo com a sua aplicação. Nesse sentido, encontramos a proposta das *comunidades de prática*, termo cunhado pela antropóloga social Jean Lave e pelo pesquisador da área da aprendizagem, Etienne Wenger<sup>27</sup>, para identificar um ambiente onde as pessoas aprendem e interagem por meio da prática. O conceito de comunidade de prática foi definido pela primeira vez no livro *Situated Learning: legitimate peripheral participation* (1991), no qual Lave e Wenger observaram diferentes conjunturas de aprendizagem (as parteiras de Yucatec no México, os alfaiates de Vai e Gola na Libéria, os oficiais da marinha nos Estados Unidos, um grupo de açougueiros e um grupo de alcoólicos anônimos) e perceberam que o conhecimento era adquirido principalmente pela troca entre aprendizes e participantes mais avançados, sendo a comunidade concebida como “um currículo vivo para o aprendiz”<sup>28</sup> (WENGER, 2015, p. 4).

Todos nós pertencemos a comunidades de prática, mesmo que elas não estejam inseridas em um sistema formal de aprendizagem. O conceito de Wenger e Lave considera a aprendizagem como um evento social, algo que acontece em nossa vida diária no processo de experienciar o mundo. Uma comunidade de prática pode assumir várias formas e tamanhos: família, escola, emprego, igreja, bandas de música, vizinhança, espaços virtuais, entre várias outras associações.

Comunidades de prática são formadas por pessoas que se engajam em um processo de aprendizagem coletiva em um domínio compartilhado do empenho humano: uma tribo aprendendo a sobreviver, um grupo de artistas buscando novas formas de expressão, um grupo de engenheiros trabalhando em problemas similares, um grupo de alunos definindo sua identidade na escola, uma rede de cirurgiões explorando

---

<sup>26</sup> Community is so fundamental a concept, encompassing as it does myriad ways of thinking and talking about human collectivities, that it quite unsurprisingly is a term which is impossible to define with any precision. Indeed, there are good reasons why such definition should be avoided, chief among them being the large body of comparative ethnographic evidence which shows communities to be imagined, constructed and reconstructed in ongoing human relations, sometimes consensual, sometimes contentious (...). As such, it is a term best understood in action (...).

<sup>27</sup> Atualmente, Wenger é consultor independente especializado no desenvolvimento de comunidades de prática dentro de organizações, conforme indicado em seu site: <https://wenger-trayner.com/>.

<sup>28</sup> The term community of practice was coined to refer to the community that acts as a living curriculum for the apprentice.

novas técnicas, uma reunião de gerentes de primeira viagem ajudando-se mutuamente. Em poucas palavras: comunidades de prática são grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou paixão por algo que fazem e aprendem como fazê-lo melhor por interagirem regularmente<sup>29</sup>. (WENGER, 2015, p. 1).

Não é toda comunidade que configura uma comunidade de prática. Para tanto, é necessário que ela tenha três características fundamentais: a) **o domínio** – a comunidade de prática tem um domínio de interesse compartilhado por seus membros, que assumem responsabilidades para com esse domínio e desenvolvem suas competências para alcançar um objetivo comum; b) **a comunidade** – na busca por esse interesse conjunto, seus membros se envolvem em ações e discussões, auxiliando uns aos outros, compartilhando informações, interagindo e engajando-se mutuamente; c) **a prática** – os membros de uma comunidade de prática dispõem de um repertório compartilhado de recursos acumulados no tempo: histórias, experiências, artefatos, modos de fazer, símbolos, rotina etc. O conceito de prática é mais que o fazer em si: “é um fazer num contexto histórico e social que dá estrutura e significado para o que nós fazemos. Nesse sentido, a prática é sempre uma prática social”<sup>30</sup> (WENGER, 1998, p. 47). Por ser um grupo de pessoas que se engaja em prol de um empreendimento comum e desenvolve práticas para melhor realizar suas tarefas e atingir suas metas, o Ponto de Partida pode ser compreendido como uma comunidade de prática.

Wenger observa que, embora o termo comunidade de prática seja recente, o fenômeno é antiquíssimo – tanto quanto os seres humanos aprendem uns com os outros. E a experiência nos é tão familiar que simplesmente passa despercebida. No entanto, dar nome ao evento permite-nos enxergá-lo, focá-lo, estudá-lo, compreendê-lo de forma a entender melhor o mundo ao nosso redor: “um vocabulário adequado é importante porque os conceitos que nós usamos para dar sentido ao mundo direcionam nossa percepção e nossas ações”<sup>31</sup> (WENGER, 1998, p. 8).

O conceito tem sido aplicado principalmente com o objetivo de desenvolver as capacidades estratégicas nas organizações (negócios, governo, educação, associações profissionais, projetos de desenvolvimento e vida cívica) devido ao entendimento de que a

---

<sup>29</sup> Communities of practice are formed by people who engage in a process of collective learning in a shared domain of human endeavour: a tribe learning to survive, a band of artists seeking new forms of expression, a group of engineers working on similar problems, a clique of pupils defining their identity in the school, a network of surgeons exploring novel techniques, a gathering of first-time managers helping each other cope. In a nutshell: Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly.

<sup>30</sup> It is doing in a historical and social context that gives structure and meaning to what we do. In this sense, practice is always social practice.

<sup>31</sup> An adequate vocabulary is important because the concepts we use to make sense of the world direct both our perception and our actions.

gestão compartilhada do conhecimento, ao possibilitar que os indivíduos aprendam uns com os outros, promove a responsabilidade coletiva e gera melhores resultados (WENGER, 2015, p. 4). Na música, vem sendo utilizado especialmente nas pesquisas voltadas para o processo social do aprendizado musical e estudos da performance musical enquanto prática social, despertando cada vez mais o interesse de pesquisadores da área como ferramenta de análise. Em 2016, por exemplo, foi publicado o livro *Communities of Musical Practice*, de Ailbhe Kenny, no qual são investigados três contextos socioculturais específicos dentro da República da Irlanda: um grupo de jazz amador para adultos, um coro juvenil e uma plataforma *on-line* de música tradicional irlandesa. A análise de cada caso como uma comunidade distinta tem como objetivo “iluminar a relação entre comunidade, música e aprendizagem através da discussão de práticas colaborativas de produção musical”<sup>32</sup> (KENNY, 2016, p. 3).

Comunidade de prática apresenta-se como uma ferramenta analítica adequada para o estudo de grupos que possuem interações sustentadas ao longo do tempo e relações de reciprocidade, o que se difere dos eventos pontuais ou das definições amplas reificadas por um rótulo, como “nação” ou “cidade”. Para analisar as configurações que estão distantes do local de engajamento de seus participantes, Wenger sugere tratá-las como “constelações” de práticas interconectadas. Uma constelação, portanto, refere-se a “um grupo de objetivos estelares que são vistos como uma configuração, apesar de não serem particularmente próximos uns dos outros, ou do mesmo tipo, ou do mesmo tamanho”<sup>33</sup> (WENGER, 1998, p. 127). Assim, enquanto o grupo Ponto de Partida é analisado como uma comunidade própria, ele está conectado a diversas outras comunidades que compartilham interesses, práticas, estilos e discursos semelhantes. Esse conceito auxilia-nos a analisar como as comunidades de prática que fazem parte de determinadas constelações se relacionam e negociam seu posicionamento dentro delas, definindo a si próprias pelo lugar que ocupam.

Um dos aspectos ressaltados pelos estudiosos das comunidades de prática é a paixão por aquilo que une os seus membros. A paixão move as pessoas a se engajarem de tal forma que elas adquirem competência para melhor realizarem o empreendimento conjunto. Tal envolvimento é uma questão pessoal e geralmente compreende “uma parte profunda de sua identidade pessoal e um meio de expressar o que é o trabalho de sua vida”<sup>34</sup> (SNYDER e

---

<sup>32</sup> [...] the book aims to illuminate the relationship between community, music and learning through its discussion of collaborative music-making practices.

<sup>33</sup> The term *constellation* refers to a grouping of stellar objects that are seen as a configuration even though they may not be particularly close to one another, of the same kind, or of the same size.

<sup>34</sup> Members’ passion for a domain is not an abstract, disinterested experience. It is often a deep part of their personal identity and a means to express what their life’s work is about.

WENGER, 2004, p. 39). Nesse sentido, a participação em comunidades de prática é voluntária. Mesmo que haja incentivo externo à participação, no fim, a energia investida é uma decisão individual, sendo a paixão um fator determinante para o sucesso dessa comunidade.

A paixão pelo domínio e a associação a determinadas comunidades constituem a nossa identidade fundamentalmente pela competência que ela implica. No processo de adquirir competência, os recém-chegados “vão se tornando” membros da comunidade e avançando em suas “trajetórias periféricas legítimas” (LAVE e WENGER, 1991) rumo a uma participação mais central. Tornar-se atriz/ator do Ponto de Partida não acontece da noite para o dia. Cada jovem aspirante a integrar o grupo foi “tornando-se”, adquirindo competências por meio do aprendizado das práticas e do convívio com os membros da comunidade, mudando sua participação de periférica para central e transformando sua identidade.

De fato, a forma como nos engajamos e investimos em certos empreendimentos direciona a nossa forma de ver o mundo, dando-nos um foco, uma perspectiva. A identidade, então, “se manifesta como uma tendência a fazer certas interpretações, se engajar em determinadas ações, fazer certas escolhas e valorizar certas experiências [...]”<sup>35</sup> (WENGER, 1998, p. 153). Ela não é fixa, mas está constantemente sendo negociada ao longo da vida, criando “trajetórias”. O uso do termo “trajetória” não pressupõe uma direção definida e estável, mas um movimento contínuo e modulável que ganha coerência em seu contexto temporal. O fato de estarmos associados a várias comunidades ao mesmo tempo resulta em diversas trajetórias coexistentes que precisam ser reconciliadas dentro de um *nexus*. Para Wenger, o processo de reconciliação das nossas variadas formas de participação constitui o “cerne do que significa ser uma pessoa” (p. 160).

Os membros do Ponto de Partida negociam suas trajetórias como habitantes de Barbacena que valorizam suas raízes regionais e enaltecem sua *mineiridade*, que incorporam a premissa de não deixarem sua localidade, que conservam hábitos mineiros e se identificam como pertencentes a uma tradição que tem seus próprios traços culturais. Ao mesmo tempo, são artistas que querem ganhar o mundo, que se organizam em torno de uma visão da cultura também como negócio, que aprenderam a lidar com os meandros burocráticos, que buscam desenvolver suas competências para gerar um produto competitivo com os grandes centros. A manutenção entre o local e o cosmopolita, o artesanal e o profissional, pode ser considerado um aspecto fundamental na prática do Ponto de Partida e uma estratégia sócio-político-

---

<sup>35</sup> [...] an identity in this sense manifests as a tendency to come up with certain interpretations, to engage in certain actions, to make certain choices, to value certain experiences [...].

econômica dentro de um sistema global e plural. A mineiridade evocada pelo grupo dá significado aos seus projetos e ações, apresentando-se não só como construção simbólica, mas também exercendo função mercadológica ao posicionar o Ponto de Partida dentro das constelações de práticas artísticas.

### 1.3 Barbacena

Barbacena está localizada na Serra da Mantiqueira, a mais ou menos 172 km da capital de Minas Gerais, Belo Horizonte, e a 275 km da cidade do Rio de Janeiro. Com uma área territorial 759.186 km<sup>2</sup> e uma população estimada em 137.313 pessoas<sup>36</sup>, é conhecida pelo seu “frio europeu”, com sensação térmica abaixo de zero nos dias mais gelados. Devido ao clima, Barbacena é famosa pela grande produção de frutas e rosas, o que lhe dá o apelido de “Cidade das Rosas”, destacando-se também no setor agropecuário. Outra alcunha que lhe é facultada, não tão estimada quanto a primeira, é a de “Cidade dos Loucos”, por ter hospedado o maior manicômio do Brasil, o Hospital Colônia, que funcionou entre os anos de 1903 e 1980 e protagonizou um dos maiores escândalos da psiquiatria no país – desde maus-tratos até tráfico de corpos<sup>37</sup>.

Nos primórdios, a região onde se encontra a cidade de Barbacena era tradicionalmente ocupada pelos índios Puris, Coroados e Carapós (CAMPOS, 2011, p. 37). A primeira pepita de ouro encontrada no território das Minas Gerais, no fim do século XVII, incentivou o povoamento da região por pessoas que vinham de todas as partes da colônia; no entanto, não havia acesso direto às minas partindo do Rio de Janeiro. Em 1698, o bandeirante Garcia Rodrigues Pais iniciou as obras para um novo percurso, que foi chamado “Caminho Novo” e que passava por Arraial da Igreja Nova. Em 1791, o Arraial ganhou *status* de vila e recebeu o nome de Barbacena, em homenagem ao então governador da Capitania de Minas

---

<sup>36</sup> Dados do último censo realizado em 2018 (área territorial) e 2019 (população) pelo IBGE: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/barbacena/panorama>. Acesso em: dez. 2019.

<sup>37</sup> O Hospital Colônia abrigou não apenas pessoas com diagnóstico de desequilíbrio mental, mas também aqueles que não se encaixavam no padrão de “normalidade” da sociedade, como os tímidos, os melancólicos e aqueles considerados indesejáveis: meninas que haviam perdido a virgindade antes do casamento, mulheres forçadas a esconder a gravidez, prostitutas, amantes, homossexuais, inimigos políticos, andarilhos, negros e pobres, incluindo crianças, entre outros. Levados para a Colônia no chamado “trem de doido”, lá chegavam completamente privados de seus pertences e de sua existência. As situações deploráveis em que se encontravam os internos estão registradas no livro *Holocausto Brasileiro* (2013), de Daniela Arbex, que conta detalhes estarrecedores sobre pessoas que foram torturadas, violentadas, que dormiam nuas ao relento e morriam de frio, que bebiam água de esgoto e comiam ratos, submetidas a tratamentos com eletrochoques e lobotomia, desprovidos de qualquer humanidade. A denúncia vai além dos maus-tratos, incluindo contrabando de corpos para escolas de medicina.

Gerais, Luiz Antônio Furtado do Rio de Mendonça, o Visconde de Barbacena<sup>38</sup>. No século XIX, Barbacena se consolidou como influência política e participou ativamente do movimento de independência do Brasil, posicionando-se a favor do Príncipe Regente Dom Pedro I<sup>39</sup>. A vila virou cidade em 1840 e logo depois, em 1842, participou da Revolução Liberal, tornando-se sede do governo revolucionário por um curto período de tempo. Como é possível observar, Barbacena foi uma cidade importante nos principais acontecimentos políticos desse período. Além das famílias tradicionais que ocuparam a região, ela também possuía localização estratégica em relação ao Rio de Janeiro, mantendo intenso contato com a capital da República até 1961, quando esta se mudou para Brasília.

A representatividade política de Barbacena era tão forte que de lá saíram três governadores de Minas Gerais: Chrispim Jacques Bias Fortes, que governou de 1894 a 1898; Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, de 1926 a 1930; e José Francisco Bias Fortes (filho de Chrispim Jacques), de 1956 a 1961. Os sobrenomes mencionados demonstram que o poder político de Barbacena esteve nas mãos especialmente de duas famílias: os Bias Fortes, ligados às oligarquias rurais, que controlavam a política local desde a criação da Vila de Barbacena, e os Andrada, oriundos de Santos, litoral paulista, que se estabeleceram no município mineiro em 1864. Os clãs se uniram em uma poderosa aliança iniciada na última década do século XIX e que se manteve até 1930, quando houve o rompimento da associação política e ambas as famílias passaram a ser adversárias. “A partir do momento da ruptura, as duas famílias polarizaram a política local e, dessa forma, não deram margem à emergência de outros atores políticos, criando uma estrutura maniqueísta na cidade: ou Bias ou Andrada” (LADEIRA, 2009, p. 70). Com efeito, a polarização tomou ares de “religião civil” entre os moradores do município, que assumiram veementemente serem “biístas” ou “bonifacistas”<sup>40</sup>.

No campo educacional, Barbacena dispõe de prestigiados estabelecimentos de ensino, como a Faculdade de Medicina de Barbacena (FAME), o Centro Universitário Presidente Antônio Carlos (UNIPAC), a Universidade do Estado de Minas Gerais – Unidade de Barbacena, o Instituto Federal do Sudeste de Minas – *Campus* Barbacena, o Hotel Escola

---

<sup>38</sup> O Termo de Barbacena foi criado em pleno processo de Devassa da Inconfidência Mineira. Dos 24 principais inconfidentes, 14 faziam parte da Comarca do Rio das Mortes, que abrangia o Arraial e outras localidades. O nome Barbacena remete ao êxito do Visconde em suprimir a conspiração contra o Governo e a Coroa.

<sup>39</sup> Os barbacenenses, inclusive, ofereceram defesa armada para o Príncipe e sugeriram que a capital da colônia fosse transferida do Rio de Janeiro para Barbacena, em caso de ataques da metrópole. Como agradecimento, Dom Pedro I, já imperador do Brasil, concedeu o título de “mui nobre e leal” para a Vila de Barbacena em 1823.

<sup>40</sup> Tal bipartição foi abordada no livro *O Grande Mentecapto* (1979), de Fernando Sabino, quando um barbacenense pergunta ao (anti)herói Viramundo: “Você é biísta ou bonifacista?”. Segue-se um diálogo atravancado até que Barbeca, amigo de Viramundo, insiste: “Aqui em Barbacena a gente tem de ser biísta ou bonifacista. Você o que é?” (p. 60 e 61).

Senac Grogotó (referência em gastronomia no país), a Escola Preparatória de Cadetes do Ar (EPCAr), além de outras entidades de ensino renomadas.

Quanto ao aspecto turístico, a cidade é palco de diversas festividades, dentre as quais podemos destacar o Jubileu de São José Operário, tido como o mais tradicional evento religioso de Barbacena; a Exposição Agropecuária, que tem extensa programação envolvendo desde rodeios e desfiles de animais até grandes shows com cantores sertanejos, de pagode e DJs; e a Festa das Rosas, considerada o maior evento do calendário turístico da cidade, que apresenta uma programação bastante eclética, com exposição de flores, artesanatos e produtos da região, coroação da Rainha das Rosas, provas esportivas com cavalos, desfile de tratores, missas, programação infantil e shows musicais. Outros eventos menores também acontecem periodicamente, como o Loucomotiva Blues & Jazz Festival e a Feira de Delicadezas, sendo esta última promovida pelo grupo Ponto de Partida.

A cidade apresenta diversos pontos históricos, como o Santuário Nossa Senhora da Piedade, a Basílica de São João Operário, o Museu da Loucura<sup>41</sup>, A Casa de Cultura<sup>42</sup>, entre diversos outros prédios que abrigam a história política, econômica, social e cultural de Barbacena. Uma das paradas obrigatórias para aqueles que visitam a cidade é a Estação Ponto de Partida, também conhecida como Sericícola por ter sido o local onde funcionou a Fábrica de Seda de Barbacena. Construída em 1912, o prédio foi salvo das ruínas devido ao engajamento da companhia, que se estabeleceu ali como guardião do espaço e formou diversas parcerias para a restauração e manutenção do patrimônio histórico.

Constituindo um dos principais pontos de referência cultural e artística da cidade, o grupo Ponto de Partida iniciou suas atividades em 1980, consolidando-se como núcleo permanente de pesquisa em teatro e música e imprimindo o nome de Barbacena não só como local de importantes acontecimentos políticos e construções históricas, mas também como produtor cultural que exporta a sua arte para os diversos cantos do Brasil e do mundo.

---

<sup>41</sup> O Museu da Loucura funciona em um dos prédios do atual Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena e faz parte do complexo que antes abrigou o Hospital Colônia.

<sup>42</sup> Na Casa de Cultura está a Biblioteca Pública Municipal. O prédio, também conhecido como Cadeia Velha, abrigou o primeiro quartel do século XIX e serviu de prisão para os revoltosos da Revolução Liberal em 1842.

## 2 O TEATRAR-MUSICAR – O Domínio

O ensaio estava marcado para as 14h30. Depois de percorrer as ruas de Barbacena, encontrei a ladeira de pedras que leva até a Estação Ponto de Partida. Estacionei o carro em frente ao portal de entrada e deparei-me com uma área ampla rodeada de árvores e plantas de diversas espécies circundando os quatro casarões que compõem o complexo. Ali funcionava a antiga fábrica de seda de Barbacena, a Sericícola, desativada em 1973 e restaurada pelo Ponto de Partida entre 1998 e 2015. Logo na entrada, avistei o primeiro casarão de dois andares, branco com detalhes em azul, ocupado pela Representação Regional do Ministério da Agricultura (que não está ligada ao trabalho do grupo). A segunda casa é destinada às atividades da Universidade de Música Popular Bituca, e mais à frente fica a Casa do Ponto, onde o Ponto de Partida ensaia. Mas o meu destino era a Casa da Palavra, o último casarão, onde funciona o café e a sede administrativa do grupo.

Andei sobre as pedras de mármore que compõem o arruamento da Estação e senti o vento gelado no meu rosto. Apesar de o sol brilhar no céu, o dia estava frio. O inverno de Barbacena costuma apresentar baixas temperaturas, e aquele ano não foi diferente. Enquanto caminhava, contemplei os casarões à minha esquerda e o lindo jardim de rosas brancas e vermelhas à direita. Um ipê amarelo! E mais adiante, um enorme pinheiro imponente colocava-se como guardião diante da Casa do Ponto. Passei por um bonito e amplo gramado que acomodava algumas mesas e cadeiras embaixo da sombra de uma árvore. Do outro lado, estavam dois belos chafarizes rodeados de flores, testemunhas dos tempos áureos da Sericícola.

Encontrei Pablo no café e, após conversarmos rapidamente sobre a peça que o grupo estava montando, fomos até a Casa do Ponto, onde o ensaio já acontecia. Pablo foi o meu contato com o Ponto de Partida desde o início, abrindo as portas para que a pesquisa pudesse ser realizada. Ele exerce forte liderança dentro da companhia e é referência musical para todo o grupo. No espetáculo que estava em construção, ele assinou oficialmente a direção musical pela primeira vez, com Pitágoras, também integrante do grupo. Pablo é filho de Regina Bertola, diretora do Ponto de Partida, e desde muito novo vivencia o processo de produção e sobrevivência da companhia.

Logo na entrada da Casa do Ponto, deparei-me com a exposição do figurino e adereços da histórica encenação de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, realizada pelo grupo em 1994. Até 2017, o Ponto de Partida era o único grupo que havia feito a adaptação integral da obra para os palcos, pois a família de Rosa não havia autorizado mais

nenhuma montagem teatral até então. Considerada um marco na trajetória do grupo, suas evidências são exibidas com orgulho. Ao lado direito estava o local onde todos se reúnem para fazer as refeições, composto de uma grande mesa de madeira sob um lustre de ferro. Ao lado esquerdo, uma mesa de vidro com alguns livros meticulosamente arrumados, em torno da qual acontecem reuniões importantes do grupo. Subimos a escada que leva ao segundo andar, onde fica um salão amplo com piso de madeira. É ali que a maioria dos ensaios ocorre. O espaço apresentava alguns tabladros desmontados e uma estrutura que funcionava como delimitador da boca de cena<sup>43</sup>, além de sustentar as pernas<sup>44</sup> que separam o palco das coxias e os refletores de iluminação, delineando assim o espaço cênico onde os atores praticam seu ofício. Atrás da rotunda<sup>45</sup> ficavam duas pequenas salas que serviam de camarim e acomodavam parte do figurino preservado pelo grupo. Entre os tabladros e o espaço cênico, havia algumas cadeiras em círculo utilizadas nos ensaios que não exigiam mobilidade – como a leitura do roteiro e o aprendizado do repertório musical –, um piano elétrico e uma caixa de som amplificadora. O espaço também incluía um sofá vermelho de dois lugares, duas poltronas avulsas, grandes janelas de madeira pintadas de azul e uma lareira para aquecer nos dias frios como aquele.

Eu estava um pouco ansiosa, pois seria o meu primeiro encontro oficial com o grupo, no papel de pesquisadora que iria acompanhá-los na montagem do novo espetáculo. Nas visitas anteriores, realizadas para reconhecimento de campo e planejamento da pesquisa, conheci vários dos integrantes do Ponto, mas naquela ocasião eu estaria adentrando o domínio do grupo e me colocando como observadora de seu ofício.

Regina e os nove atores que integraram o elenco de *Vou Voltar* estavam sentados em círculo com os seus computadores e *Ipads* lendo pela primeira vez o texto de abertura do espetáculo. Pablo me apresentou ao grupo rapidamente para não atrapalhar o andamento do ensaio: “Pessoal, essa aqui é a Hellem. Ela está fazendo uma pesquisa sobre a música no Ponto de Partida e vai acompanhar a montagem do espetáculo”. Todos acenaram de maneira simpática. Certamente que a minha participação já havia sido previamente conversada e aprovada; portanto, ninguém foi pego de surpresa. Regina me chamou para entrar na roda, e eu puxei uma cadeira para sentar com eles. Em seguida, Ronaldo iniciou a leitura do roteiro

---

<sup>43</sup> Abertura frontal do palco que delimita o espaço visual da cena, tanto horizontal quanto verticalmente.

<sup>44</sup> Nome dado ao bastidor que não é estruturado. Trata-se de um pano solto, fixado desde acima da boca de cena até o chão, que demarca lateralmente o espaço cênico.

<sup>45</sup> Pano de fundo suspenso por uma vara, geralmente alongado por outra vara na parte inferior, usado para delimitar a profundidade do espaço cênico.

de *Vou Voltar* com os versos do poeta Geir Campos, que integram a peça *Liberdade, Liberdade* (1965):

**GARCIA (Ronaldo):** Operário do canto, me apresento  
sem marca ou cicatriz, limpas as mãos,  
minha alma limpa, a face descoberta,  
aberto o peito, e – expresso documento –  
a palavra conforme o pensamento.  
Fui chamado a cantar e para tanto  
há um mar de som no búzio de meu canto.

Após a fala de Ronaldo, Regina pediu para todos cantarem um pequeno trecho de *Marcha de quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes. Ela demonstra cantando:

E, no entanto, é preciso cantar,  
Mais que nunca é preciso cantar,  
É preciso cantar...

Todos cantaram em uníssono de maneira bastante coordenada, como se já tivessem ensaiado antes. Regina conduziu o ensaio dando o tom das falas e orientando os atores na técnica e na emoção. Ela pediu para repetir o mesmo trecho diversas vezes até ficar satisfeita com a entonação, articulação e expressão, ao mesmo tempo em que explicou o sentido de cada frase, contextualizando historicamente e buscando a aproximação com o período político daquele momento, chamando à reflexão. O texto ainda estava em aberto, passível de cortes, adições e modificações. Depois desse primeiro reconhecimento do texto, o grupo fez mais uma leitura direta do início ao fim, e eu fiquei emocionada em diversos momentos. Após a conclusão da primeira parte do ensaio, o grupo fez um pequeno intervalo; neste ínterim, Carol veio em minha direção e me deu um abraço de boas-vindas, assim como Naná, Ronaldo, Érica, Lido e outros integrantes. Senti-me recepcionada e mais confortável.

O ensaio terminou por volta das 19 horas, e eu perguntei à Regina se poderíamos conversar para acertarmos alguns detalhes do trabalho de campo. Até aquele momento eu ainda não havia conversado diretamente com ela sobre a pesquisa, somente com o Pablo. Como ela era a líder do grupo, achei que seria importante expor algumas das questões que envolviam a natureza da investigação que eu propunha. Sentamos em uma das mesas do Café do Ponto, um ambiente agradável, frequentado por pessoas bem arrumadas que conversavam animadamente e brindavam com suas taças de vinho. Era sábado, e o café estava cheio. Olhei o cardápio, e logo Ronaldo se aproximou para perguntar qual seria o nosso pedido.

– Ronaldo, é você!

– Sim, sou eu! Agora não sou mais o Garcia. Sou o garçom – disse ele, brincando com o nome de sua personagem.

Além de Ronaldo, Carol e João também estavam colaborando no café naquela noite. Essa é uma das diversas atividades exercidas pelos integrantes do Ponto de Partida. Desde que o café foi inaugurado em outubro de 2015, os membros do grupo realizam um rodízio para manter o espaço funcionando de quinta a domingo. Alguns deles também contribuía com itens do menu:

– Essa “tortinha do João” é do João? – Perguntei, referindo-me ao João do grupo.

– É sim. Ele que faz. E é uma delícia!

– Então, é essa que eu vou querer!

Enquanto aguardávamos o pedido, apresentei as questões de pesquisa para Regina, falei sobre o cuidado com as implicações éticas e sobre como se daria a minha observação participativa. Eu estava apreensiva para que tudo saísse conforme o planejado. Ela, no entanto, não parecia muito preocupada com isso, demonstrando tranquilidade e consciência em relação aos possíveis efeitos da minha presença e à dinâmica da minha inclusão no grupo:

– Assim que você chegou, eu percebi na hora uma mudança de postura nos atores. Você é de fora, então é como se você fosse “público”, e é próprio do ator querer se exibir para o seu público. Como você chegou durante a primeira leitura do texto, eles estavam completamente expostos; mas, conforme você for se inserindo na nossa rotina, sua presença será cada vez menos sentida, até você fazer parte do grupo e ser uma cadeira cativa ali.

Lembrei-me das reuniões de orientação com a profa. Suzel Reily e dos vários estudos etnográficos lidos durante o período do doutorado que ressaltavam a inexistência de uma fórmula pronta na pesquisa de campo: o pesquisador irá descobrir o “como” à medida que for vivenciando o seu campo, pois “não estamos lidando com ‘objetos’ passivos” (SEEGER, 2015, p. 63). Cada campo tem a sua especificidade, os seus próprios termos de negociação, e o pesquisador irá percorrer uma trajetória única ao ser integrado à comunidade estudada. Apesar de toda a preparação e cuidado com as questões éticas que envolvem pesquisas dessa natureza, tudo é uma contínua descoberta e as decisões só podem ser tomadas depois que as alternativas se apresentam. O conhecimento se constrói no percurso e na delicada interação com o outro. Regina estava ali me trazendo à memória tais ensinamentos.

Já eram quase 21 horas, e o frio só aumentava. Resolvi ir embora para descansar, pois no dia seguinte teríamos ensaio pela parte da manhã. Despedi-me de Regina e dos demais integrantes do grupo que continuariam trabalhando no café até mais tarde.

No primeiro semestre de 2017, o grupo de teatro Ponto de Partida se propôs a montar um novo espetáculo que falasse de “fronteiras” e que se colocasse como um desafio para os atores. Dentre vários temas sugeridos pelos seus integrantes, decidiu-se contar a história da companhia de teatro uruguaia El Galpón durante o seu período de exílio no México. Definido o tema, iniciou-se um processo de investigação coletiva envolvendo todos os membros do elenco, que incluiu desde leituras sobre o período militar e histórias de tortura até uma viagem ao Uruguai para entrevistar os atores do El Galpón. Com as informações necessárias na bagagem, o Ponto de Partida retornou a Barbacena e começou o processo de improvisos e experimentações que deram origem às personagens e suas histórias, para só então escrever o roteiro, fruto de uma intensa construção individual e coletiva.

Todo esse processo é resultante de um interesse compartilhado que uniu pessoas diversas em seu entorno, e essas pessoas desenvolveram um conjunto de práticas que foram aprimoradas e sistematizadas ao longo dos quarenta anos de existência do grupo. O impressionante espaço que acolhe o Ponto de Partida é fruto de negociações e parcerias entre o grupo, o Estado e a iniciativa privada, e se concretizou por meio de projetos concebidos e executados pela companhia e com o apoio da comunidade. O belo jardim foi revitalizado com a ajuda do Instituto Inhotim<sup>46</sup> e incluiu trinta jardineiros aprendizes de Barbacena. A exposição do figurino e adereços de *Grande Sertão: Veredas* não é somente lembrança de um momento importante na história do Ponto, mas também a representação de sua identidade, seu regionalismo, sua mineiridade – na visão do grupo, uma identidade ao mesmo tempo local e universal, como a história escrita por Guimarães Rosa. O texto lido pelo grupo no primeiro ensaio que presenciei só tomou forma depois de várias cenas improvisadas e sugeridas pelos integrantes. Diferente da maioria dos grupos de teatro, o Ponto de Partida só inicia o trabalho de mesa<sup>47</sup> depois que todas as cenas (ou a maioria delas) foram levantadas, e o roteiro só é considerado “fechado” próximo à estreia do espetáculo. Até lá, o grupo estará imerso em uma contínua negociação com todos os elementos que constituem a peça. Quando Regina pede para os atores cantarem o trecho de *Marcha de quarta-feira de cinzas*, ela está

---

<sup>46</sup> Localizado na cidade de Brumadinho, Minas Gerais, o Instituto Inhotim é a sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil e considerado o maior centro de arte ao ar livre da América Latina. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/>. Acesso em: set. 2019.

<sup>47</sup> Leitura da peça de teatro.

experimentando se realmente a canção será utilizada no roteiro, se aquele é o melhor lugar para inseri-la, se será apenas aquele excerto, etc. Sua maneira de criar é coletiva e empírica. A resposta do grupo ao pedido de Regina, de maneira tão ajustada, não foi por acaso: por considerar a música intrínseca ao trabalho que realizam, o Ponto de Partida investe na formação vocal e musical de seus integrantes com encontros periódicos para o desenvolvimento da técnica vocal e de projetos internos que envolvem aulas de teoria, percepção musical e instrumento. No Ponto de Partida, a música é constituinte tanto quanto a linguagem teatral.

Os dias que se sucederam foram preenchidos por ensaios cênicos e musicais (alguns duraram mais de doze horas) e tarefas diversas que exigiram total disponibilidade dos membros do grupo. As decisões sobre ajustes e cortes de cenas, escolha de figurino e cenário não se deram sem conflitos. A seleção do repertório musical, a composição de melodias e a confecção dos arranjos foram realizadas em constante diálogo com a direção geral do espetáculo e com os próprios atores-cantores.

Ao mesmo tempo em que conceberam suas personagens, os integrantes do Ponto também atuaram em atividades rotineiras dessa comunidade: reuniram-se com possíveis patrocinadores, prepararam a arte gráfica do espetáculo, buscaram divulgação em programas de TV, rádio e jornais impressos, cuidaram das redes sociais digitais, mobilizaram o público de Barbacena por meio de ações que fomentaram a identificação local, venderam ingressos de mão em mão, administraram os variados projetos culturais e sociais sob responsabilidade do grupo, elaboraram outros projetos, confeccionaram elementos do cenário, trabalharam no Café do Ponto, cuidaram do jardim da Estação, entre outras funções. A questão financeira foi uma preocupação constante do grupo, e cada possibilidade de patrocínio foi comemorada como um gol de copa do mundo. Os lanches coletivos que aconteceram nos intervalos dos ensaios propiciaram momentos diferenciados de interação entre os participantes, assim como as saídas pós-ensaios, subterfúgio importante para liberar as tensões e manter outras facetas do relacionamento entre os membros da companhia.

Foram dias carregados de trabalho e convivência, nos quais os integrantes do Ponto de Partida se engajaram intensamente na produção de um empreendimento artístico, levando para o palco não apenas um espetáculo, mas todo esse ecossistema repleto de significados.

No entanto, até chegar nesse ponto, o grupo percorreu uma longa trajetória e passou por diversas etapas desde o nascimento dessa comunidade até a sua consolidação. A história do Ponto de Partida nos mostra como o interesse na produção cultural e artística

reuniu em torno de si pessoas da cidade de Barbacena, e como o domínio dessa comunidade foi se transformando ao longo de seu processo de amadurecimento, passando de um movimento cultural amplo para um grupo profissional de teatro e depois retomando a atuação em diferentes setores culturais, na busca por equilibrar a paixão pelo fazer artístico com os meios de sobrevivência.

O domínio de uma comunidade de prática é a sua razão de ser, o tópico no qual a comunidade irá se concentrar, o que une as pessoas e as incentiva a ter responsabilidade para com aquele corpo de conhecimento. O domínio se estabelece como um terreno comum e oferece um senso de identidade compartilhada, legitimando a comunidade por meio da competência que distingue seus membros de outras pessoas. Nesse sentido, a primeira identificação do Ponto de Partida é que ele é um grupo de teatro. Mas não é qualquer teatro. É um teatro musical, que procura falar da gente brasileira com um sotaque mineiro do interior e que busca um refinamento sem se afastar do aspecto artesanal.

Como propomos aqui, o domínio do Ponto de Partida não deve ser compreendido somente pelo espetáculo pronto no palco, mas como todo o processo que envolve a construção deste e que abrange atividades diversas, o que nos leva a caracterizar o domínio do grupo como teatrar-musicar, exatamente para ressaltar o aspecto vívido, dinâmico e contínuo dessa comunidade.



Figura 2 – Leitura do roteiro de *Vou Voltar*.  
Julho de 2017, Barbacena – MG.

## 2.1 O movimento cultural

Fundado em 1980, o grupo Ponto de Partida surgiu com a proposta de criar um núcleo de produção cultural e pesquisa teatral fora dos grandes centros urbanos, valorizando a cultura local. A Barbacena do início da década de 1980 era bastante carente no setor cultural e sem políticas públicas definidas, como afirma o escritor Ronaldo Dutra de Araújo: “Barbacena tinha o seu *statu quo* político, que não investia em cultura com aquela visão arcaica de que o povo não instruído era melhor de ser convencido” (ARAÚJO, apud AYRES, 2009, p. 127). Essa situação era agravada pelo fato de Barbacena receber diversas repartições estaduais e federais e ser dependente de apadrinhamentos políticos. Mas essa década também foi um período de abertura democrática, quando o regime militar já caminhava para o seu término e despertava ações importantes de diversos agentes do cenário artístico e cultural da cidade. Esse levante, considerado um “movimento cultural” que transformou a cidade, foi capitaneado pelo grupo Ponto de Partida com outros intelectuais e apoiado por movimentos comunitários e estudantis.

Em entrevista concedida a Aderbal Freire-Filho, no programa *Arte do Artista* (2015), Regina Bertola diz que a companhia nasceu como um movimento cultural e só depois se tornou um grupo de teatro. Ela conta que a falta de opções culturais em Barbacena levou a uma tomada de posição: “ou nós vamos passar a vida inteira reclamando que a gente mora num lugar que não acontece nada, ou nós vamos fazer acontecer. É isso. E a gente resolveu fazer acontecer. Então a gente começou pra movimentar a vida cultural da cidade” (BERTOLA, 2015, em 6min10s). Esse grupo denominou-se Ponto de Partida – o início de um movimento – e foi liderado por Ivanée e Regina Bertola, “inquieto casal, inserido na educação, política e cultura [que] contagiava (e Regina ainda é assim) todos que tivessem oportunidade de conviver com ele”, segundo conta o médico e dramaturgo Jair Leopoldo Raso (apud AYRES, 2009, p. 127), frequentador assíduo da casa dos Bertola e participante ativo do movimento cultural por meio do Diretório Acadêmico da Faculdade de Medicina de Barbacena. Além de Regina e Ivanée, Lourdes Araújo (irmã de Regina) e Analice Souza (a Naná) também foram membros fundadores do Ponto.

Antes disso, a experiência de trabalho em conjunto veio pelo movimento católico, no qual os integrantes do grupo foram liderança da juventude. Regina conta, em entrevista concedida ao pesquisador e jornalista Sérgio Cardoso Ayres (2009, p. 53 e 54), que eles fizeram parte de um programa da Igreja Católica chamado da JUFE – Juventude, Força e Entusiasmo, e que entre 1975 e 1976 eles produziram um “jornalzinho de mimeógrafo” com

conteúdo proveniente de “pesquisas culturais”, um prenúncio do Suplemento Cultural que seria criado quase dez anos depois.

### 2.1.1 A opção pelo teatro

Outro fator de identificação entre os membros do Ponto foi o campo educacional. A Escola Vila Marquês de Rabicó também foi um espaço de experimentação e organização coletiva. Ali, o grupo montou sua primeira peça em 1980, *Arca de Noé*, um musical realizado com alunos e professores, baseado no CD homônimo lançado no mesmo ano contendo poemas musicados de Vinicius de Moraes e interpretados por artistas de renome da música popular brasileira, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Elis Regina, Ney Matogrosso, Toquinho, entre outros. A peça participou do Festival de Teatro Infantil de Belo Horizonte e foi o primeiro espetáculo infantil a se apresentar no Palácio das Artes em 1981, estimulando o grupo a continuar investindo nessa linguagem. A decisão de se tornar um grupo de teatro veio logo depois com a montagem de *Contrastes – A poética de Chico Buarque*, iniciada em 1982 e aprovada somente em 1984 pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), sendo o último *script* de teatro censurado no Brasil naquele período (FERNANDES, 2011, p. 49).

Dessa forma, elegeram o teatro como forma de expressão do movimento cultural, sendo a música constituinte de seu teatro desde o início. Lido, um dos atores do Ponto de Partida, comentou em uma de nossas conversas que a música sempre foi “misturada na nossa vida. Quando o grupo começou, as pessoas eram muito cantantes. As pessoas se reuniam para cantar. Todos eles eram cantantes. Essa influência vem da Regina, com certeza”. O interesse em comum na realização cultural e artística impulsionou a criação da Associação Cultural Ponto de Partida em 1982, o que possibilitou a atuação do grupo em várias frentes culturais, sendo um de seus principais objetivos a formação de público, compreendido pela companhia como “o nosso maior cúmplice” (BERTOLA, 2015, em 7min15s).

O investimento nesse público levou à diversificação de projetos, visando atrair o máximo de pessoas possível. Entre eles, podemos destacar *Roda Viva* (1983-1989), realizado na Câmara Municipal, que consistia em seminários e palestras com diversos artistas e pensadores; e o *Bar em Cena* (1984-1988), realizado no bar de Pedro Cimino, que propunha apresentações musicais mescladas com bate-papo na mesa de bar, em que personalidades convidadas compartilhavam suas experiências. O projeto acontecia estrategicamente às quartas-feiras, dia em que as agendas dos músicos geralmente estavam livres, e recebia artistas como Frei Chico, Rubinho do Vale, Bráulio Tavares, Nara Leão e Carlinhos Lyra, em

uma combinação de teatro, música e poesia. O projeto foi posteriormente substituído pelo *Quinta Alternativa*, que acontecia no Gino's Il Candelabro, tradicional restaurante italiano da cidade (FERNANDES, 2011, p. 50).

### 2.1.2 O Suplemento Cultural

Outra importante iniciativa do Ponto de Partida foi a produção do *Suplemento Cultural*, que circulou entre 1984 e 1986 como encarte mensal do jornal *Cidade de Barbacena*<sup>48</sup> com informações sobre a programação artística e cultural da cidade, publicando poemas, crônicas e contos de artistas locais, e divulgando ideias e anseios do grupo. O *Suplemento*, portanto, foi o porta-voz do Ponto de Partida e dos demais intelectuais, que se uniram para alavancar o movimento cultural da década de 1980, e o contexto de sua produção nos oferece um caminho produtivo para compreender o momento em que se deu a formação do grupo. Em sua dissertação de mestrado, o jornalista Sérgio Cardoso Ayres (2009), que também foi figura ativa no movimento, observa a complexidade dos encontros que resultaram em mudanças significativas no cenário cultural e artístico de Barbacena, e que se desdobraram na esfera política e social, envolvendo intelectuais, movimentos comunitários, movimentos estudantis, o jornal *Cidade de Barbacena*, o momento político e o projeto cultural idealizado pelo Ponto de Partida.

Ayres e os seus cinco entrevistados citam o nome de Ivanée Bertola como o grande arquiteto do movimento e compreendem sua atuação como determinante para a realização do projeto cultural. Ivanée já era uma referência cultural na cidade como líder do Ponto de Partida quando entrou para o jornal *Cidade de Barbacena*, em 1984, a convite do então redator-chefe Marcelo Gonçalves, um jovem de 20 anos que estava começando no jornalismo; em março do mesmo ano foi publicada a primeira edição do Suplemento Cultural. Segundo Gonçalves, com a presença do Ivanée, o jornal passou “a agregar valores e recursos humanos” (apud AYRES, 2009, p. 106). Ivanée não só aglutinou intelectuais e artistas locais em torno do periódico, mas também participou do movimento comunitário como relações públicas e assessor de imprensa do Conselho das Associações Comunitárias em 1986, aproximou-se de professores e alunos da Faculdade de Medicina (uma das classes de maior prestígio na cidade) e articulou o *status* do Ponto de Partida pelas relações com figuras

---

<sup>48</sup> O Jornal *Cidade de Barbacena* funcionou entre 1898 e 1993, constituindo-se como um dos mais importantes periódicos da região. Segundo Sérgio Cardoso Ayres (2009, p. 11), “Seu acervo, patrimônio cultural municipal, representa hoje uma importante fonte de pesquisa histórica do município de Barbacena e uma das mais significativas da região, já que atravessou vários períodos da história mineira e nacional com circulação regular”.

importantes no cenário cultural mineiro e nacional, conquistando a simpatia dos formadores de opinião e formando um público fiel, sendo considerado o grande mentor do movimento cultural em questão.

Embora a maioria dos entrevistados por Ayres declare não ter a dimensão de tudo que envolvia aquela mobilização na época, eles comentam que Ivanée era possivelmente o único que tinha essa noção, estabelecendo uma relação entre os eventos. A suspeita é corroborada por Regina Bertola, que afirmou ter “plena consciência do que estávamos fazendo. Não foi por acaso que juntamos os intelectuais da cidade. Fizemos um planejamento passo a passo de tudo” (p. 205). Como uma troca, o Suplemento serviu para solidificar o projeto político-cultural do Ponto de Partida, ao mesmo tempo em que o Ponto deu suporte para a nova fase do jornal *Cidade de Barbacena*, lançando-o em outras esferas socioculturais, carregando ares de modernidade, aumentando o número de assinantes e o reconhecimento do periódico no meio jornalístico. Além disso, o Suplemento reuniu nomes que hoje são referências culturais e lideranças políticas em Barbacena, sendo *locus* de um novo direcionamento para a cidade. Destaca-se a fala do professor universitário José Geraldo Heleno, revisor do Suplemento e um dos entrevistados de Ayres (2009):

Num movimento circular de reciprocidade, podemos dizer que o Ponto de Partida fez o Suplemento, o Suplemento fez o jornal Cidade de Barbacena e também o Ponto de Partida. O Suplemento estava imerso num momento histórico diferenciado. O grupo que criava as edições do Suplemento também fazia espetáculo e enchia os auditórios. Com isso, o público via materialidade na cultura que o encarte promovia. (p. 98).

Quanto à linguagem utilizada, os entrevistados também observam certa contradição entre a proposta do Suplemento como publicação moderna, que buscava romper com a cultura e a política locais e o modo comedido de se expressar assentado no tradicionalismo mineiro, que foi adotado pelos editores. Para Heleno, essa aparente incoerência se explica ao considerarmos o objetivo do Ponto de Partida, que “não era impactar, nem promover uma revolução cultural local, mas dar um suporte ao grupo teatral, e atrair simpatizantes”, promovendo a identificação com o público local e a aprovação de artistas consagrados no cenário nacional por meio de um discurso calcado na mineiridade (p. 125). O retorno às raízes e à valorização da mineiridade apresenta-se como um dos pilares do grupo desde sua formação. Para Regina, essa escolha está diretamente ligada com a ideia de originalidade: “Quanto mais você se identificar com a sua história, sua memória, mais você

é original e mais você pode ser você mesmo. Aí, sim, você pode ser moderno. [...] Era essa a linguagem, o nosso discurso no Suplemento [...]” (p. 31 e 32).

Entre as diversas pautas desenvolvidas, uma delas acompanhou todo o período de existência do periódico: a reivindicação de um teatro para Barbacena. A campanha “Teatro Já”, uma referência ao bordão político-democrático “Diretas Já”, foi notícia em jornais da cidade e recebeu apoio de artistas de renome nacional, como Paulo Gracindo, Plínio Marcos e Álvaro Apocalypse, chegando a resultar na doação de um terreno pela Prefeitura e no lançamento da pedra fundamental do futuro Teatro Municipal e Escola de Arte de Barbacena. A solenidade contou com a presença de vários artistas e políticos, incluindo o ministro da Cultura à época, José Aparecido de Oliveira. No entanto, o projeto não foi para frente e, em 1986, o grupo pedia novamente “cadê o nosso teatro?” (FERNANDES, 2011, p. 49).

Até hoje a cidade não dispõe de uma casa de espetáculos, e os poucos espaços destinados ao fomento cultural foram diminuídos com o passar dos anos, como o Cine-theatro Apollo (1923-?) e o Cine Palace (1955-2000). Na falta de um teatro municipal, outros espaços tentam suprir essa demanda. Um deles é o auditório da Escola Estadual Professor Soares Ferreira, que fica na região central de Barbacena. Com lotação de 500 pessoas, o espaço não tem infraestrutura adequada para as demandas de um espetáculo, pois faltam coxias, camarins, iluminação, sonorização, estrutura de palco, acústica satisfatória e cadeiras adequadas para o público. Apesar das limitações, é nesse auditório que o Ponto de Partida realiza todas as suas estreias. O grupo reitera que estreiar em Barbacena faz parte de um compromisso com o público local. A alternativa é a própria Estação Ponto de Partida, que utiliza uma estrutura de palco desmontável e organiza espaços apresentacionais em diferentes ambientes da sericícola, sendo o mais utilizado o salão da Bituca, que comporta 180 pessoas sentadas. Ali, o Ponto apresenta vários de seus espetáculos, além de trazer peças teatrais de outros artistas, shows musicais, palestras com atores, escritores, jornalistas e produtores, entre outros eventos de perspectiva cultural. Ainda há a possibilidade de utilizar a área externa da Estação, que comporta até 500 pessoas.

Muitos anos se passaram, mas para Regina o movimento continua até os dias de hoje e os projetos do Ponto de Partida são a prova dessa continuidade. Ela cita a Universidade de Música Popular Bituca como a concretização da transformação de Barbacena em um centro produtor de cultura. Referência no ensino da música popular, a Bituca recebe alunos de todas as regiões do país, investe em professores renomados e tem cerca de 80% dos ex-

alunos inseridos no mercado de trabalho, segundo informação no *site* da escola<sup>49</sup>. Da mesma forma, o Ponto de Partida se tornou referência nacional pelo seu teatro musical e pela produção de bens culturais, sendo, inclusive, convidado por diversas empresas para falar do seu modelo de gestão. Assim, o movimento iniciado na década de 1980 aproxima-se de seu objetivo ao direcionar o olhar do País para o interior, para Barbacena, configurando a cidade não apenas como consumidora, mas também como produtora de cultura.

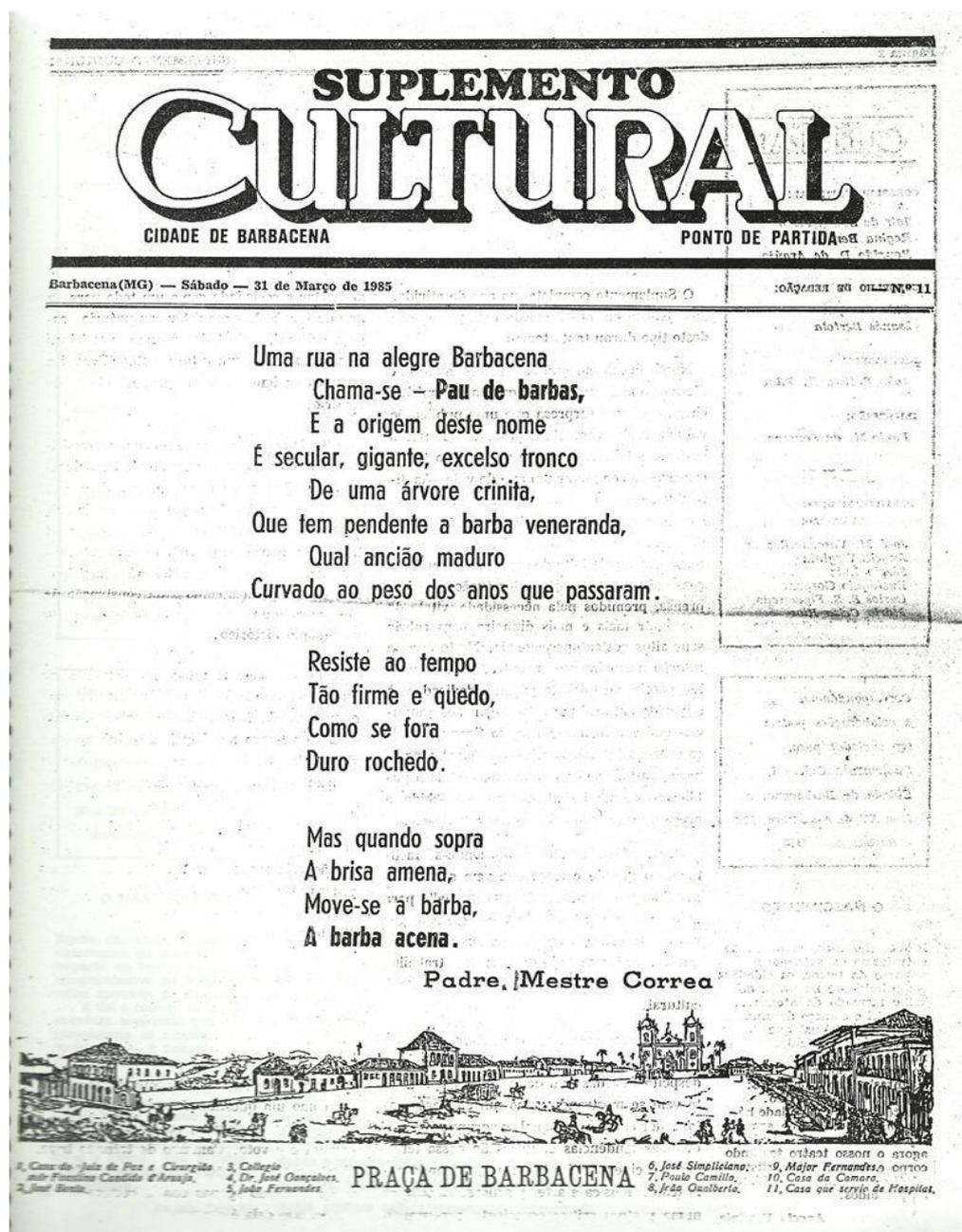


Figura 3 – Edição de nº 11 do Suplemento Cultural de 31 de março de 1985.  
Cedido por Sérgio Cardoso Ayres.

<sup>49</sup> Site: <https://bituca.org.br/>. Acesso em: out. 2019.

### 2.1.3 Ivanée Bertola (*In Memoriam*)

Ivanée Bertola (1951-2003) foi jornalista e produtor cultural. Escreveu para o jornal *Cidade de Barbacena*, trabalhou na Secretaria de Cultura e participou da fundação do Partido dos Trabalhadores (PT) em Barbacena. Foi casado com Regina Bertola entre 1979 e 1994, e dessa união nasceu Pablo, que hoje é um dos líderes do Ponto de Partida. Considerado uma figura peculiar, Ivanée é sempre lembrado com carinho e admiração por aqueles que o conheceram e trabalharam com ele. Durante a pesquisa de campo, os integrantes do Ponto de Partida contaram várias histórias que envolviam desde o reconhecimento de sua competência para se relacionar com as pessoas e articular projetos, até certa aura mística de uma personagem que marcou a história da cidade de forma singular. Histórias de quando Ivanée conseguiu convencer o ator e diretor Sérgio Britto a trabalhar com o Ponto depois de assistir diversas vezes à peça que o ator apresentava no Rio de Janeiro e abordá-lo insistentemente ao fim das récitas. Depois de inúmeras tentativas, Sérgio Britto aceitou o pedido de Ivanée com uma condição: sairiam do Rio logo após o término da peça e, assim que chegassem a Barbacena, todo o grupo deveria estar no palco esperando por eles. Os dois chegaram à cidade às 3h30 da manhã e todo o elenco estava na porta do teatro para recepcioná-los vestidos de seda pura no típico frio de Barbacena, prontos para a performance de *Drummond* (1987). Regina conta que Britto “ficou tão comovido que ele chorava, ele chorava... e depois disso a gente nunca mais se separou” (BERTOLA, 2015, em 10min25s).

Há também a história de quando Ivanée foi impedido de viajar com o seu filho Pablo, ainda criança, porque tinha esquecido os documentos necessários e, na falta da resolução do problema, deixou o garoto sentado no guichê e entrou no ônibus dizendo que, já que não poderia viajar com o filho, a empresa de ônibus ficaria responsável por ele até o seu retorno. A atendente saiu correndo desesperada com Pablo no colo e o entregou ao pai, que já estava sentado em sua poltrona pronto para seguir viagem. Também ouvi comentários sobre sua aparência um tanto desleixada, as roupas largas e a barba por fazer, que escondiam o seu poder de persuasão e sua influência em diversas camadas da sociedade, mas que também o configurava como um “gênio louco” e talentoso.

Ivanée faleceu em 2003 durante uma das gincanas realizadas pelo Ponto de Partida. Estava no ginásio da cidade, lotado de pessoas, quando sofreu um infarto fulminante e deixou uma lacuna na trajetória do grupo e da cidade de Barbacena. Sua morte foi uma ruptura na dinâmica do Ponto de Partida, uma descontinuidade que exigiu grande esforço de todo o grupo para uma nova estruturação. Como produtor, ele cuidava dos contatos e dos

patrocínios, enquanto Regina se preocupava mais com a parte artística e de formação dos atores. Sua despedida abrupta demandou novas práticas, novos conhecimentos, nova organização da comunidade; foi preciso que os integrantes do grupo se envolvessem diretamente com a confecção de projetos e a busca por patrocinadores em potencial, a manutenção dos relacionamentos com pessoas físicas e jurídicas, a renovação e reformulação dos diversos meios de subsistência da companhia, a continuação de projetos já iniciados e a própria maneira de se posicionar no cenário cultural; foi preciso conhecer em detalhes os editais das Leis de Incentivo à Cultura e aprender quais caminhos percorrer dentro das empresas até chegar à pessoa que realmente decide.

Mudanças frequentemente fazem com que as pessoas renegociem suas relações mútuas e suas formas de participação na busca pela continuidade do empreendimento conjunto que o interesse compartilhado gera. Existe um pilar na continuidade, no qual todos contribuem para sustentar o equilíbrio dinâmico da comunidade, evitando que ela entre em colapso (WENGER, 1998).

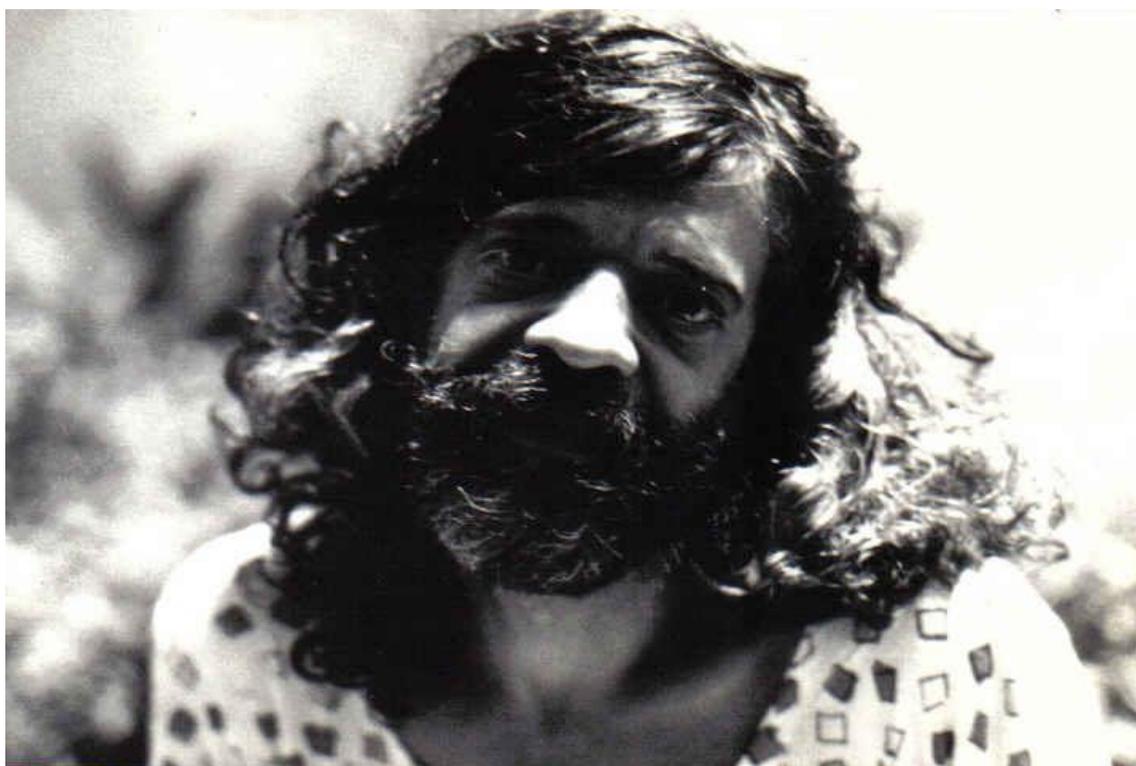


Figura 4 – Imagem do produtor cultural Ivanée Bertola.  
Cedida por Sérgio Cardoso Ayres.

## 2.2 A profissionalização

Como já comentado acima, o Ponto de Partida começou como um movimento cultural e depois decidiu se tornar um grupo de teatro. Fazer essa escolha exigiu que o grupo se estruturasse em torno de práticas que viabilizassem a manutenção da trupe e a sobrevivência dos membros da companhia. Quais foram as estratégias adotadas pelo Ponto de Partida para que se consolidasse como núcleo de teatro e produtor cultural, especialmente no interior do país, mantendo-se altamente produtivo por quarenta anos? Como foi o processo de transição de um grupo de jovens idealistas para uma companhia profissional de teatro?

### 2.2.1 O projeto político-cultural

Sem dúvida, a rede de relações estabelecidas logo no início da década de 1980 e a possibilidade da formação de um público que sustentasse a produção artística do Ponto de Partida foram fundamentais para encorajar a decisão do grupo pelo teatro. Essa articulação exigiu engajamento e postura visionária e objetiva de seus líderes. Assim, como já mencionado, Ivanée aproximou-se do novo diretor e redator do jornal *Cidade de Barbacena* para divulgar as ações do Ponto de Partida; dessa relação surgiu o convite para integrar a redação do periódico e a implantação do Suplemento Cultural. Criar o Suplemento resultou em aglutinar em torno do Ponto as pessoas envolvidas com a cultura e formatar um discurso partilhado em meio às heterogeneidades dos sujeitos que constituíram o movimento.

Para Ayres (2009), essa articulação fazia parte do que ele chama de “projeto político-cultural” do Ivanée, que envolvia também aproximar-se das comunidades, do movimento estudantil e das classes profissionais de maior prestígio à época, como os médicos e professores. O escritor Ronaldo Dutra de Araújo, colaborador do Suplemento Cultural, observa que é possível “insinuar que o projeto do Ponto de Partida era muito mais ambicioso” e que o grupo, no fim de dois anos, “se desinteressou pelo jornal, afinal já havia dado alguns passos importantes” (apud AYRES, 2009, p. 185 e 188). José Geraldo Heleno compreende o projeto do Ponto de Partida como um jogo muito bem jogado:

O Ivanée Bertola conseguiu criar uma crença na cidade, segundo a qual, quem não estivesse com o Ponto de Partida estaria por fora da cultura, das novidades. Enfim, seria um tipo ultrapassado e brega. O Ponto de Partida conseguiu montar um esquema interessante. Para quem era de fora de Barbacena, ele passava a idéia de que tinha completa ascensão sobre o público local interessado em cultura. Em outras palavras: ele tinha nas mãos um público fiel que daria apoio a qualquer iniciativa cultural que exibisse o selo do Ponto de Partida. Para quem era de Barbacena mesmo, ele se mostrava como quem gozava do convívio e tinha contatos intensos

com as figuras mais importantes do circuito cultural mineiro e até nacional. Foi um jogo muito inteligente. [...] Mas não podemos ficar apenas no campo da pragmática e do oportunismo não. Esse jogo e o sucesso do Ponto de Partida conseguiram dar, de fato, um novo perfil cultural a Barbacena e região. (apud AYRES, 2009, p. 193 e 194).

Esse “jogo” incluiu o envio do Suplemento Cultural como um artefato independente do jornal para pessoas de fora da região de Barbacena, consideradas importantes para o grupo – uma forma de exportar o discurso e se fazer presente em variados meios e relações.

Ao reunirem suas experiências e visões de mundo na realização de um empreendimento conjunto, como o Suplemento, aqueles artistas dialogaram com o contexto histórico e registraram suas práticas e discursos nas páginas do periódico. Nesse sentido, o Suplemento pode ser compreendido como uma reificação do movimento cultural proposto pelo Ponto de Partida e intelectuais de Barbacena. O conceito de reificação, do modo como uso aqui, refere-se “ao processo de dar forma à nossa experiência pela produção de objetos que congelam essa experiência em ‘coisas’”<sup>50</sup> (WENGER, 1998, p. 58)<sup>51</sup>. Nessa concepção estão consideradas as abstrações, ferramentas, símbolos, narrativas, documentos, monumentos, termos, conceitos e demais formas que congelam aspectos de uma prática. O caráter de reificação não se resume simplesmente em objetificação – em traduzir significados em objetos concretos – mas abrange também o processo pelo qual tais reificações são integradas nas práticas humanas, implicando tanto o produto quanto o processo. Elas são reflexos dessas práticas e podem ser ressignificadas para além do seu contexto original.

A reificação das práticas do Ponto de Partida no Suplemento Cultural foi fundamental para que o grupo projetasse seus anseios, ideias, valores, discursos e estilos, estabelecendo um diálogo com um público mais amplo. Como um documento que buscou apreender experiências em contínuo movimento, o Suplemento não apenas congelou aquelas práticas, mas também ajudou a moldá-las, participando ativamente do processo de definição

---

<sup>50</sup> I will use the concept of reification very generally to refer to the process of giving form to our experience by producing objects that congeal this experience into “thingness”.

<sup>51</sup> O termo “reificação” é utilizado por Wenger, considerando a dualidade entre “participação” e “reificação” como constituintes da prática, na qual a reificação sempre se baseia em participação – o que é dito e representado assume uma história de participação como um contexto para a interpretação – e a participação sempre se organiza em torno da reificação, porque sempre envolve artefatos, palavras e conceitos que permitem sua continuidade (WENGER, 1998, p. 67). Ambas fazem parte do processo de negociação e se colocam como uma interface em que um implica no outro. Essa concepção se diferencia da aplicação de “reificação” na filosofia social, em que o conceito é usado principalmente para criticar teorias estruturalistas, naturalistas e positivistas que desumanizam a ação e naturalizam o sistema, como observamos na obra de Karl Marx e Georg Lukács, por exemplo.

da identidade do grupo, o que vai ao encontro da fala de Wenger: “a reificação molda a nossa experiência. [...] Ter uma ferramenta para executar uma atividade altera a natureza dessa atividade”<sup>52</sup> (p. 59). Em uma contínua interação entre processo e produto, o Ponto fez o Suplemento assim como o Suplemento fez o Ponto. Sem dúvida, o Suplemento, assim como outras reificações que fazem parte do repertório do Ponto de Partida, foram fundamentais na formação dessa comunidade de prática.

### 2.2.2 Um grupo viajero

Todo aquele movimento mostrou ao grupo que era possível viver de arte e de cultura, mas seria preciso percorrer um longo caminho de preparação, organização, aprendizado e excelência, como afirma Regina Bertola: “Imagina um grupo lá do interior de Minas. Você não podia ser bom. Você tinha que ser ótimo!” (2015, em 10min15s). Ao assumirem que seriam uma companhia profissional de teatro, algumas decisões importantes foram tomadas e uma delas estabeleceu que o grupo não se mudaria de Barbacena, como já comentado. Essa decisão implicou a necessidade de a companhia se estruturar como itinerante, apresentando-se em diversas cidades do Brasil e do exterior. Ser um grupo “viajero” foi importante para a sobrevivência do grupo, principalmente ao considerarmos que a população estimada de Barbacena é de 137.313 e que a média mensal dos trabalhadores formais é de 2,2 salários-mínimos<sup>53</sup>. Para tanto, o Ponto de Partida se configurou como uma companhia de repertório, tendo sempre uma quantidade de espetáculos prontos para apresentar:

Porque a gente precisa abrir mercados e consolidar mercados. Quando você vai numa cidade, daqui a pouco tempo você tem que voltar. [...] A gente sempre abre praças e vem consolidando com outros espetáculos. [...] Então, a gente tem oito espetáculos de repertório que você pode chamar amanhã, que tem outro. (REGINA BERTOLA, apud SILVA, 2014, p. 117).

Outra importante decisão foi o fato de que não seria possível manter os empregos externos e atuar no grupo ao mesmo tempo: seria necessária dedicação integral. Como o

<sup>52</sup> Reification shapes our experience. [...] Having a tool to perform an activity changes the nature of that activity.

<sup>53</sup> Informações referentes ao censo de 2019. Os dados sobre os salários dos trabalhadores formais referem-se ao levantamento feito em 2017. Comparativamente, a capital do estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, apresenta uma população estimada em 2.512.070, com média de 3,6 salários-mínimos mensais. Se compararmos com o eixo Rio-São Paulo, temos a cidade do Rio de Janeiro com uma população estimada em 6.718.903 e média de 4,1 salários-mínimos mensais, e a cidade de São Paulo com uma população estimada em 12.252.023 e média de 4,2 salários-mínimos mensais. Dados disponíveis no site do IBGE: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/barbacena/panorama>. Acesso em: dez. 2019.

grupo ainda não era autossustentável, fizeram o acordo de que seus membros iriam deixar as ocupações aos poucos e aqueles que trabalhassem iriam sustentar quem tinha parado. Assim foi feito até que o grupo todo tivesse condição de se manter somente pelo trabalho teatral por meio da bilheteria e das ações culturais.

### 2.2.3 A formação técnica

O grupo também elaborou práticas que possibilitaram o desenvolvimento técnico, uma vez que os seus integrantes não eram formados em uma escola de teatro. O caminho escolhido foi trazer os melhores profissionais considerados pelo Ponto de Partida para ministrar cursos e oficinas, não apenas visando ao trabalho de ator e músico, mas também às diversas áreas que constituem a linguagem teatral e musical, como iluminação, sonorização, cenografia, montagem, produção e gestão cultural, entre outras: “Buscamos os melhores profissionais do Brasil para trocar experiências. Hoje, é com orgulho que podemos afirmar que praticamente fazemos tudo em termos de teatro [...]” (BERTOLA, 2014). Para conseguir trazer os artistas almejados, o grupo trabalhou baseando-se na permuta, conforme conta Regina:

Quando a gente não tinha dinheiro, a gente fazia uma barganha. [...] Você vem dá uma oficina e em contrapartida a gente lota duas casas de teatro para você, que é um auditório de Barbacena de quinhentos lugares. [...] Vem pra você ver se nós não fazemos. Cacá Carvalho falou: ‘Nem em São Paulo eu levo trezentos, vocês vão levar quinhentos lá em Barbacena? Faço num teatro de cento e poucos’. ‘Cacá, vem para você ver se não vai ter quinhentos ou não vai’. E tiveram mil pessoas! Duas casas, superamos Juiz de Fora. (apud SILVA, 2014, p. 102).

Nesse processo de barganha, o Ponto de Partida levou a Barbacena profissionais prestigiados, como Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, Nathalia Timberg, Cacá Carvalho, Paulo Gracindo, Jorginho de Carvalho, Fernando Peixoto, Nelson Xavier e muitos outros. A partir dessa convivência, dessa troca de experiências, o grupo foi construindo seu aprendizado e formando o seu capital cultural, estruturando também uma proposta pedagógica de formação entre mestre/aprendiz e entre colegas de profissão, que mais tarde formataria o ensino da Bituca.

O convívio enriquecedor também incluiu escritores brasileiros que tiveram seus textos usados na dramaturgia do grupo, como Jorge Amado, Manoel de Barros, Bartolomeu Campos de Queiróz e Adélia Prado. Esses escritores assistiram aos espetáculos baseados em

suas obras e deram suas impressões sobre a concepção do Ponto; muitos deles estiveram presentes no processo de montagem e discutiram os seus textos com Regina e o elenco.

Na área musical, foram vários os artistas com os quais o grupo estabeleceu parcerias: Milton Nascimento, Fernando Brant, Gilvan de Oliveira, Dori Caymmi, Grupo Uakti, Marlui Miranda, Grupo Pau Brasil, Marcos Leite e Babaya Morais são alguns exemplos. Além da relação direta entre os músicos e o elenco do Ponto na concepção da música e da cena, esses profissionais também ofereceram oficinas, bate-papos e troca de experiências que integraram a formação do grupo. Marlui Miranda, por exemplo, trabalhou com a preparadora vocal Babaya Morais na busca da pronúncia e sonoridade da música indígena na ocasião do espetáculo *Presente de Vô* (2013); o percussionista do Grupo Uakti, Paulo Santos, realizou uma oficina de percussão com os membros do grupo para a realização de *Beco – A ópera do lixo* (1990); Milton Nascimento não apenas participou do espetáculo *Ser Minas tão Gerais* (2002), mas estabeleceu uma relação de amizade e admiração mútua com o grupo, abrindo as portas de sua casa para o Ponto de Partida e o Coro Meninos de Araçuaí.

Embora cada membro tenha a sua especialidade (entre o trabalho do ator, do músico, do iluminador, da administração, etc.), os constituintes da produção de um espetáculo são conhecidos por todos e espera-se que, se necessário, possam lançar mão desses conhecimentos. Essa preocupação também se refere ao desenvolvimento musical do grupo: “[...] a gente se preparou muito para tomar posse dessa música, né. Aprendeu a cantar... a gente tem músicos mesmo no elenco” (BERTOLA, 2015, em 15min30s).

Para o desenvolvimento das práticas musicais, todos os atores do Ponto participaram de cursos da Bituca. Alguns fizeram somente o curso de musicalização e percepção musical, outros se identificaram o suficiente para estudar um instrumento específico. O grupo também possui acompanhamento vocal contínuo com Babaya Morais, que atua no Ponto desde 1995, trabalhando com a voz falada e cantada. De fato, durante a pesquisa de campo pôde-se observar o extremo cuidado no tratamento musical das canções selecionadas para o repertório; esse aspecto será detalhado no Capítulo 5 desta tese, no qual analisaremos o ensaio musical do grupo.

#### **2.2.4 O Clube dos Amigos do Ponto de Partida**

Era dezembro de 2016, quando recebi um telefonema do Pablo:

– Alô.

– Oi, Pablo, tudo bem?

– Tudo. E você? Como anda a pesquisa?

– Eu estou bem. Estou me organizando para realizar a pesquisa de campo no ano que vem. Como anda o planejamento do grupo?

Depois de conversarmos sobre os planos para o próximo ano, Pablo continuou:

– Eu estou te ligando porque nós estamos em uma gincana para conseguir novos membros para o Clube dos Amigos do Ponto de Partida. A minha equipe é o Viva o Povo Brasileiro. Tem também a equipe Beco. Os nomes são inspirados no título de dois espetáculos do Ponto. Nós temos metas para alcançar na renovação anual de quem já participa do Clube e na entrada de novos integrantes. Aí eu me lembrei de você. Você gostaria de fazer parte do Clube?

– Que bacana! Como é que funciona?

Pablo me explicou que o Clube dos Amigos do Ponto de Partida (CAPP) é uma forma de patrocínio tanto de empresas quanto de pessoas físicas que contribuem com um valor anual e podem deduzir a doação do Imposto de Renda. No caso de pessoa física, é possível contribuir com até 6% do imposto pago e receber 100% do valor investido. Em contrapartida, além de ajudar a manter o grupo, o benfeitor receberá descontos nos ingressos e informações em primeira mão das ações do Ponto.

O CAPP foi criado em 1988 como uma maneira de “organizar o trabalho de mobilização, que já existia de forma não sistematizada”, segundo conta Ivanée Bertola no livro de Leonardo Brant (2001), que utilizou o Ponto de Partida como exemplo de sucesso na captação de pessoas físicas para viabilizar projetos culturais. Na época da entrevista para Brant, Ivanée relata que as anuidades tinham valores fixos entre 30, 50 e 100 reais e os membros ganhavam uma carteira de sócio do CAPP, descontos de 20% nos ingressos das atividades artísticas produzidas pelo grupo, cartas com as promoções do grupo, participavam de sorteios de artefatos com a marca do grupo (camisetas, agendas e outros brindes), além de receber edições do jornal *Ponto Alto* com informações sobre as atividades da Associação Ponto de Partida. O Clube tinha uma média de 1.200 a 1.500 associados, sendo 62% de Barbacena e 38% de outras cidades do Brasil, captando entre 100 a 150 mil reais – sem contar com a venda de ingressos e campanhas extras (IVANÉE BERTOLA, apud BRANT, 2001, p. 133 e 134)<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Em conversa com Pablo, ele comentou sobre a possibilidade de esses números não refletirem exatamente a realidade da época.

Atualmente, as contribuições anuais de pessoas físicas não são valores fixos, variando de acordo com o interesse e a possibilidade do associado. A dedução de até 6% do Imposto de Renda continua vigente, apesar de mais de 50% das doações serem feitas sem solicitação de comprovante para o abatimento. Os sócios continuam recebendo desconto de 20% em média nos ingressos das produções do Ponto. Segundo Pablo, o número atual de associados é 356, e o valor captado em 2018, por exemplo, foi de 125.990,00<sup>55</sup>. É importante ressaltar que a dedução do Imposto de Renda para os membros do CAPP só foi possível a partir do ano de 1990, quando passou a vigorar a Lei de Incentivo à Cultura nº 8.313/91, também conhecida como Lei Rouanet.

Um aspecto que não mudou, desde seu início, foi a maneira como os membros do Ponto realizam a captação desses recursos. Mesmo com a incorporação das novas regras do mercado cultural via Leis de Incentivo, o grupo continuou apostando no contato pessoal e na abordagem individual que se baseia em relacionamentos de proximidade. Assim, todo o fim de ano, os membros do grupo entram em contato com aqueles que fazem parte da sua “cota de captados” – amigos, parentes, conhecidos e admiradores do grupo – por telefone ou pessoalmente. Esse é um processo demorado e que demanda muita energia. Como forma de incentivo, o grupo realiza gincanas internas (como a relatada por Pablo no telefonema descrito acima), dividindo-se em grupos e promovendo uma competição entre eles.

O CAPP foi um instrumento de grande importância para a formação de um público cultural em Barbacena e até hoje é um dos principais mobilizadores da companhia. Ao ser perguntado sobre o que lhe fez investir nesse tipo de captação, Ivanée respondeu:

A captação por meio de pessoas físicas é um processo muito estimulante e muito promissor. Acho interessante transformar um espectador ou um simpatizante em um agente cultural; é uma atitude sensibilizadora e educativa. Outro ponto importante é que o patrocínio de pessoa física o liberta da cultura de mercado. A pessoa física patrocina-o por acreditar no seu trabalho como processo, sem interesse de mídia. (apud BRANT, 2001, p. 134).

O CAPP tornou-se um símbolo da relação do Ponto de Partida com o público barbacenense e brasileiro, um dos exemplos da articulação entre o local e o cosmopolita, o artesanal e o profissional, que é característico das práticas e estratégias da companhia, aspecto que será constantemente notado ao longo deste trabalho. Foi essa relação que possibilitou a montagem de *Vou Voltar*, produzida com a venda de cotas entre os Amigos do Ponto de Partida. Enquanto estive com o grupo no processo de construção do espetáculo, ouvi a palavra

---

<sup>55</sup> Dados informados por Pablo Bertola em novembro de 2019.

“cota” diversas vezes, mas não conseguia compreender exatamente o que significava naquele contexto. Até que resolvi perguntar à Júlia o que era a tal “cota”. Júlia ficou surpresa com a minha pergunta: “Ninguém conversou com você? Acho que todo mundo pensou que alguém já tinha falado com você. Peraí que eu vou te explicar”. Ela me disse que aquele espetáculo estava sendo produzido sem projeto de Lei de Incentivo e sem patrocínio empresarial, e que a forma que eles estavam buscando para levantar a peça era por meio de cotas entre os Amigos do Ponto de Partida. Cada cota custava 100 reais e os associados poderiam doar a quantidade de cotas que quisessem. Todos os membros da companhia participaram da venda de cotas indo de casa em casa, de loja em loja, abordando pessoas físicas e comerciantes dentro e fora de Barbacena. Todos os que colaborassem estariam “estreando o novo espetáculo com o Ponto de Partida”. Dessa forma, o grupo conseguiu suprir os gastos com a produção por meio da doação de apoiadores do seu trabalho.

Esse é apenas um exemplo das campanhas que o grupo realiza para desenvolver seus projetos, além das contribuições anuais para o CAPP. Todas as ações do Ponto buscam envolver a cidade de alguma forma, fazendo-a participante – ou estreante – dos empreendimentos propostos e assumidos pelo grupo. Essa troca é destaque na fala da Regina: “Se tem uma coisa que Barbacena tem de bom é o seu povo. Só somos hoje o Ponto de Partida por causa das pessoas desse lugar. Do nosso lugar” (BERTOLA, 2014). O discurso de valorização do público e a prática de compartilhar algum nível de responsabilidade com essas pessoas têm efeito real na formação de uma audiência para as atividades do grupo, angariando também simpatizantes de outras localidades.

De fato, durante a pesquisa de campo, observei que o público local comparecia em peso aos eventos promovidos pela companhia, sempre esgotando os ingressos de espetáculos, shows, palestras, etc. Esse público é constituído por pessoas que, em sua maioria, pertencem à classe média da cidade, considerado pelos componentes do Ponto como “elitizado”. São pessoas que pagam 40 reais em média (valor cheio) por ingresso e que estimam o consumo de um produto regional esteticamente bem acabado e com traços de exclusividade. Esse foi o público-alvo no início do trabalho do Ponto, entre médicos, professores, estudantes universitários, intelectuais e artistas de maneira geral.

### **2.2.5 As Leis de Incentivo à Cultura**

Na citação de Ivanée reproduzida acima, observamos a ressalva sobre a cultura de mercado e seu aspecto intrincado com os meios de patrocínio que as Leis de Incentivo

propõem. Como comentado no capítulo anterior, a promoção das Leis de Incentivo à Cultura na década de 1990 provocou mudanças drásticas no modelo de produção cultural e artística. Essas leis são maneiras de subvenção criadas pelo Estado com o objetivo de fomentar a área cultural por meio de recursos financeiros advindos da parceria com empresas privadas.

As políticas culturais foram inauguradas, no Brasil, na década de 1930, especialmente a partir das atuações de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo<sup>56</sup> (1935-1938) e de Gustavo Capanema como dirigente do recém-fundado Ministério da Educação e Saúde (1934-1945). Durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945), o governo Vargas/Capanema promoveu uma série de intervenções na área da cultura e sistematizou a atuação do Estado, articulando “opressão, repressão e censura” com “formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura” (RUBIM, 2007b, p.16). No intervalo democrático que se tem após o ano de 1945, destaca-se a criação do Ministério da Educação e Cultura – MEC, em 1953, ficando a saúde com ministério próprio.

No ano de 1964, uma nova ditadura se instala no Brasil, mais uma vez condicionando o desenvolvimento das ações culturais às diretrizes autoritárias do governo militar. O período mais violento, entre 1968 e 1974, é marcado por um “vazio cultural”, com artistas, intelectuais e outros agentes culturais sendo presos, torturados e exilados. A Abertura Política do regime militar (1974-1985) trouxe novas ações no âmbito da cultura e a elaboração do Plano de Ação Cultural (1973) deu origem a novas ações e instituições culturais, dentre elas, a Fundação Nacional das Artes – FUNARTE (1975).

Após o fim da ditadura, durante o governo de José Sarney (1985-1990), foi criado o Ministério da Cultura – MinC (1985). Desde o início, o novo ministério enfrentou uma série de desafios: escassez de verbas, falta de planos de ação, conflito na divisão dos cargos, superposição de poderes, clientelismo, entre outros (CALABRE, 2005; BOTELHO, 2001). Visando a novas fontes de recursos para as ações culturais, em 1986, foi elaborada a Lei Sarney (Lei 7.505/86), que recebeu este nome por ter sido proposta pelo então presidente<sup>57</sup>. A lei fomentava a parceria entre o poder público e o setor privado, determinando que as

---

<sup>56</sup> Segundo Rubim (2012, p. 31), “[...] pode-se afirmar que Mário de Andrade inova em: 1. Estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; 2. Pensar a cultura como algo ‘tão vital como o pão’; 3. Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares; 4. Assumir o patrimônio não só como material; tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade; 5. Patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais”.

<sup>57</sup> De acordo com Belem e Donadone (2013, p. 52), essa proposta foi inicialmente apresentada ao Congresso em 1972, quando Sarney era senador pelo estado do Maranhão, sendo aprovada somente em 1986.

empresas poderiam abater do Imposto de Renda os investimentos, doações e patrocínios voltados para ações culturais. Com uma sistemática controversa que consistia basicamente no cadastramento do proponente, com pouco controle pelo poder público, a Lei Sarney deu lugar a uma série de fraudes e foi “acusada de vulnerável e de facilitar a sonegação e a evasão fiscal” (BARBALHO, 2007, p. 47).

O governo consecutivo, presidido por Fernando Collor de Mello (1990-1992), caracterizou-se pelo descomprometimento com as ações culturais, dissolvendo o Ministério da Cultura e várias outras instituições ligadas a ele. Também foi extinta a Lei Sarney e em seu lugar começou a vigorar a Lei nº 8.313/91, que recebeu o nome de Rouanet, em referência ao Secretário de Cultura dessa gestão, Sérgio Paulo Rouanet. Com o *impeachment* de Collor, Itamar Franco assume a presidência e reestabelece o Ministério da Cultura, em 1993.

A Lei Rouanet, que tinha a mesma premissa da anterior, implementou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), oferecendo três formas de incentivo à cultura: o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART), destinado a projetos de cunho comercial, com funcionamento semelhante ao mercado de ações, no qual o investidor tem participação nos lucros e dividendos; o Fundo Nacional de Cultura (FNC), fundo do MinC que visa investir em projetos culturais sem fins lucrativos que, inicialmente, não despertariam o interesse do setor privado; e o Incentivo Fiscal (ou Mecenato), a partir do qual pessoas físicas e jurídicas podem realizar doações e patrocínios a projetos previamente aprovados pelo MinC e abater o valor no Imposto de Renda, ficando a cargo do investidor a escolha do projeto a ser apoiado. É importante observar que o FICART demorou a sair do papel por falta de interesse da iniciativa privada, pois as leis de incentivo fiscal mostravam-se mais atrativas, apresentando risco zero aos investidores (CUNHA FILHO, TELLES e COSTA, 2015, p. 110)<sup>58</sup>. Já o FNC sempre operou em proporção bem menor que a do Mecenato<sup>59</sup>. No intuito de amenizar esse desequilíbrio e outras distorções, a Lei Rouanet vem passando por modificações e ajustes desde então.

Com o governo Lula (2003-2011), observou-se a busca por um papel mais ativo, abrangente e democrático das políticas culturais, acompanhada pela ampliação do próprio conceito de cultura, que assumiu uma noção “antropológica”. O orçamento do Ministério passou de 0,14% para quase 1% do orçamento nacional, e a cultura ocupou um lugar de destaque nas políticas públicas. Apesar das significativas transformações, o financiamento à

---

<sup>58</sup> Em uma rápida busca pela internet, temos a informação de que o primeiro FICART registrado foi o Ouro Preto Edição de Livros, em fevereiro de 2019.

<sup>59</sup> Rubim (2015, p. 21) aponta que, em 2015, as leis de incentivo fiscal correspondiam a 80% dos financiamentos, enquanto o FNC era responsável por apenas 20%.

cultura continuou dependente das leis de incentivo, uma questão problematizada também durante o governo de Dilma Rousseff (2011-2016)<sup>60</sup>.

Uma das maiores críticas às leis de incentivo fiscal reside no fato de que, da maneira como é aplicada, sua lógica de financiamento privilegia o mercado e, por isso, limita a produção artística, como aponta Rubim (2007a, p. 108): “[...] cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada”. Ou seja, a empresa escolhe qual projeto financiar de acordo com suas expectativas de mercado, utilizando o imposto devido ao Estado, recebendo publicidade “de graça”, ao mesmo tempo em que interfere na configuração das políticas culturais, influenciando diretamente as propostas artísticas. O dramaturgo Augusto Boal, por exemplo, foi um dos críticos das leis de incentivo à cultura, às quais ele chamava de “leis de sonegação fiscal”. Ao falar sobre a dificuldade de conseguir patrocínio para a montagem da sambópera *A Traviata* (2002), ele observa:

Comerciantes querem vender, nada mais lógico. Loucura pensar que a nossa Violeta, heroína-prostituta, que morre tuberculosa no quarto ato fosse capaz de estimular, com seus agudos e suas frequentes tosses, a venda de pertences de feijoada. Deveríamos, talvez ter procurado um fabricante de penicilina ou pneumotórax... erro nosso! (BOAL, 2003, p. 97).

Todos os que estão submetidos às leis do mercado, inclusive o Ponto de Partida, são passíveis de direcionamentos das empresas patrocinadoras. Um exemplo é o musical planejado para 2020 com o Coro Meninos de Araçuaí, uma devolução para a empresa Natura<sup>61</sup>, que financia o projeto. O mote do espetáculo é “beleza”, e o provável título será “Belezura”. Mesmo que não tenha sido sugerido pela Natura, que atua no setor de produtos de beleza, o tema fica subentendido como pertencente à esfera de interesse da empresa. Talvez fosse mais difícil um espetáculo como *Vou Voltar* ser o produto resultante dessa relação. Para a subsistência com alguma autonomia, tem-se o CAPP.

---

<sup>60</sup> No fim do segundo mandato do governo Lula foi encaminhado o Projeto de Lei n. 6.722/2010, que tem como propósito estabelecer o Programa Nacional de Incentivo e Fomento à Cultura (ProCultura). Além de propor maior incentivo para o FNC, o ProCultura visava melhor distribuição de recursos por região no Brasil e por área de atuação, e trabalhava em várias outras questões críticas, objetivando futuramente substituir a Lei Rouanet. Depois de passar por várias instâncias e ser, em parte, modificado, o ProCultura ainda encontra-se em tramitação. Em 2019, o então presidente Jair Messias Bolsonaro extinguiu o Minc e o transformou em Secretaria Especial de Cultural vinculada ao Ministério da Cidadania, sendo posteriormente transferida para o Ministério do Turismo. O governo Bolsonaro também promoveu alterações da Lei Rouanet por meio de uma instrução normativa, dentre elas, a mudança do nome para Lei Federal de Incentivo à Cultura e do teto para captação de recursos, que passou de 60 milhões para 1 milhão por projeto (algumas exceções são os projetos de museus e conservação de patrimônio), entre outras (veja em: <https://www.in.gov.br/web/dou/-/instru%C3%87%C3%83o-normativa-n%C2%BA-2-de-23-de-abril-de-2019-84797797>. Acesso em: 10 abr. 2020).

<sup>61</sup> A Natura é uma multinacional brasileira de cosméticos criada em 1969 e localizada em São Paulo.

Contudo, assimilar as novas regras do mercado foi fundamental para o desenvolvimento e profissionalização do Ponto de Partida. Segundo Regina, depois de um primeiro momento conturbado, a aplicação das leis trouxe uma visão empresarial para o setor e permitiu que os grupos envolvidos com produção cultural pudessem se planejar. Para ela, o tratamento dado a esse tipo de atividade parte de uma simples premissa: “cultura é um negócio”. E completa:

Antigamente, o meio artístico sobrevivia através dos mecenas. Foi assim com a música, o teatro, as artes plásticas. Hoje vivemos também na lei do mecenato [...]. Todo negócio está ligado diretamente à demanda. Na verdade, patrocínio é uma relação de negócios. Algumas empresas têm uma política cultural definida. Outras, possuem profissionais que você só consegue algo através de indicações, de relacionamentos na área. Qualquer acordo tem que ser bom para os dois lados. Para obter patrocínio tem que ter visibilidade, tem que ir para a vitrine. (BERTOLA, 2014).

A fala de Regina demonstra que ela está bem ciente das regras do jogo que envolvem a produção cultural vigente. Aprender os caminhos para se inserir no mercado por meio das Leis de Incentivo deu ao Ponto a possibilidade de realizar grandes e variados projetos, expandindo sua atuação e aumentando a entrada de recursos, o que trouxe certa estabilidade ao grupo. Ao mesmo tempo, desenvolver práticas que possibilitassem caminhar com alguma independência do mercado permitiu montagens como *Vou Voltar*, entre outras realizações importantes para o desenvolvimento do grupo, dando vazão ao desejo próprio do artista de buscar constantemente a transformação de si mesmo e daqueles que compartilham da sua arte. Além disso, tais práticas proporcionaram a manutenção da relação de proximidade do Ponto de Partida com o seu público, fazendo com que este também se sinta responsável pelo produto que é apresentado no palco. Essa dinâmica entre práticas tradicionais e modernas colaboraram substancialmente para forjar a linguagem do Ponto de Partida, não somente em relação às suas opções temáticas e estéticas, mas também às escolhas de quais projetos investir e de que forma desenvolvê-los.

### **2.3 Outros projetos importantes**

Além dos projetos relatados acima, diversas outras iniciativas foram promovidas pelo Ponto de Partida ao longo de sua existência. Três delas serão detalhadas abaixo devido à sua longevidade e importância na trajetória do grupo. São projetos que permanecem ativos e demandam muita energia, refletindo as múltiplas camadas do teatrar-musical do Ponto de

Partida. São eles: o Coro Meninos de Araçuaí, a Universidade de Música Popular Bituca e a Estação Ponto de Partida (ou Sericícola).

### 2.3.1 Coro Meninos de Araçuaí

O Coro Meninos de Araçuaí constitui-se num grupo formado por crianças de 7 a 16 anos que se originou da parceria do CPCD com o grupo Ponto de Partida, em 1998. O Coro está inserido no projeto Ser Criança, que por sua vez integra o Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento (CPCD), uma ONG sem fins lucrativos<sup>62</sup>. O Ser Criança acontece na cidade de Araçuaí, localizada no Vale do Jequitinhonha-MG, região conhecida como um dos maiores bolsões de pobreza do país.

Segundo Pablo, essa colaboração começou de forma pontual e despreziosa. Os funcionários da empresa Natura se uniram como pessoas físicas com o objetivo de ajudar o Vale do Jequitinhonha de alguma forma, e Tião Rocha, que já era atuante naquela localidade, sugeriu que eles apoiassem financeiramente 150 crianças durante um ano; no fim desse período ele levaria o resultado aos “padrinhos”. Na expectativa de apresentar um produto bem acabado, Tião convidou o Ponto de Partida para montar uma performance coral com as crianças. Regina respondeu positivamente ao convite, porém o trabalho deveria acontecer nos seus termos: com figurino, encenação e tudo o que fosse necessário para um resultado artístico interessante. Assim, alguns membros do Ponto foram até Araçuaí, que fica a cerca de 800 quilômetros de Barbacena (12 horas de viagem), para trabalhar com as crianças. Chegando lá, encontraram um grupo extremamente tímido e disperso que não respondia às investidas dos atores. Surgiu, então, a ideia de utilizar personagens dos espetáculos do Ponto para chamar a atenção das crianças, e escolheram o Palhaço Repolho, do espetáculo *O que é, o que é* (1987), a Corina, de *Ciganos* (1995) e os gnomos, de *Os gnomos contam a história do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá* (1992). A dinâmica deu certo e a performance foi montada incluindo as personagens e utilizando músicas recolhidas no Vale do Jequitinhonha.

No fim daquele ano, os Meninos de Araçuaí e o Ponto de Partida foram até a cidade de Cajamar, interior de São Paulo, e se apresentaram para todos os funcionários da fábrica da Natura. O evento foi considerado um sucesso, recebendo ótimo retorno do público

---

<sup>62</sup> O CPCD foi fundado em 1984 pelo educador e antropólogo Tião Rocha com o objetivo de “atuar nas áreas de Educação Popular de Qualidade e Desenvolvimento Comunitário Sustentável, tendo a Cultura como matéria prima e instrumento de trabalho, pedagógico e institucional”. O Ser Criança recebeu o 1º lugar no 1º Concurso Prêmio Itaú/UNICEF em 1995, entre 406 participantes; também levou o Prêmio Itaú/UNICEF de 2013, categoria regional Minas Gerais; em 2014 ficou entre os seis finalistas do 1º Prêmio Nacional de Projetos com Participação Infantil, recebendo menção honrosa por suas iniciativas. Informações recolhidas no site do CPCD: <http://www.cpcd.org.br/historico/historico/>. Acesso em: abril. 2019.

e das crianças participantes. O depoimento das crianças e o interesse da Natura em continuar apoiando o programa viabilizou a continuidade da parceria entre o CPCD e o Ponto de Partida. Dessa forma, propuseram-se a gravar um CD com o repertório apresentado; o projeto foi contemplado pela Telemig Celular, por meio das Leis de Incentivo. Foram nove meses de preparo com visitas mensais do Ponto de Partida ao projeto Ser Criança, que resultaram no CD *Roda que Rola*. Para o lançamento desse trabalho, o grupo montou o espetáculo de mesmo nome que estreou em 1999 e que continua fazendo parte de seu repertório até os dias de hoje – em 2017, *Roda que Rola* foi novamente apresentado em Barbacena e em São Paulo e, em 2018, em Belo Horizonte, como parte dos festejos de 20 anos do Coro Meninos de Araçuaí.

Em 2006, o CD *Roda que Rola* foi considerado pela *Revista Crescer*<sup>63</sup> “um dos 10 CDs que não podem faltar na vida do seu filho”, vendendo 40 mil cópias e tornando-se um marco na trajetória colaborativa entre o Ponto e os Meninos de Araçuaí. Com a parte que lhes cabia na venda dos ingressos e CDs, os meninos do Coro decidiram que, em vez de dividir entre eles o valor arrecadado, uniriam forças e investiriam no primeiro cinema da cidade, um presente aos moradores. Batizado com o nome *Cinema Meninos de Araçuaí*, o espaço foi inaugurado em 2007 e possibilitou não só a exibição de filmes diversos, mas também estimulou a elaboração de vídeos entre os participantes do projeto, resultando na criação da Fabriqueta de Produção Audiovisual<sup>64</sup>.

Em 2002, o Coro Meninos de Araçuaí e o Ponto realizaram a montagem do espetáculo *Ser Minas Tão Gerais*, que contou com a participação do cantor e compositor Milton Nascimento. Nesse processo, os Meninos ganharam mais um padrinho, o próprio Milton, que os convidou para participar de seu CD *Pietá* no mesmo ano. *Ser Minas Tão Gerais* foi registrado em DVD em 2004 e percorreu diversas cidades do país, além de participar das comemorações do Ano do Brasil na França, em 2005, apresentando-se nas cidades de Paris e Dunkerque. Em 2007, foi apresentado e gravado em DVD o espetáculo *Pra Nhá Terra*, um musical que aborda questões de preservação ambiental e desenvolvimento sustentável. Para as comemorações de 15 anos dos Meninos de Araçuaí, em 2013, eles montaram *Presente de Vô*, um espetáculo musical com repertório proveniente da pesquisa sobre músicas e histórias que os avós dos Meninos cantavam e contavam em sua infância,

---

<sup>63</sup> A *Revista Crescer* é um dos produtos da Editora Globo, especializada em assuntos infantis, voltada para o público de mulheres grávidas e pais com crianças de 0 a 8 anos.

<sup>64</sup> A Fabriqueta de Produção Audiovisual elabora documentários, curtas, vídeos institucionais e programas de TV para o Canal Sempre, hospedado no YouTube.

além de cantigas guaranis, cirandas portuguesas, canções da música popular brasileira e composições originais dos membros do Ponto de Partida.

Com uma média de 160 participantes do projeto Ser Criança, é necessário realizar seleções contínuas para o Coro Meninos de Araçuaí, que possui apenas 30 vagas. Ao longo desses anos, vários participantes do coro se destacaram em áreas artísticas, e suas histórias são contadas com orgulho pelo Ponto de Partida. Alguns deles foram trazidos para Barbacena com o projeto Casa de Morada dos Meninos, criado em 2002 em parceria com o CPCD, no qual os jovens de Araçuaí, além de manter os estudos regulares, recebiam investimento do grupo para desenvolver suas habilidades. Um dos destaques do programa foi Michael Ribeiro, selecionado para o Balé Bolshoi no Brasil, com sede em Joinville, Santa Catarina. Tamires é outro exemplo, tornando-se apresentadora do Canal Sempre<sup>65</sup> e gerente de loja na Cooperativa Dedo de Gente, que comercializa a produção das Fabriquetas de Artesanato – outro braço do CPCD.

Michael e Tamires, assim como outros ex-alunos, apresentam trajetórias que impactam a vida dos atuais integrantes do projeto. Tais trajetórias paradigmáticas servem como referência, como modelo a ser seguido, como “testemunhas vivas do que é possível, esperado e desejável” (WENGER, 1998, p. 156). Assim também é a trajetória de Cléia, de 31 anos, educadora do Ser Criança e responsável pelo Coro Meninos de Araçuaí.

Entrevistei Cléia em outubro de 2017, no período em que o Coro estava em Barbacena para reapresentar o espetáculo *Roda que Rola*; conversamos no restaurante enquanto as crianças almoçavam. Ela contou que entrou como aluna do projeto aos 11 anos de idade e integrou a primeira turma do Coro, participando da memorável apresentação para os funcionários da Natura, em 1998, relatada acima. Quando completou 16 anos, ela migrou para a Fabriqueta de Artesanato e atuou na área da marcenaria, sendo uma das primeiras meninas a entrar no grupo, que era composto predominantemente por rapazes. Depois desse ciclo, precisou se afastar do projeto para ficar junto à sua mãe, que estava com câncer, e começou a trabalhar como secretária em uma loja. Após a morte da mãe, ela foi convidada a retornar ao projeto, por Edinalda, uma das educadoras que a acompanhou desde a sua entrada no Ser Criança. Cléia conta que o carinho e o cuidado de “Nalda” foram muito marcantes, e que ela se lembra das palavras ditas pela educadora ao abordá-la em seu trabalho: “Cléia, eu preciso falar com você. Eu não consigo te enxergar aqui [...]. Eu acho que você não é daqui. Você é

---

<sup>65</sup> O Canal Sempre exibe conteúdos inspirados no conjunto de ações do CPCD, chamado de Plataforma Arasempre. Link do canal: <https://www.youtube.com/canalsempre>.

do projeto [...], você é nossa. Vem com a gente?” Ela voltou para o Ser Criança, mas agora como educadora e coordenadora do Coro Meninos de Araçuaí.

O trabalho de Cléia abrange o ensino do repertório musical, as rodas de conversa, o investimento no convívio saudável, dinâmicas de grupo e as apresentações do Coro em Araçuaí e redondezas. Existe todo um trabalho de base que envolve oficinas de musicalização e instrumento para as 160 crianças do projeto, e que antecedem a seleção para o Coro e os ensaios com o Ponto de Partida. Nos espetáculos com a companhia, Cléia participa de toda a preparação e sobe ao palco com o mesmo figurino das crianças, cantando e atuando como integrante do Coro.

Cléia fala de sua trajetória com orgulho e demonstra grande admiração pelo projeto. Como educadora, ela carrega os exemplos de trajetórias que tanto a instigaram quando criança, tal qual a da Edinalva, ressaltando o aspecto humano nessa relação e compreendendo o seu próprio papel na formação de “seres humanos dignos [...] que saibam de sua importância diante do mundo que eles vivem”, como ela mesma enfatiza. Da mesma forma, sua trajetória tem inspirado outros, como Félix, que participou do Coro desde novo e, ao completar a idade de deixar o grupo, pediu para voltar e atuar como monitor, visando ser um futuro educador no projeto.



Figura 5 – Ponto de Partida e Coro Meninos de Araçuaí. Espetáculo *Roda que Rola*. Auditório do Colégio Estadual. Outubro de 2017, Barbacena-MG.

### 2.3.2 Universidade de Música Popular Bituca

No ano de 2004, o Ponto de Partida inaugurou a Universidade de Música Popular Bituca, uma escola livre profissionalizante que se propõe a trabalhar com o repertório da música popular brasileira. O nome “Bituca” foi dado em homenagem ao cantor e compositor Milton Nascimento, pois este era o seu apelido quando criança, sendo também a maneira carinhosa pela qual os seus amigos próximos o chamam. A proposta pedagógica da escola é promover o tratamento da música brasileira da mesma forma que o conservatório o faz com o repertório clássico, como afirma um dos fundadores da Bituca, o violonista e compositor Gilvan de Oliveira:

O que faz uma escola, além da própria música, é ter um repertório. O que faz um curso de música clássica é você tocar Beethoven, Bach, Mozart. O que faz uma escola de jazz? É tocar Miles Davis, John Coltrane, Duke Ellington. O que faz uma escola de música brasileira? Como é que eu vou tocar Milton Nascimento, Tom Jobim, Hermeto Pascoal, Pena Branca e Xavantino, Renato Teixeira? Onde é que eu vou aprender isso? Só na revistinha? Só no YouTube? Não. Então, esse tipo de ensino, ensino sério dessa música eu já trabalho com isso há muito tempo, antes de conhecer o Ponto de Partida. Eu dou aula há quase 40 anos, e a Bituca tem 12 anos [em 2016]. Então, quando me fizeram a proposta aqui, eu falei: o ponto de partida para escola é o repertório. (GILVAN, apud FIGUEIREDO, 2017, p. 21).

Antes da Bituca, Gilvan foi professor e coordenador da instituição Música de Minas Escola Livre, criada por Milton Nascimento e Wagner Tiso, que funcionou em Belo Horizonte entre 1983 e 1986. Com essa experiência, Gilvan ajudou a formular a metodologia para a Bituca nos moldes da Música de Minas, na qual os alunos aprenderiam com os “mestres” pela observação e interação. Para tanto, como aponta o site da Bituca, em vez de professores acadêmicos, a Universidade tem músicos em plena atividade partilhando sua experiência profissional. De fato, existe o cuidado para que os professores sejam músicos atuantes, e isso não exige formação acadêmica; porém, não existe impedimento por parte da Bituca para que professores da área acadêmica possam participar do seu corpo docente, como já aconteceu algumas vezes. Assim como no teatrar-musical do Ponto de Partida, a proposta da Bituca é que o conhecimento seja construído partindo sempre da prática.

Em 2019, os cursos oferecidos e seus respectivos mestres foram: Violão e Guitarra, com Leandro do Carmo; Baixo elétrico e acústico, com Enéias Xavier; Bateria, com Gladston Vieira; Percussão, com Serginho Silva; Piano e Teclado, com Felipe Moreira; Canto, com Andrea Amendoeira; Engenharia de Áudio & Produção Musical, com César Santos; além da formação complementar de Musicalização pelo método Kodaly e Harmonia, com Ian Guest; Percepção Musical, com Felipe Moreira; Prática de Conjunto, com Mauro

Rodrigues e Pitágoras Silveira; Preparação para o palco, Produção e Ética, com o Ponto de Partida; e Improvisação e Criação, com todos os mestres. As aulas acontecem semanalmente e de maneira intercambiada: em uma semana, o aluno tem aula de instrumento e prática de conjunto, e na outra, das demais disciplinas de formação complementar. Em anos anteriores, já foram oferecidos cursos de sax, trompete, trombone, flauta transversa e até mesmo de afinação e restauração de piano. O tempo de duração dos cursos é de dois anos.

A Bituca acontece em um dos casarões do complexo que abriga a Estação Ponto de Partida. A estrutura física compreende cinco salas de aula – uma delas também funciona como estúdio de gravação; um *hall* de entrada que comporta a recepção da escola, dois pianos de cauda inteira e uma estante de livros; em uma das salas, um piano de armário e alguns teclados; na outra, cinco baterias e vários instrumentos de percussão; um auditório multiuso no qual são realizadas apresentações e espetáculos. A casa ainda conta com uma sala de descanso, contendo sofá e aparelho de som, e uma cozinha onde os alunos fazem sua cantina. Próximo à cozinha, uma das marcas da escola: o painel onde os alunos deixam penduradas as canecas utilizadas para fazer a inscrição na Bituca. Isso porque a escola é gratuita, mas a inscrição só se efetiva com a entrega de uma caneca. Esse utensílio é usado pelos alunos durante o curso.



Figura 6 – Painel com as canecas dos alunos da Bituca. Estação Ponto de Partida. Julho de 2017, Barbacena-MG.

Além do interesse em sistematizar a forma de trabalhar com a música popular a partir da experiência do Ponto, a ideia da escola emergiu em um momento em que se fez

necessário criar um projeto para a captação de recursos. Em conversa com os membros do grupo, tomei conhecimento de uma possível versão sobre a criação da Bituca: certo patrocinador em potencial abordado por Regina teria um montante para aplicar em projetos culturais, porém esse dinheiro não poderia ser usado no patrocínio de espetáculos e nem nos projetos em andamento mantidos pelo Ponto de Partida. Era necessário ter um novo projeto, algo diferente. Regina, por sua vez, sabendo que não poderia deixar passar a oportunidade, respondeu que ela tinha esse projeto e começou a elaborar, de improviso, uma escola de música onde o foco seria a cultura popular brasileira. O patrocinador ficou bastante entusiasmado e topou realizar o projeto. Daí, originou-se a Bituca.

É possível que algumas características daquele projeto futuro realmente tenham sido criadas no encontro com o patrocinador, mas é mais provável que aquela escola já tivesse sido parte de conversas com Gilvan e alguns membros da companhia, e que o modelo da escola Música de Minas estivesse na memória como um programa que poderia atender aos anseios do Ponto. Além disso, a metodologia da escola, baseada na relação mestre-aprendiz, é fundamentada na trajetória do próprio Ponto de Partida, que formou os seus profissionais de teatro e música pelo convívio com artistas consagrados; ou seja, o ofício foi e é aprendido na prática, no “aprender fazendo”. Com tudo isso, a Bituca não poderia ter sido criada “do nada”, mas ela é resultado do domínio compartilhado, das práticas desenvolvidas e das trajetórias interligadas dessa comunidade chamada Ponto de Partida. Essa história também aponta para outro aspecto importante: o fato de a necessidade de patrocínio ter sido o impulso para a realização da Bituca. Na dinâmica da política cultural atual, o patrocínio possibilitado pelas Leis de Incentivo tornou-se importante para a sobrevivência de grupos artísticos como o Ponto de Partida, e a Bituca apresentou-se como uma excelente oportunidade de lançar mão desse recurso.

No ano de 2017, a Bituca esteve parada por falta de apoio financeiro. O retorno das atividades aconteceu somente no segundo semestre de 2018, quando a Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG) entrou como patrocinadora da escola via Lei Estadual de Incentivo à Cultura. A notícia de reabertura movimentou não somente a cidade de Barbacena e redondezas, mas diversas localidades do país. Segundo o relatório das inscrições de 2018, foram 1.738 candidatos para 160 vagas, entre pessoas de 195 cidades, 14 estados e Distrito Federal, e dois países – Brasil e Argentina. O levantamento mostrou que 72,1% dos inscritos tinham idade entre 19 e 35 anos, e alguns deles já possuíam graduação e mestrado em música. Devido à quantidade de candidatos, a seleção precisou ser realizada em duas etapas e consistiu na apresentação de uma peça musical, de acordo com o instrumento

escolhido. A campanha de divulgação contou com o apoio de artistas conhecidos da música popular, como Mônica Salmaso, Ná Ozzetti e Hamilton de Holanda, entre outros. A abertura das inscrições foi comemorada com o show do cantor e compositor Lenine na Estação Ponto de Partida.

### **2.3.3 Estação Ponto de Partida (ou Sericícola)**

Outro grande projeto que se tornou realidade por meio das parcerias foi a reforma da antiga Fábrica de Seda de Barbacena. A Sericícola é resultado da intensa campanha sérica coordenada pelo imigrante italiano Amílcar Savassi no fim do século XIX e início do século XX. A Fábrica foi criada pelo Ministério da Cultura em 10 de julho de 1912 e teve suas atividades encerradas em 1973 devido, principalmente, à concorrência com a seda sintética trazida da China (ROMANO, 2019, p. 29). Após a desativação, os prédios do complexo foram distribuídos entre entidades públicas que não permaneceram no local, restando apenas a Representação Regional do Ministério da Agricultura. Os espaços ficaram em situação de abandono, sofreram depredação e se tornaram cada vez mais deteriorados ao longo do tempo.

Em 1998, o Ponto de Partida ocupou o primeiro casarão e iniciou a restauração daquele espaço que veio a se tornar a Casa do Ponto, base da companhia. Em 2004, a Sericícola foi tombada como patrimônio cultural pelo Decreto Municipal nº 5.222. De 2006 a 2009, foi restaurado o segundo casarão, espaço que abrigou a escola de ofício das operárias e agora seria destinado à Universidade de Música Popular Bituca (já em funcionamento).

A última casa a ser restaurada alojava a antiga sede administrativa da Fábrica e, após a reforma entre 2013 e 2015, tornou-se a administração da Associação Ponto de Partida e o Café do Ponto, sendo chamada Casa da Palavra. Também os jardins foram revitalizados em parceria com o Inhotim, e buscou-se a participação da comunidade barbacenense com a proposta de um jardim-escola, conforme relata Loló, integrante do Ponto de Partida: “[...] a gente abriu inscrição para paisagistas, biólogos, todo mundo que gosta e mexe com a natureza, né? [...] eles iam estudando, aprendendo a plantar, [...] e ao mesmo tempo eles iam plantando e fazendo o jardim” (LOLÓ, apud ROMANO, 2019, p. 30). Em entrevista para o jornal *G1 da Zona da Mata*, Regina também ressalta o empreendimento coletivo que contou com 30 jardineiros aprendizes e no qual 21 mil mudas foram plantadas em duas semanas<sup>66</sup>. O mármore usado na Casa da Palavra e no arruamento da Estação foi doado, assim como vários

---

<sup>66</sup> A entrevista encontra-se no site: <http://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2015/08/ponto-de-partida-inaugura-sede-apos-restauracao-de-fabrica-em-barbacena.html>. Acesso em: set. 2019.

outros elementos que compõem a nova Sericícola.

Todo esse complexo foi chamado de Estação Ponto de Partida e, segundo o grupo, tem a finalidade de ser um “corredor cultural”, abrigando diversos eventos desde oficinas, palestras, lançamentos de livros, até espetáculos teatrais e shows musicais do Ponto e de artistas convidados. A inauguração da Estação ocorreu no dia 21 de agosto de 2015 e se deu com o espetáculo *Ser Minas tão Gerais* que, como vimos, incluía a participação de Milton Nascimento e dos Meninos de Araçuaí, além do Ponto de Partida. A revitalização da Fábrica de Seda buscou manter o projeto arquitetônico original, indo ao encontro da proposta de preservação do patrimônio histórico, outra bandeira defendida pelo Ponto de Partida.

A Estação Ponto de Partida tornou-se ponto turístico da cidade. Um dos eventos que acontece na Sericícola desde 2010 e já se tornou tradição é o Mercado de Delicadezas. O evento geralmente acontece em quatro dias, de quinta a domingo, e tem como objetivo reunir expositores de Barbacena e região que apresentam produtos como esculturas, cerâmicas, joias, decoração, cama, mesa e banho, roupas, livros, assim como queijos, vinhos, produtos orgânicos, cervejas artesanais, entre outros, que levam a chancela de regional e original. O Mercado acontece antes do Natal, sugerindo que os visitantes encontrem seus presentes e lembranças de fim de ano ali, entre os “artesanatos e produtos com traços de originalidade e história de quem produz e da região de onde veio” (LOSCHI, 2018). Conjuntamente, é oferecida uma programação cultural que envolve bate-papo com profissionais convidados, oficinas e apresentações artísticas. Em 2018, foi apresentado o Cortejo de Reis, que contou com o Coro Meninos de Araçuaí e outros “cantantes” convidados, somando mais de cinquenta vozes – uma festa em comemoração aos 20 anos do projeto Meninos de Araçuaí e do início da ocupação da Sericícola.

Por tudo isso, o Ponto de Partida é considerado um dos mais bem-sucedidos do país como produtor e gestor de bens culturais. No entanto, Regina nega o *status* de empresária: “Eu não sou uma empresária. Sou artista, produtora e gestora cultural. Nós não visamos apenas ao lucro. Queremos produzir, queremos fazer cultura”. Apesar disso, ela reconhece que o fato de ter cerca de 250 pessoas dependendo do grupo por meio da formação possa identificá-lo como uma empresa cultural. Nesse sentido, a diretora declara: “Podemos até ser definidos como uma empresa, sim, mas nunca deixaremos de ser um grupo formado por artistas” (BERTOLA, 2014).

Devido ao seu investimento na cultura local e nacional, o Ponto recebeu diversas premiações, entre as quais podemos citar: a medalha da Ordem do Mérito Cultural, em 2003 – a maior honraria pública da cultura; a Medalha da Inconfidência, em 2004 – a mais alta

comenda outorgada pelo Governo de Minas Gerais; e o prêmio Amigos do Patrimônio Cultural, concedido pelo Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico e da Fundação de Cultura, em 2011, entre outros.



Figura 7 – Entrada da Sericícola – Estação Ponto de Partida.  
Julho de 2017, Barbacena-MG.



Figura 8 – Chafariz em frente à Casa da Palavra.  
Julho de 2017, Barbacena – MG.

### 3 O PONTO DE PARTIDA – A Comunidade

[...] eles parecem formiguinhas de tanto que trabalham.

(Babaya Moraes)

O interesse compartilhado reúne pessoas que se organizam, interagem entre si e constroem relacionamentos que tornam possível a realização de um empreendimento conjunto, formando uma comunidade. Os membros da comunidade se envolvem em discussões e atividades, compartilham informações e aprendem uns com os outros, desenvolvem as ideias uns dos outros, transformando-se em “caixas de ressonância” (WENGER, 2002). São as relações sustentadas que viabilizam a formação da comunidade, produzindo um sentido de pertencimento e compromisso mútuo que, com o tempo, tornam-se história e identidade compartilhados. Isso não implica homogeneidade; pelo contrário, a própria comunidade se estrutura internamente na distribuição de diferentes funções oficiais e não oficiais, sendo a diversidade um aspecto requerido para nutrir a criatividade e a riqueza de aprendizado.

A comunidade Ponto de Partida é formada por pessoas diferentes com habilidades diversas e investe em empreendimentos que exigem uma organização altamente funcional. Existe o núcleo teatral, mas também existe o setor administrativo, a equipe de gestão, a equipe de produção, o acervo, a equipe de divulgação, entre outras que se subdividem e mesclam integrantes do grupo. Não há terceirização de trabalho: são os membros da companhia que exercem todas as tarefas fundamentais para a sua subsistência. A maneira como eles dividem as funções está diretamente ligada às demandas que surgem, mas também leva em consideração o perfil de cada pessoa, buscando alocá-las no espaço onde elas apresentam maior potencial.

Por fazerem parte dessa comunidade, seus membros aprendem e realizam ações que não seriam possíveis de aprender e realizar sozinhos. O Ponto de Partida permite que os seus integrantes alcem grandes voos como artistas e produtores culturais, oferecendo uma formação personalizada com especialistas renomados e uma troca bastante rica entre os seus participantes internos; uma produção cuidadosa que inclui cenários, figurinos, viagens, hotéis, mídia; a possibilidade de gerenciamento de grandes projetos que envolvem pessoas e promovem mudanças para além de sua localidade; a oportunidade de influenciar e ser uma voz contundente em meio às constelações de comunidades das quais o grupo faz parte; enfim, compartilhar dessa comunidade significa usufruir uma estrutura intelectual, emocional e

material para desenvolver potencialidades e realizar empreendimentos que dificilmente seus membros alcançariam sozinhos.

Por outro lado, a comunidade também pode limitar a busca por anseios individuais, exigindo constantes renúncias de seus membros em prol do coletivo. O regime de dedicação exclusiva adotado pelo Ponto auxilia na organização dos compromissos assumidos pelo grupo e evita conflitos de datas, mas ao mesmo tempo pode fazer com que os seus membros se sintam sufocados pela impossibilidade de trabalhar em outros projetos e com outras pessoas.

O equilíbrio e o sucesso de uma comunidade exigem sensibilidade, confiança e respeito mútuo. A paixão pessoal pelo domínio e a compreensão do valor do empreendimento conjunto são fatores importantes que determinarão o investimento de energia que cada um emprega na comunidade. Não é algo que pode ser simplesmente deliberado por outros, não está somente relacionado ao salário no final do mês, mas provém de uma decisão pessoal e voluntária e relaciona-se com a maneira de compreender a sua própria existência. Para o artista, a paixão está diretamente ligada ao seu ofício – fazer arte é um modo de estar no mundo. O Ponto de Partida, enquanto comunidade composta por artistas, envolve-se em projetos diversos para subsidiar o sonho de viver de arte, mesmo que essas outras atividades tomem muito mais tempo e energia dos seus integrantes do que o fazer teatral e musical propriamente dito.

### 3.1 Entrada

Ainda me lembro da primeira vez em que vi o Ponto de Partida em cena. Foi um pulo no meu coração.

Tudo começou mais ou menos em 1994, eu tinha uns treze anos e estava em uma aula de geografia, quando, de repente, a porta se abriu em um solavanco, e apareceu um gnomo. Isso mesmo, um gnomo de carne e osso no meio da minha aula! Subiu na mesa da professora, que levou um baita susto e ria de nervoso. Ele falava uma língua diferente, em gnomês, não dava para entender nada, parecia mágica mesmo. Pois falou, brincou e no final a moça que estava com ele disse que ia ter uma peça de teatro e os alunos da escola teriam desconto. Ah, para quê! Atentei minha mãe a semana inteira. Queria dinheiro para ir ao teatro!

– Por favor, mãe, eu tenho que ir, vale ponto na escola!

Menti. Já estava atuando.

– Não tenho dinheiro.

– Mãe, por favor. Vai todo mundo!

Fiz aquele olhar dramático e pidão.

– Vou dar um jeito!

Minha mãe sempre dava um jeito. E no sábado à tarde, com a minha melhor roupa, desci do ônibus em frente ao teatro do Estadual. Fila enorme. Pipoqueiro na porta. Muita criança, cheiro de algodão-doce. Meu coração pulava mesmo, e eu me lembro da sensação até hoje. Sentia-me até mal, uma emoção, agitação, ansiedade... entrei. Nunca tinha ido ao teatro. Era lindo, grande e cheio! Sentei onde deu, porque era

tanta criança gritando e falando ao mesmo tempo que me deixou até tonta. E eu lá, concentrada, aguardando o grande momento. Então a campainha: pen... peen... peeen. Começou!

Uma música linda, os personagens iam surgindo, era tudo tão mágico, eu fiquei em êxtase... escrevo esse depoimento sentindo exatamente a mesma sensação. E assim vi minha primeira peça de teatro *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*. Ali, naquele dia, eu decidi:

– QUERO SER ATRIZ. MAS QUERO SER ATRIZ DO PONTO DE PARTIDA!

Ali também eu entendi que estava diante de algo diferente e transformador. Não bastava fazer teatro, tinha que ser com aquele grupo. Extraordinários.

Daí, então, comecei a perseguir esse sonho. Era muito nova ainda. Antes de chegar ao Ponto, eu fiz alguns cursos, teatro amador, tive um grupo, o Palco de Minas, fiz peças, formaturas, cursos. Até faculdade de publicidade! Os anos se passaram e, em 2003, o Ponto abriu a Casa de Arte e Ofício para formação de novos atores. Claro que fui a primeira a fazer inscrição. Levei meu grupo inteiro e falei:

– Nós todos vamos passar nessa seleção e vamos entrar no Ponto de Partida!

Dito e feito. Foram 100 pessoas, depois 30... depois 15... e o meu grupo inteiro passou. Tivemos 3 anos de formação e eu fiquei entre os 6 selecionados para permanecer no grupo. Sabia que ia conseguir! Mais tarde descobri que o gnomo que invadiu a sala de aula era o ator João Melo, e a moça que deu o recado era a atriz e produtora Fátima Jorge. Eles nem imaginam que transformaram minha vida para sempre.

Aqui estou há 17 anos. Parece que foi ontem. (Érica Elke).

O depoimento da Érica assemelha-se muito ao do Ronaldo. Ambos foram “apanhados” pelo Projeto Escola, uma iniciativa do Ponto de Partida que objetiva levar alunos das escolas públicas e privadas para assistir a espetáculos do grupo visando à formação de público. Ambos foram ao teatro pela primeira vez com esse projeto, encantaram-se com o que viram no palco e sonharam em integrar aquele grupo “mágico”. Ambos buscaram caminhos de formação e experiência na área teatral aspirando ao Ponto de Partida. E a oportunidade chegou em 2003 com a Casa de Arte & Ofício.

A proposta da Casa de Arte & Ofício foi a formação de jovens interessados em fazer teatro. Com esse objetivo, o Ponto de Partida abriu cem vagas e ministrou oficinas por dois dias, selecionando trinta pessoas para trabalhar com o grupo por mais um mês. Dali, foram selecionados quinze jovens para a formação profissionalizante que durou três anos. Cada aluno era acompanhado por um tutor, prática essa que buscava se aproximar da concepção das antigas corporações medievais, nas quais o aprendiz desenvolvia o ofício por meio do contato com o mestre. Ronaldo conta que o seu primeiro tutor foi Pablo, um incentivo para que ele pudesse investir em sua verve musical, e que depois ele passou pelos outros tutores, como em um rodízio que possibilitava o relacionamento íntimo entre novatos e veteranos. Nesse processo, cada candidato foi “tornando-se” atriz/ator, adquirindo competências por meio do aprendizado das práticas e do convívio com os membros da comunidade. No fim do processo, seis jovens foram escolhidos para o Ponto: Érica, Ronaldo, Dani, Renato, Júlia e Fred. Desses, Érica, Ronaldo e Renato permanecem no grupo; Júlia

anunciou sua saída para o ano de 2020; Fred deixou o grupo há algum tempo, e Dani faleceu em maio de 2014 devido a complicações de uma cirurgia bariátrica.

Ao longo de 40 anos, muitas pessoas passaram pelo Ponto, unindo suas trilhas (FINNEGAN, 1989) à trajetória do grupo e de cada participante. Dos membros atuais, Regina e Naná são as mais antigas, as únicas que fizeram parte da primeira formação em 1980. Lurdes, que também participou da fundação do grupo, era irmã da Regina. Ela faleceu em agosto de 2015 em razão de um aneurisma abdominal, logo após o espetáculo *Ser Minas Tão Gerais*, que inaugurou a Estação Ponto de Partida. Carol é filha da Lurdes e desde os 4 anos de idade participa dos espetáculos do grupo, estreando em 1987. Essa também foi a trajetória do Pablo, filho de Regina e Ivaneé, que com apenas 3 anos de idade participou como solista da peça *Cantamar*, em 1988, e desde então integra o elenco da trupe. Soraia, Bethinha e Loló participam do grupo desde 1984; Lido e Fatinha desde 1986; João ingressou no grupo em 1988. Com a entrada dos novos integrantes em 2006, Fatinha, Loló e Bethinha deixaram de atuar como atrizes por decisão própria e continuaram participando na produção e administração do Ponto. Mais recentemente, Pitágoras e Karine foram integrados ao grupo depois de um longo período de estágio, e Ciro está trilhando sua trajetória de entrada também como estagiário desde 2017.

Pitágoras e Karine participaram do Coro Meninos de Araçuaí e mudaram-se para Barbacena apoiados pelo Ponto de Partida para desenvolver suas habilidades artísticas. Ambos foram alunos da Casa de Morada dos Meninos<sup>67</sup>, estagiários do Ponto de Partida e convidados a integrar o grupo. Durante a pesquisa de campo, ouvi a história de Pitágoras algumas vezes, contada com entusiasmo pelos membros do grupo: um dia, na casa de Milton Nascimento, lá estava o Ponto de Partida com o Coro. Pitágoras, ainda criança, aproximou-se do piano posicionado na sala do cantor e começou a brincar com as teclas – ele nunca havia tocado num piano antes. Foi quando Milton o observou e declarou em alto e bom som: “Esse aí tem talento! Vai ser pianista. Tem que investir nele!”. A partir dessa afirmação, Pitágoras e o Ponto de Partida assumiram que ele seria um músico – e pianista! Desde então, Pitágoras realizou diversos cursos na Universidade de Música Popular Bituca (piano, percussão, violão, engenharia de som) e hoje é integrante do Ponto de Partida, diretor musical do grupo com Pablo, compositor e professor da disciplina Música de Conjunto na Bituca. É possível considerar que muitos aspectos de sua trajetória (e de sua identidade) foram delineados e legitimados pela declaração – talvez despretensiosa, em tom de brincadeira, com a intenção de

---

<sup>67</sup> Já comentada no Capítulo 2.

dar permissão para que o menino tocasse em seu piano – de Milton Nascimento. Como um personagem de extrema relevância na música brasileira e universal e guardião de uma “essência musical mineira”, a palavra do Milton tem peso, tem sabedoria, precisa ser levada a sério e colocada em prática. Se em algum momento Pitágoras pensou em desistir, ele foi lembrado de sua sentença. Mas, embora estivesse “destinado”, nada aconteceria sem apoio e trabalho duro. Pitágoras fez sua parte e tornou-se um exímio pianista. A narrativa sobre Pitágoras integra o repertório compartilhado da companhia e une-se às muitas trajetórias que dão vida ao Ponto de Partida. São histórias que sustentam a comunidade ao refletirem o engajamento mútuo e serem constantemente renegociadas na produção de significados.

Ciro nasceu em Barbacena, foi aluno da Bituca e sempre esteve presente nos eventos promovidos pelo Ponto de Partida. Ele não foi convidado para fazer estágio; o interesse partiu dele, e ele só foi aceito devido à participação contínua nas atividades do grupo. Não é possível aparecer de um dia para o outro e pedir para ser estagiário. Não existe um cadastro dos interessados em estagiar no Ponto. É necessário ter muita convivência com a comunidade para que esse vínculo “vá acontecendo”, e Ciro tinha isso. É necessário também mostrar que pode contribuir para o desenvolvimento do domínio e da comunidade. Dessa forma, a trajetória de entrada do Ciro durante a montagem de *Vou Voltar* envolveu observar todo o processo, participar como músico durante os ensaios, auxiliar Rony na iluminação, pintar as caixas do cenário, carregar coisas, atuar nos bastidores durante o espetáculo e estar sempre a postos, caso houvesse alguma demanda que ele pudesse resolver. O seu aniversário de 18 anos foi comemorado durante os ensaios com música de parabéns, salgadinho e refrigerante, abraços, saída após o ensaio e muitas brincadeiras que fizeram com que ele se sentisse mais incluído no grupo. A integração de Ciro está sendo lenta e gradual até que ele tenha legitimidade de ser chamado de membro do Ponto de Partida (e exista espaço para mais um na folha de pagamento).

Como é possível observar, os membros atuais vivenciaram diferentes processos de entrada no grupo: alguns passaram por testes específicos visando à seleção de novos integrantes, outros entraram como estagiários, podendo ou não serem absorvidos como membros do grupo, outros ainda “nasceram” no grupo, sendo integrados pela relação familiar. Mas em todos os casos foi imprescindível que os requerentes demonstrassem aptidões artísticas, competência na esfera teatral e musical, profundo interesse em participar daquela comunidade e muita disposição para atuar nas diversas áreas do domínio do Ponto de Partida. O termo “talento” é muito utilizado pelo grupo para identificar pessoas que têm facilidade e criatividade na execução das atividades artísticas. Ciro, por exemplo, é considerado talentoso

devido à habilidade com os instrumentos (ele toca violão, flauta, baixo, percussão, além de cantar), à percepção auditiva que lhe permite aprender rapidamente a divisão vocal dos arranjos, à facilidade de compor e escrever arranjos vocais e instrumentais, entre outras competências valorizadas nessa comunidade.

Ser “talentoso” é um aspecto importante para ingressar no Ponto de Partida, mas não é o único, e talvez nem o principal. Almejar uma vaga no Ponto significa estar disposto a investir grande parte do tempo e da energia nos projetos do grupo, renunciando muitas vezes aos próprios projetos pessoais e aprendendo a viver coletivamente – é preciso ser um bom colega e ocupar espaços relevantes dentro da comunidade.

Apesar de sempre estar de braços abertos para receber os visitantes da Estação e os fãs ao fim dos espetáculos, a comunidade, enquanto grupo profissional de teatro, é relativamente fechada e seletiva. Um dos atores comentou que essa postura é uma forma de proteção: preza-se pelo relacionamento da comunidade, pelo seu equilíbrio, pela sua segurança, pela sua história, por tudo o que já foi conquistado por esse grupo de teatro localizado em Barbacena. A entrada de novos integrantes assegura a continuidade do grupo ao mesmo tempo que põe em risco a sua sobrevivência; portanto, é preciso construir práticas que salvaguardem a comunidade e o seu domínio, propondo trajetórias de entradas que estabeleçam relações de confiança e respeito mútuos.

### **3.2 Encontro de gerações**

A entrada de “sangue novo” injeta um novo ânimo no grupo, trazendo novas ideias e revigorando os membros mais antigos, mas também exige muita prática e paciência na condução do processo de aprendizagem dos novatos. Junta-se a isso o fato de que, no Ponto de Partida, os integrantes permanecem na companhia mesmo depois de se “aposentarem” dos palcos. Nesse encontro de gerações, nem sempre os mais novos têm paciência com os mais velhos, e nem sempre os mais velhos estão dispostos a abraçar as mudanças promovidas pelos mais novos; entretanto, o engajamento na busca pela realização de seu empreendimento faz com que suas trajetórias estejam interligadas e em constante negociação. O encontro de gerações, portanto, é um aspecto importante na dinâmica do Ponto de Partida, que molda a sua linguagem e a identidade de seus membros.

O termo “choque de gerações” apareceu na conversa com um dos membros do grupo, quando ele comentou que os mais antigos lidam melhor com a questão de cortes de cena e que os mais novos têm a tendência de defender suas personagens nesse sentido,

mostrando-se mais resistentes aos cortes em suas cenas e falas. A própria decisão sobre a montagem de *Vou Voltar* precisou passar por negociações que dividiram o grupo entre os mais novos e os mais antigos: enquanto o primeiro grupo queria montar um espetáculo completamente novo que dialogasse com o momento político do país, o segundo preferia remontar um espetáculo que já fazia parte do repertório da companhia e que seria “garantia de sucesso”<sup>68</sup>. Isso demonstra as diferentes perspectivas das gerações: um grupo buscava experiências inovadoras, novos desafios, estando disposto a correr riscos em um momento de instabilidade orçamentária, enquanto o outro estava focado na questão financeira, entendendo que seria mais seguro trabalhar em um terreno já conhecido e de retorno imediato. Entre bons argumentos de ambos os lados, a palavra final foi dada pela Regina e acatada pelo grupo, e todos os seus membros se engajaram profundamente na construção do novo empreendimento.

Os membros mais antigos são a história viva do Ponto de Partida. São os guardiões da memória do grupo, das narrativas que sustentam a comunidade. Por diversas vezes durante a pesquisa de campo, os integrantes do Ponto sentaram nas mesas espalhadas pelos jardins da Estação e, acompanhados de um bom vinho, contaram histórias dos bastidores dos antigos espetáculos, dos atores famosos com os quais tiveram contato, falaram dos integrantes que já se foram, das dificuldades pelas quais o grupo já passou, dos episódios engraçados – as risadas eram diretamente proporcionais às taças de vinho. Eles narravam para os membros mais novos, mas também para eles próprios, lembrando-se das trajetórias que construíram o Ponto de Partida. Como tutores, os veteranos compartilham sua experiência e sabedoria, seus erros e acertos, inspiram os mais novos. Existe um profundo respeito por suas trajetórias (o que não significa que não haja embates) e a consciência de que, para que eles estivessem ali, Regina, Naná, Fatinha, Bethinha, Loló, Lido e tantos outros já trabalharam muito sem receber salário, já dormiram em chão de teatro, já se apresentaram em condições precárias.

Além das trajetórias já relatadas, uma nova geração se forma no Ponto pelas relações familiares. Pablo e Júlia são casados e têm dois filhos pequenos, um de 7 e outro de 3 anos, que participam ativamente da comunidade. Eles estão sempre presentes nos ensaios, adentrando o salão e interrompendo a atividade corrente com as suas brincadeiras de criança; como os seus pais estão constantemente na Estação, eles aproveitam o espaço no contraturno escolar, correndo pelos gramados e explorando os casarões; eles também cantam e tocam nos espetáculos do Ponto com os Meninos de Araçuaí e participam de quase todas as ações do

---

<sup>68</sup> Esse episódio é relatado com mais detalhes no próximo capítulo.

grupo, seja na plateia ou no palco. Carol também tem uma filha de 5 anos que está sempre em meio ao grupo e sabe todas as músicas dos espetáculos do Ponto de cor. Outra criança inserida na rotina da trupe é o filho de 7 anos de Rony e Dulce, que também são casados. Logo após a estreia de *Vou Voltar* nasceu o filho de Ronaldo, que atualmente está com 2 anos e meio e já começa a participar do cotidiano da comunidade. Alguns deles possivelmente será o futuro do Ponto de Partida.

As identidades dos membros do Ponto de Partida estão entremeadas em diferentes momentos da história dessa comunidade, com gerações distintas trazendo diferentes perspectivas, e a negociação dessas trajetórias pode ser bastante complexa. Tal encontro não se dá como uma simples transmissão de hereditariedade e nem como uma relação de oposição velho *versus* novo, mas em uma condição em que o novo representa, ao mesmo tempo, a continuidade e descontinuidade do velho (WENGER, 1998, p. 158).

### **3.3 Estrutura organizacional do Ponto de Partida**

Cheguei à Estação Ponto de Partida às 14h15 e encontrei alguns atores na entrada da Casa do Ponto. Subi para o segundo andar e lá estavam Regina, Pablo, Pitágoras, Roni e mais alguns atores conversando sobre como deveriam ser confeccionados os baús que fariam parte do cenário. Depois de trocarem algumas ideias, Regina disse que precisaria resolver questões sobre a apresentação do Ponto de Partida em São Paulo e em Belo Horizonte e pediu que o grupo iniciasse o trabalho sem ela. Eles, então, se organizaram em círculo para realizar o aquecimento vocal e corporal conduzidos por João. Érica, no entanto, ficou sentada na poltrona, pois estava muito gripada. Carol e Júlia também não participaram porque ficaram resolvendo assuntos de produção e patrocínio.

Depois do aquecimento, cada um foi para um canto do salão estudar o texto enquanto Pitágoras tocava várias músicas ao piano, quase como um fundo musical para os atores. Regina retornou às 15h40 dizendo que aquele era o último dia para redigir e enviar o projeto de Lei de Incentivo Estadual e que por isso não poderia ficar no ensaio; dessa forma, o grupo deveria passar o texto e as cenas sem a presença dela. Alguns atores, no entanto, precisariam participar da confecção do projeto e não ficariam para o ensaio. Com a Regina foram Pablo, Ronaldo e Soraia. Júlia ficou em uma sala atrás do palco e continuou resolvendo questões de produção. Os que restaram – Lido, Renato, João, Érica e Carol – articularam-se para trabalhar; sentaram em círculo e passaram o texto desde o início, buscando memorizar

suas falas com a ajuda uns dos outros. Júlia terminou de dar os seus telefonemas e se uniu ao grupo para a leitura.

Por volta das 17h20, os atores interromperam o trabalho, e todos nós descemos para o lanche. Após o intervalo, Regina liberou o grupo, pois não teria condições de trabalhar com eles naquele dia devido às várias demandas de produção e administração do Ponto de Partida. Alguns atores foram embora enquanto outros continuaram trabalhando na elaboração do projeto e na resolução de problemas diversos.

O relato acima é mais um exemplo de como o funcionamento do Ponto de Partida abrange tarefas variadas nas quais todos estão envolvidos. Mesmo durante a montagem de um espetáculo novo, quando o elenco está focado na realização artística, as demais atividades continuam demandando tempo e energia. Existem vários pilares que dão suporte à estrutura do Ponto e que permitem, inclusive, que o grupo continue fazendo teatro. São os diversos projetos assumidos pela companhia que possibilitam, por exemplo, que eles se proponham a montar a peça *Vou Voltar* sem perspectiva de patrocínio específico, contando apenas com a doação do público do Clube dos Amigos do Ponto de Partida (CAPP). Desse modo, não é possível ser apenas ator, diretor ou músico no Ponto de Partida; é preciso se envolver em várias funções e assumir profunda responsabilidade para com o empreendimento e a comunidade.

A gestão do Ponto de Partida é compartilhada. Os seus membros se dividem em diversas equipes para realizar as funções necessárias e viabilizar o funcionamento da companhia. No topo da hierarquia está a Direção Geral, embora todas as definições sejam discutidas com as respectivas equipes e as decisões importantes sejam tomadas com a participação de todos. Abaixo da Direção Geral está a Equipe de Gestão do Ponto de Partida, seguida por vários setores que promovem a produção e a administração dos projetos desenvolvidos pelo grupo. Sob esse grande guarda-chuva estão os empreendimentos do grupo, dentre os quais iremos abordar os principais: o Grupo de Teatro, a Estação Ponto de Partida, a Bituca e os Meninos de Araçuaí, cada qual com as suas respectivas equipes.

A maioria das informações discutidas neste tópico foi obtida em conversas com Pablo Bertola, assim como a matriz para o organograma da figura 9. Para que eu entendesse melhor os arranjos internos de gestão do Ponto, Pablo gentilmente desenhou um gráfico com todas as principais equipes e suas interações, ressaltando que os nomes relacionados a cada ofício correspondem aos responsáveis pela coordenação da atividade, mas o desenvolvimento das tarefas abrange todos os integrantes. Apesar de estar bem delimitada na representação gráfica, a divisão das funções não é tão clara assim dentro da comunidade, tanto que a

sistematização no papel da estrutura organizacional foi realizada por Pablo conforme eu indagava sobre o seu funcionamento.

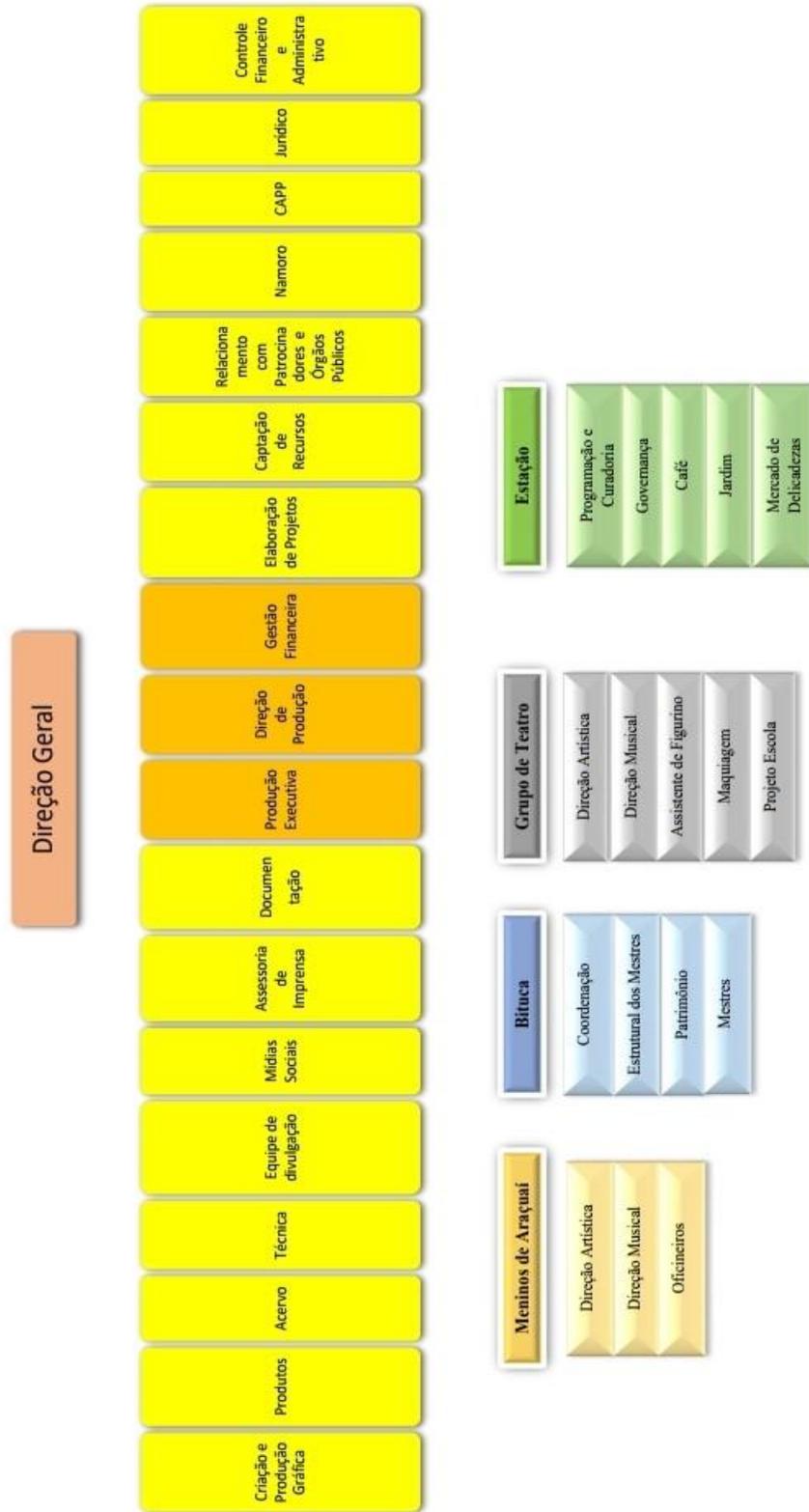


Figura 9 – Organograma do sistema organizacional do Ponto de Partida.

As informações são referentes ao ano de 2019, de modo que iremos observar a presença do Ciro em algumas das equipes. Até o presente momento, ele continua o seu estágio no grupo, assumindo papéis cada vez mais centrais na dinâmica da comunidade. Por outro lado, veremos a ausência do João, que deixou a companhia no segundo semestre de 2017, como comentaremos no fim deste capítulo.

### 3.3.1 Direção Geral

A Direção Geral do Ponto é exercida por Regina Bertola, que também é responsável pela Direção Artística do Grupo de Teatro. Até 2003, antes da morte de Ivanée Bertola, o grupo tinha duas lideranças: a Direção Artística, conduzida por Regina, e a Produção, que ficava a cargo de Ivanée. Após esse período, ambas as direções foram concentradas em Regina, que precisou se reinventar e aprender os meandros da área de produção e obtenção de auxílio financeiro.

Regina é formada em psicologia e trabalhou como educadora, sendo uma das sócias da Escola Marques de Rabicó na década de 1980. Em entrevista a Silva (2014), ela conta que a sua vocação para ser diretora vem desde a infância, quando suas amigas iam à sua casa para ouvi-la contar histórias ou planejar as brincadeiras, e ela estava sempre em uma posição de liderança. Seus pais tiveram um papel fundamental em sua formação cultural e artística: o pai deixava a biblioteca à sua disposição, e ela “devorava” os livros desde nova; a mãe era declamadora e ensaiava peças no colégio, levando Regina consigo para acompanhar a montagem, além de ter “uma voz de contralto maravilhosa”. Na entrevista, Regina narra a cena de sua mãe na máquina de costura, enquanto ela brincava ao lado e pedia para a mãe cantar uma música. Depois da insistência por parte da filha, a mãe finalmente cedia:

Aí ela levantava da máquina, ia para o quarto dela, tirava o avental, trocava o chinelinho por um sapato de salto, passava batom, penteava o cabelo. Eu sentava na cama larga, esperando – sua plateia. Ela ia para o meio do quarto, se colocava com perfeição, anunciava o autor da música e o título da canção e cantava, cantava lindamente. Eu aplaudia, os olhos brilhando. Ela tirava o sapato de salto, recolocava o chinelinho, o avental e retomava seu lugar na máquina e no cotidiano. (REGINA BERTOLA, apud SILVA, 2014, p.140).

De acordo com Regina, sua mãe, que teve onze filhos e se preocupava em apresentar-se dessa maneira para uma menina de quatro anos, ensinou-lhe a primeira lição do que é ser uma profissional do teatro e sobre o relacionamento de respeito com a arte e com o público. O circo e o cinema também exerceram grande influência em sua concepção estética e

artística, assim como as manifestações populares e religiosas – as Congadas, as Folias, os Bois – que fizeram parte de sua infância e a colocaram em contato com a teatralidade dessas performances.

Como diretora geral, todas as decisões passam por Regina, desde os grandes projetos e patrocinadores até o cardápio do Café do Ponto. É ela que conduz o desenvolvimento do Ponto de Partida enquanto Associação Cultural e Grupo de Teatro, aprovando ou não as ideias propostas pelos integrantes do grupo, tomando decisões em relação às finanças, encontrando-se com as equipes e convocando reuniões com todos os membros da companhia, assumindo responsabilidades frente aos patrocinadores e órgãos públicos, cuidando dos relacionamentos e trabalhando para a coesão e o equilíbrio da comunidade. Além de estar diretamente ligada a todas as equipes, ela também participa da coordenação da Gestão Financeira e da Elaboração de Projetos.

No papel de diretora artística do Grupo de Teatro, Regina propõe temáticas para os espetáculos, acompanha o processo de pesquisa do elenco, orienta o percurso dos improvisos, faz a dramaturgia, dirige os atores em cena buscando auxiliá-los em seu desenvolvimento, acompanha todas as etapas da produção e montagem (figurino, cenário, divulgação, horários, hotéis, teatros) e une todas as expertises envolvidas na realização do espetáculo. É ela quem conduz o processo de criação coletiva, estimulando e freando quando julga necessário, buscando um resultado que transpareça a potencialidade do Ponto como coletividade. Regina dirige o elenco do Ponto de Partida há quarenta anos, e alguns membros atuais a acompanham desde a fundação do grupo, como vimos acima.

Na mescla das duas funções, Regina é o principal nome do Ponto de Partida, dando entrevistas e participando de reuniões, assumindo a linha de frente dos projetos do grupo e carregando consigo a história da companhia.

### **3.3.2 Equipes**

A Equipe de Gestão do Ponto de Partida é composta pela Direção Geral, Direção de Produção, Produção Executiva e Gestão Financeira. Juntos, os membros dessas equipes planejam projetos futuros, organizam as informações e tomam decisões importantes para os rumos do grupo. A Produção Executiva, coordenada por Fatinha e Karine, é responsável pela negociação e contratação de fornecedores (hotéis, transporte, alimentação, etc.) e profissionais (iluminador, costureira, figurinista, etc.), pela busca de parcerias nas cidades onde o grupo irá se apresentar, por acompanhar todo o processo de montagem de palco e dar suporte no que for

preciso, além de receber o público durante o evento. A Direção de Produção é coordenada por Pablo e Júlia que, além de dar assistência à Direção Geral, assessoram e supervisionam a Produção Executiva. Por exemplo, se um hotel apresenta tarifa mais elevada que outros, porém está mais bem localizado na cidade, Pablo e Júlia ajudam a decidir o que vale mais a pena fazer. A Gestão Financeira tem como contratadas a Dulce e a Fernanda, que administram tecnicamente o financeiro do grupo e contam com a participação de Regina, Ronaldo e Pablo na equipe.

Na ponta esquerda do organograma, encontramos a Equipe de Criação e Produção Gráfica, coordenada por Pablo e Júlia, que tem a função de criar as peças gráficas de todos os espetáculos e ações do Ponto de Partida e acompanhar o processo de confecção do material até a sua impressão. A Equipe de Produtos tem como responsável o Renato, que controla o estoque de produtos do Ponto, como os CDs, DVDs e canecas que estão disponíveis para a venda presencial e pelo site. O Acervo é coordenado por Betinha e Rony, que cuidam dos cenários, figurinos e demais objetos que fazem parte dos espetáculos em cartaz e dos que são considerados históricos. Rony também é responsável pela Equipe Técnica, o que inclui a manutenção e a gestão de todos os equipamentos da companhia, desde holofotes e tablados até a troca das lâmpadas da Estação. A Equipe de Divulgação, composta por Carol, Lido, Érica e Ronaldo, tem a função de criar as campanhas de divulgação de cada projeto e evento, coordenando a distribuição do material gráfico, gravando vídeos para as mídias sociais e organizando a divulgação nas ruas e nas escolas (quando é o caso). Érica, coordenadora das Mídias Sociais, fica responsável por manter as redes sociais dos projetos do Ponto sempre movimentadas e atualizadas. A Assessoria de Imprensa tem como coordenadoras Fatinha e Júlia, que fazem contato com a imprensa, enviam os *releases* e marcam as entrevistas. A Equipe de Documentação, coordenada por Érica, Ronaldo e Ciro, tem a função de recolher registros fotográficos e bibliográficos das ações do grupo e fazer a clipagem desse material, ou seja, reunir e arquivar as matérias de *sites* e jornais sobre espetáculos e projetos do Ponto. Toda essa documentação servirá para a produção de relatórios e prestação de contas para patrocinadores e Leis de Incentivo, além de ficar como acervo para a companhia.

Ao lado direito da Equipe de Gestão, temos a Equipe de Elaboração de Projetos, coordenada por Regina, Pablo e Ronaldo, com a função de escrever os projetos para as Leis de Incentivo, editais, parcerias diretas com empresas privadas e demais demandas que surgem. A Equipe de Captação de Recursos é coordenada por Regina, Pablo e Júlia, responsáveis por buscar os recursos aprovados via projetos, emendas parlamentares e doações. Ainda, Júlia e Pablo fazem o trabalho de prospectar novas parcerias, pesquisando

possíveis patrocinadores, fazendo contatos, marcando reuniões e preparando o caminho para que Regina faça as negociações finais. Júlia também faz parte da Equipe de Relação com Patrocinadores e Entidades Públicas que, com Regina, fica em contato e negocia todas as questões relacionadas ao patrocínio, como configurações, datas, locais e estrutura das ações de retorno às empresas que financiam os projetos. A Equipe de Relações Públicas, mais conhecida pelos membros do Ponto como “Namoro”, é coordenada por Soraia, Fatinha e Júlia, e tem como objetivo manter a rede de contatos do grupo. Isso implica deixar os *e-mails* (a mala direta) sempre organizados e atualizados, escrever para artistas e produtores constantemente, estar atentos às mudanças de governos, secretarias, etc.; ou seja, manter o grupo bem relacionado. A Equipe do CAPP é responsável por organizar a campanha que irá estimular o grupo na busca por novos associados, além de definir quando a campanha será iniciada, ou, como eles dizem, “sair pra rua”. Naná, Carol e Fatinha, coordenadoras do CAPP, também acompanham os cadastros e a emissão dos recibos para dedução do Imposto de Renda. O Jurídico é exercido por Soraia, que tem formação em direito. Ela é responsável pelos estatutos, atas, documentação, análise de normas, leis e decretos, além de representar e defender o grupo em possíveis ações e processos jurídicos. O Controle Financeiro e Administrativo de todos os projetos do grupo, desde o acompanhamento e controle dos gastos até a prestação de contas, é realizado por Dulce e Fernanda.

Esse alinhamento de funções atua como o grande guarda-chuva que atende às demandas dos projetos vinculados ao Ponto de Partida, e cada um deles também tem equipes para cuidar de suas especificidades.

### **3.3.3 Projetos**

O Grupo de Teatro é dirigido por Regina, como já comentamos acima. A Direção Musical é feita por Pablo, Pitágoras e Ciro, responsáveis pelos arranjos, ensaios com os integrantes do grupo e acompanhamento instrumental durante os espetáculos. A seleção de repertório e negociação com a Direção Artística fica a cargo de Pablo, que busca identificar as intenções de Regina e discutir com ela os caminhos entre música e cena. Betinha trabalha como Assistente de Figurino sempre que necessário, deixando pronto o acervo do grupo para as experimentações que Regina propõe; isso inclui selecionar, lavar, passar e arrumar as peças de roupa. Naná é responsável por cuidar do estoque de maquiagem, mantendo-o organizado e gerenciando o seu transporte para o teatro e de volta para a Estação. Os coordenadores do Projeto Escola são Naná, Fatinha, Érica e Lido, responsáveis pelo contato com os

estabelecimentos de ensino, pela venda de espetáculos e por montar um calendário de apresentações dentro do projeto.

A Estação Ponto de Partida conta com equipes que cuidam do espaço físico e dos eventos que ali acontecem. A Governança da Estação é feita por Bethinha, que recebe os visitantes, cuida das refeições dos funcionários e deixa os espaços internos sempre floridos. Com a Beth, também está a Cida, que é contratada para cuidar da limpeza do espaço. O Café do Ponto conta com a coordenação de Renato, Bethinha, Dulce e Fernanda, responsáveis pela escala de quem irá trabalhar e em quais dias, pelo controle de estoque, pela compra de suprimentos e pela definição do cardápio. O belo Jardim é administrado por Renato, que supervisiona o jardineiro, negocia a aquisição de adubo e mudas de plantas, mantém a relação com o Inhotim para o monitoramento da vegetação e faz questão de regar o jardim sempre que possível. A Programação e Curadoria fica sob responsabilidade de Regina, Júlia, Karine, Fatinha e Pablo, que convidam profissionais da área cultural e artística e também selecionam os eventos entre as diversas propostas que chegam para integrar o calendário da Estação. A curadoria se preocupa em garantir que a programação esteja alinhada com os parâmetros artísticos do Ponto de Partida. O Mercado de Delicadezas é um braço da programação e tem sua própria equipe de realização, composta por Lido, Renato e Karine.

A Bituca é coordenada por Loló, Ronaldo e Pitágoras. Enquanto Loló exerce uma coordenação mais administrativa e presencial, Ronaldo é responsável pelo relacionamento com os mestres e pelas programações especiais da escola, representando a ponte entre a Bituca e o Ponto de Partida, e Pitágoras atua na coordenação pedagógica, sendo responsável por supervisionar as aulas, o conteúdo abordado e a metodologia adotada. Loló também é encarregada do Estrutural dos Mestres da Bituca, pois todos os professores vêm de outras cidades. Dessa forma, ela cuida da logística desses profissionais, fazendo reservas de hotel e transporte, cuidando das horas-aula, etc. Bethinha e Loló cuidam da alimentação dos mestres, encomendando o almoço, preparando o lanche da tarde e arrumando a mesa das refeições com porcelanas elegantes. A Bituca também conta com a Equipe do Patrimônio, composta por Pitágoras, Ciro e Loló, responsáveis pela manutenção de instrumentos, cabos, caixas de som, discos, livros e tudo o que se refere ao acervo da escola. Alguns integrantes do elenco do Ponto também atuam como mestres da Bituca: Carol e Lido ministram a disciplina Preparação para o Palco, Produção e Ética, e Pitágoras ministra a Prática de Conjunto.

Os Meninos de Araçuaí seguem o mesmo padrão do Grupo de Teatro, tendo a Regina como diretora artística e Pablo, Pitágoras e Ciro como diretores musicais. Acrescenta-se nessa estrutura a equipe dos Oficineiros, que viaja até Araçuaí para realizar a seleção de

novos cantores e as oficinas que visam à formação técnica dos Meninos, como preparação de palco e técnica vocal.

Toda essa estrutura organizacional permite que o Ponto de Partida assuma grandes projetos e os realize com sucesso. Segundo Pablo, o grupo trabalhou muito para deixar a parte burocrática bem resolvida: “Nesse aspecto nós somos muito estruturados, e é por isso que a gente chegou até aqui.” De fato, podemos perceber o grau de complexidade envolvido nas demandas da companhia e na distribuição de tarefas. A cada necessidade, os membros precisam aprender a manusear as ferramentas específicas da função. Por exemplo, Pablo e Júlia aprenderam a mexer em programas de criação gráfica; Regina, Pablo e Ronaldo aprenderam a elaborar projetos de acordo com as normas de cada edital e precisam ficar atentos às mudanças constantes das regras; Renato aprendeu sobre plantas e jardinagem; Fatinha e Karine aprenderam a organizar uma produção funcional e a construir uma rede de fornecedores dentro e fora de Barbacena; entre outras práticas que vão muito além da atividade artística.

Essa quantidade de tarefas ocupa grande parte do tempo e da energia do Ponto. O crescimento do grupo como movimento cultural exigiu (e exige) algumas renúncias no âmbito artístico, o que dificulta a montagem e a circulação de espetáculos. Se antes era possível ficar um mês inteiro na estrada circulando com as peças da companhia, hoje isso é inviável. Até a criação da Bituca, em 2004, o grupo tinha uma média de um espetáculo novo por ano e viajava constantemente, apresentando-se em quase todos os estados do Brasil<sup>69</sup>. Após a inauguração da escola, foram dez novos espetáculos em 15 anos (uma média de 0,6 espetáculos por ano) e as viagens diminuíram consideravelmente. Segundo Pablo, todo esse emaranhado de atividades fez com que o ator Sérgio Britto, ao trabalhar com o grupo anos atrás, comentasse que eles falavam muito mais de produção e assuntos afins do que de teatro. E Pablo concorda: “De fato, nós dedicamos muito mais tempo para a parte administrativa do que para a artística”. Essa condição exige certo equilíbrio para que o grupo, na busca por recursos que viabilizem o fazer teatral, não deixem de fazer teatro. Por isso, de tempos em tempos, Regina lança um desafio artístico para os seus membros, e *Vou Voltar* foi um deles.

---

<sup>69</sup> Segundo Pablo, os únicos estados ainda não visitados pelo Ponto de Partida são Amapá e Piauí.

### 3.4 Comunicação

Para que todas as atividades do grupo aconteçam, é necessário que os seus membros morem em Barbacena e estejam constantemente presentes na sede do grupo. Assim, a principal forma de comunicação é presencial e acontece no encontro diário e por meio de reuniões. Conforme apontam os integrantes do Ponto, Regina é uma diretora que tem necessidade de encontrar com o grupo, de falar pessoalmente e olhar no olho. É incômodo para ela ficar muito tempo sem se reunir com os membros do Ponto de Partida; por isso, o elenco e a equipe de gestão e produção se reúnem no mínimo uma vez por semana para discutir agenda, pendências, projetos e demais assuntos relacionados ao grupo. As reuniões com todos os participantes da comunidade, incluindo o administrativo e financeiro, acontecem pelo menos uma vez por mês. Além disso, as equipes indicadas no organograma se encontram diariamente e se reúnem com Regina e/ou a Equipe de Gestão para resolver suas questões específicas. A comunicação por telefone também acontece com frequência.

Uma maneira que o grupo encontrou de agilizar sua comunicação foi criando um grupo de *WhatsApp*<sup>70</sup>, em que todos os membros trocam informações pertinentes ao Ponto de Partida, recebendo mensagens instantâneas em seus celulares. Ele é um espaço mais livre, que permite brincadeiras e assuntos diversos, voltado para uma comunicação prática e direta. Não se discute nenhum assunto importante via *WhatsApp*; inclusive, Regina opta por não ter o aplicativo em seu celular e não participar dessa forma de interação. Eles também têm um grupo de *e-mails* para o compartilhamento de documentos e para aquelas mensagens que precisam ficar registradas.

Durante a pesquisa de campo, muitas vezes me deparei com a situação de não saber o como, o quando e o porquê de determinada cena ter sido cortada, ou de o horário do ensaio ter sido modificado, ou da mudança de planos em relação aos eventos que eu observava regular e sistematicamente. Eu me perguntava: Quando isso aconteceu? Quando isso foi decidido? Onde eu estava nesse momento? Por estar presente quase que o tempo todo na rotina do Ponto de Partida, eu ficava surpresa quando surgia uma nova informação que era própria do ensaio e da qual todos sabiam, menos eu. Obviamente, eu não sabia de muita coisa das práticas da comunidade, pois havia acabado de chegar e estava trilhando minha “participação periférica legítima” (LAVE e WENGER, 1991), e o aspecto da não participação era intrínseco à minha condição; aliás, não só intrínseco como necessário para que a

---

<sup>70</sup> Aplicativo de mensagens instantâneas e chamadas de voz para *smartphones* que funciona por meio da conexão com a internet.

aprendizagem se efetuassem. Como novata, não ter acesso a determinadas informações me daria a possibilidade de perguntar e esperar que algum membro experiente me ensinasse sobre elas.

Mesmo sabendo que a minha trajetória de entrada tinha claras limitações, algumas informações estavam no campo da minha observação. Então, como eu não ouvi sobre a mudança de horário? Como eu não percebi que a cena X foi cortada, se eu estava ali o tempo todo? Muitas das mudanças foram negociadas por meio do *WhatsApp* ou *e-mail*, reservados somente aos membros do Ponto. Nem eu, nem Ciro – que também estava acompanhando a montagem e buscando um estágio na companhia – tínhamos acesso àquele espaço virtual naquele momento. Nós dependíamos, portanto, do auxílio dos membros que possuíam participação central no empreendimento.

Não me lembro de ter presenciado alguém que tenha chegado atrasado ou faltado ao ensaio porque não havia recebido a informação. Apesar de o Ponto de Partida ser uma comunidade relativamente pequena, com 21 membros no período da pesquisa, não é por isso que a comunicação era tão efetiva, mas porque havia responsabilidade com o empreendimento conjunto, e a falta de alguém ou a não realização de alguma tarefa impactaria todo o processo.

### **3.5 Remuneração**

A remuneração do Ponto de Partida foi mudando nas diversas fases de sua trajetória. O grupo já se sustentou com dinheiro de bilheteria, com o apoio do CAPP e atualmente conta também com o suporte financeiro das Leis de Incentivo e parcerias públicas e privadas. Até 2003, quando Ivanée coordenava a companhia com Regina, a divisão de valores entre os participantes era diferente: quem fazia parte da equipe de produção ganhava mais do que quem era do núcleo de teatro. Quando Regina assumiu a Direção Geral, ela modificou esse quadro e estabeleceu um salário igual para todos.

Atualmente, o salário é mensal e fixo, e todos ganham o mesmo valor, independentemente das tarefas que executam – com exceção de Regina, que recebe uma quantia maior. Trabalhando no sistema de dedicação exclusiva, o grupo tem o acordo no sentido de que seus membros não podem assumir outras atividades fora da companhia, e qualquer convite de trabalho externo deve ser aprovado pelo grupo e realizado como grupo, e a remuneração desse trabalho também retorna para o Ponto. Por exemplo, se João é convidado para dar uma oficina de teatro, o aceite só acontece se o grupo entender que aquele trabalho é interessante para a companhia como um todo e dialoga com a proposta do Ponto de Partida. Nesse sentido, o indivíduo é a representação da comunidade à qual pertence, incorporando-a.

Assim, o João não é só “João Melo”, mas o “João do Ponto de Partida”. Os *shows*, *workshops*, CDs, são todos produtos do coletivo.

Segundo Pablo, a decisão pela dedicação exclusiva deve-se a uma questão de organização, “é muito mais por uma inviabilidade do que por um puritanismo”. Essa foi a maneira que o grupo encontrou de ter os seus membros à disposição e não sofrer com conflitos de datas. Essa condição nem sempre é confortável para os seus integrantes, que ficam impedidos de trabalhar com outras pessoas e em outras áreas. O fator limitador da dedicação exclusiva já provocou a saída de integrantes do Ponto e, por isso, alguns dos membros atuais acreditam que o grupo precisará rever esse assunto em um futuro breve. Porém, é permitido que os membros invistam em empreendimentos particulares quando estes não interferem no andamento da rotina do grupo. Por exemplo, Júlia lançou seu primeiro livro, *A Avó Amarela*, em novembro de 2018. Após a primeira festa de lançamento em São João Del Rei, sua cidade natal, ela fez outros vários lançamentos em diversas cidades, participou de premiações e encerrou o ano de 2019 levando o Prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)<sup>71</sup> nas categorias “escritora revelação” e o Prêmio Jabuti<sup>72</sup> na categoria “literatura infantil”. Toda a escrita e confecção do livro, assim como a agenda de lançamentos foram feitas sem desfalcar o Ponto de Partida. Lido lançou o seu livro *Onde davam esses trilhos* em dezembro de 2019, durante o Mercado de Delicadezas, realizado anualmente pelo Ponto de Partida. Assim como no caso da Júlia, a escrita do livro em nada prejudicou as funções assumidas por ele no grupo. Em ambos os casos, os produtos e os seus rendimentos são particulares dos autores.

Em relação ao salário igualitário, Pablo considera esse aspecto positivo, mas também entende que essa proporção é difícil devido às diferentes tarefas exercidas pelos membros do grupo e ao nível de investimento de cada um. O vínculo dos integrantes com o Ponto de Partida é de associado, e cada um é responsável pela sua própria previdência. Quando existe a necessidade de afastamento dos membros, o grupo procura agir de modo semelhante às leis trabalhistas, mantendo o salário de quem precisa se ausentar por motivo de gravidez ou saúde, por exemplo. No entanto, o grupo ainda não precisou lidar com a questão da perda de produtividade (por consequência do envelhecimento ou outro motivo). O que fazer quando alguém, de fato, não puder mais trabalhar? Essa pode ser uma questão complexa

---

<sup>71</sup> Com o objetivo de incentivar a literatura infantil juvenil, a FNLIJ é uma entidade sem fins lucrativos que promove a premiação de livros deste gênero.

<sup>72</sup> Concedido pela Câmara Brasileira do Livro (CBL), o Prêmio Jabuti é o mais tradicional prêmio literário do Brasil.

para o grupo, pois existe ali um profundo respeito pela trajetória daqueles que construíram o Ponto de Partida e uma visão de comunidade que vai muito além de um ajuntamento de pessoas que trabalham reunidas<sup>73</sup>.

### 3.6 Conflitos

Comunidades de prática não pressupõem homogeneidade, nem propriedades como paz e harmonia são intrínsecas a elas. Embora a dinâmica do Ponto de Partida aponte para uma unidade, os desacordos, as tensões e certa dose de competição fazem parte do seu processo. Isso não a desabona como uma comunidade; pelo contrário, mostra a complexidade que é realizar as coisas em conjunto na vida real.

Exatamente por conflitos integrarem suas práticas, os membros do Ponto já esperam que os embates ocorram, especialmente quando a estreia de um espetáculo se aproxima. Vários integrantes do elenco comentaram comigo que é na reta final do processo de montagem que aparecem mais claramente os confrontos, o estresse, o nervosismo, e que era para eu ficar preparada com o que iria presenciar. Algumas divergências são mais facilmente negociadas, enquanto outras podem provocar um grande mal-estar e colocar em xeque a própria realização do empreendimento.

Um dos episódios que ameaçou a concretização de *Vou Voltar* aconteceu com o profissional convidado para criar a luz do espetáculo e que já trabalhava com o grupo há anos. Ele se desentendeu com Regina na véspera da estreia e não compareceu ao ensaio geral e nem à apresentação, deixando todos muito apreensivos. Felizmente, Rony estava preparado para assumir a responsabilidade, permitindo que a estreia acontecesse conforme o planejado. Rony e Regina viraram a noite no anfiteatro do Colégio Estadual para montar a luz e deixar tudo preparado para a apresentação.

O figurino também é sempre uma etapa complicada. Segundo uma das atrizes, “é o que mais dá trabalho”. A prova final do figurino de *Vou Voltar* aconteceu três dias antes da estreia, na casa de Regina, depois de um longo ensaio. Logo que chegamos, Regina foi para a cozinha preparar um caldo de abóbora para servir ao grupo e depois juntou-se à costureira em um dos quartos da casa. Na sala, os demais integrantes conversavam sobre assuntos diversos, esperando sua vez de experimentar o figurino. Os membros que finalizavam a prova da roupa

---

<sup>73</sup> Nesse sentido, Pablo me contou sobre o “Banco Cultural” criado por Ivanée, um fundo para o qual os membros do Ponto de Partida faziam contribuições visando à posteridade, não sendo obrigatória a participação. Com esse fundo, alguns integrantes do grupo compraram terrenos, construíram suas casas ou fizeram outros investimentos.

se uniam às conversas e à degustação do caldo, enquanto outros se dirigiam aos quartos, num revezamento bastante funcional. De repente, Regina saiu agitada lá de dentro dizendo que uma das atrizes “deu piti” com o figurino: “Ai, haja paciência! Quer saber mais do que a diretora? A diretora tem muita experiência com esse tipo de coisa também. Tem que ouvir a diretora!”. Regina voltou para o quarto e o grupo na sala continuou conversando sobre os assuntos anteriores sem demonstrar maiores preocupações com o que acabara de acontecer, deixando claro que esse tipo de situação não era incomum. Após algum tempo, a atriz saiu do quarto visivelmente chateada, e nós fomos embora em seguida, pois eu a estava aguardando para dar carona. Aparentemente, o assunto do figurino foi tratado ali mesmo na casa da Regina, pois não ouvi mais falar sobre isso nos dias posteriores.

Por apostarem na gestão e na criação coletiva, muitas decisões do Ponto são negociadas em grupo, porém questionar alguns direcionamentos nem sempre é confortável e muitas vezes os atores optam por não fazê-lo. Trabalhar no Café do Ponto é um exemplo de atividade que não agradava a todos, embora todos participassem de seu revezamento. Para o Café entrar em funcionamento, o grupo decidiu montar uma escala de serviço que englobou todos os vinte e um integrantes do Ponto: alguns eram garçons, outros ficavam na cozinha, outros eram responsáveis pelo caixa. O Café abria quinta e sexta no período de 16h00 às 23h00, e no sábado de 10h00 às 23h00. Para chamar o público, o grupo criou eventos, como leitura pública de textos e apresentações musicais que aconteciam às quintas-feiras, mas o espaço realmente enchia nos dias de programação na Estação – peças, palestras, shows, etc. Considerando o Café do Ponto uma atividade importante da Casa da Palavra, além de ser um chamariz para os visitantes, o grupo negociou a maneira de mantê-lo aberto. No entanto, nem todos os integrantes estavam confortáveis naquela posição, seja pela quantidade de trabalho já demandada em outras práticas, seja pela própria natureza da atividade um tanto distante de suas especialidades. Mesmo assim, todos cumpriam suas escalas e atendiam aos clientes com simpatia. O Café funcionou dessa forma por mais ou menos dois anos, até que um dos integrantes expôs para o grupo, em uma das reuniões, que não se sentia bem trabalhando ali, e isso levantou questionamentos sobre a *expertise* das pessoas em ocupar as funções que o restaurante exigia (cozinheiro, auxiliar de cozinha, garçom) e manter uma comida e um atendimento de alta qualidade como eles pretendiam. Essa reflexão fez com que o grupo diminuísse a periodicidade do Café, e no fim de 2018, ele parou de funcionar. O Café reabriu suas portas em dezembro de 2019, durante o Mercado de Delicadezas, e o grupo optou por convidar um *chef* de fora e contratar garçons para o evento.

É pela prática que o Ponto de Partida desenvolve maneiras de lidar com situações adversas, compreendendo os conflitos como pertencentes à dinâmica do grupo e à própria natureza dos empreendimentos nos quais eles se engajam, além de praticarem uma gestão coletiva e tomarem as decisões democraticamente, o que por si só já seria uma fonte de discordância. A resolução de conflitos geralmente acontece pelo diálogo, seja individualmente ou em grupo, e algumas das divergências não precisam nem entrar em pauta ou serem retomadas após a sua exposição. Preparar a comunidade técnica e emocionalmente para lidar com as adversidades também faz parte do planejamento do Ponto de Partida, o que possibilita ao grupo ter sempre um plano “B” e não deixar de estreir o espetáculo pela falta do técnico de luz, por exemplo. A maturidade da comunidade faz com que eles não prolonguem conflitos que só irão drenar a energia do grupo, como aconteceu na prova de figurino de *Vou Voltar*. Também é importante ter flexibilidade para renegociar aquilo que não está funcionando ou que pode ser motivo de incômodo para alguns membros do grupo, como no caso do Café do Ponto. Assim, divergências podem ser encaradas como desafios, como propulsores para o crescimento pessoal e coletivo, como uma forma de não acomodação.

Em comunidades com a configuração do Ponto de Partida, a negociação precisa acontecer em tal nível que equilibre interesses individuais e coletivos, artísticos e financeiros, de experimentação e sobrevivência; e uma liderança forte e experiente nesses processos faz toda a diferença. Saber o momento e a forma de demandar responsabilidades ou tomar para si, conduzir o processo de negociação de maneira que todos sintam que têm voz e participação no grupo, apoiar as aspirações individuais dos artistas sem desconfigurar a unidade, entre tantos outros aspectos do fazer coletivo do Ponto, são viabilizados, ao mesmo tempo, por características individuais e pela prática social. Dessa forma, ao focarmos no coletivo, não estamos de maneira alguma desconsiderando a forte influência de Regina e de outras lideranças como indivíduos únicos que contribuem de forma singular para a configuração desse grupo. Pelo contrário, argumentamos que o Ponto de Partida não é uma entidade abstrata, mas uma comunidade formada por pessoas reais que contribuem, cada uma, com suas práticas e sua identidade, e que na interação com o outro, produzem significados que dão sentido às suas vidas e à existência do Ponto enquanto grupo.

Os conflitos também podem ser resultantes de questões internas pessoais. O integrante pode não se ver mais fazendo parte daquele coletivo, possuir o desejo de se aventurar em outros projetos, ou ainda experimentar participar de outras comunidades. Um dos atores uma vez comentou que, de fato, todos eles vivem o Ponto de Partida quase que em tempo integral e completou: “nós não conhecemos quem nós somos em outros espaços, em

outras comunidades, em outros grupos”. Isso pode trazer um desgaste, uma inquietação que eventualmente resulta na saída da comunidade.

### 3.7 Saída

Durante a pesquisa de campo, pude acompanhar a saída de um dos integrantes do Ponto. Ao completar 50 anos de idade, João observou que a maior parte de sua vida foi vivida como grupo, pois fez parte da companhia por 29 anos – “foi uma decisão muito difícil, pensada durante três anos”. Nesse momento emblemático de sua trajetória, ele sentiu a necessidade de mudar, de ser independente, de se autoconhecer como indivíduo: “São quase trinta anos vivendo em grupo, vivendo para o coletivo. Eu preciso saber quem eu sou”. Ele ponderou que não tem certeza se a decisão é permanente, mas entende que essa fase será importante.

Sua decisão impactou profundamente o grupo, pegando a todos de surpresa. Pelo tempo de participação na trupe, João é bastante experiente em diversas práticas que constituem a comunidade do Ponto de Partida, além de ser uma liderança musical (como veremos no capítulo 5). A notícia de sua saída foi muito sentida.

A crise de identidade de João pode ser compreendida como a dificuldade de conciliar seus anseios individuais com as demandas do coletivo. Para João, sua identidade individual se confundiu com a identidade do grupo. Quando não foi mais possível negociar aspectos de sua identidade com a associação à comunidade, sua permanência tornou-se internamente conflituosa e suas prioridades mudaram. Durante a montagem de *Vou Voltar*, João sabia que aquele seria o último espetáculo do qual ele participaria como integrante do Ponto. Suas expectativas e receios sobre o que viria pela frente e seu relacionamento com aqueles que ficariam certamente implicaram emoções e negociações complexas entre os envolvidos.

#### 4 OS BASTIDORES – A Prática

No segundo semestre de 2016, estive em constante diálogo com Pablo para avaliar as possibilidades da pesquisa de campo e o melhor momento para que ela acontecesse. Isso implicaria aguardar o período em que o grupo estivesse montando um novo espetáculo ou remontando alguma peça do repertório da companhia. Em uma de nossas conversas, ele contou que muito provavelmente o Ponto faria algo novo em 2017, mas ainda não sabia sobre datas e nem mesmo se o planejado se realizaria, pois o grupo estava vivenciando um período de “vacas magras”, ou seja, a condição financeira não era das melhores. Mesmo assim, o mote havia sido lançado para todos os participantes do grupo: “fronteiras”. No processo de criação do Ponto, onde eles irão compor um texto que ainda não existe, o primeiro passo é apresentar o mote (geralmente sugerido por Regina), para que todos os integrantes possam propor ideias de desenvolvimento do tema.

Pablo me disse que a escolha de “fronteiras” foi motivada pelos conflitos na Síria, constantemente noticiados em 2016 nos principais meios de comunicação. A Guerra Civil na Síria, que se iniciou em 2011 e dura até hoje, já provocou o êxodo de mais de 5,5 milhões de sírios, e mais de 6 milhões de deslocamentos internos<sup>74</sup>, o que direcionou a perspectiva para o tema dos refugiados. Conjuntamente, a história do grupo de teatro uruguaio El Galpón já despertava o interesse do Ponto de Partida devido à sua trajetória marcante para o teatro da América Latina e pela relação próxima que ambos os grupos cultivavam, inclusive realizando intercâmbios entre si – em 1996, Regina foi convidada para montar o espetáculo *Os gnomos contam a história do Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* com o El Galpón, e, em contrapartida, a atriz e diretora Maria Azambuja, integrante do grupo uruguaio, veio de Montevideo para montar o espetáculo *Loucas Histórias* com o Ponto de Partida, em 1997.

O El Galpón foi criado em 1949 pelo dramaturgo Atahualpa del Cioppo e é considerado o grupo de teatro independente em atividade mais antigo da América Latina. Em 1973, instalou-se a ditadura militar no Uruguai, e o grupo continuou trabalhando sob forte repressão. Porém, em maio de 1976, o governo uruguaio lançou um decreto que cancelou a pessoa jurídica do El Galpón, fechando sua sala de espetáculos, apreendendo os seus bens e proibindo toda e qualquer atividade artística e cultural do grupo. Grande parte dos atores se exilou no México e isso possibilitou com que eles continuassem atuando como El Galpón. O exílio durou de 1976 a 1984. Nesse período, o grupo realizou mais 2.500 apresentações e

---

<sup>74</sup> As informações são de setembro de 2018 e estão disponíveis no site da ONU/Brasil: <https://nacoesunidas.org/sete-fatos-sobre-a-guerra-na-siria/>

passou por mais de vinte países da América e da Europa. Seu retorno ao Uruguai deu-se com uma grande recepção nas ruas pelo povo. Seus membros contam que eles foram ovacionados em sua chegada à cidade e que o ônibus em que estavam quase não conseguia andar devido à quantidade de pessoas, demorando horas para ir do aeroporto até o Estádio Centenário de Montevideu (trajeto que apresenta, em média, 14 km). Após oito anos no exílio, os membros do El Galpón foram recebidos como heróis.

A decisão de narrar a história do El Galpón não foi imediata. Para chegar até ela, o Ponto pesquisou e debateu diversas propostas. No sexto dia da pesquisa de campo, fui almoçar com Lido e Ronaldo e perguntei sobre o caminho entre o lançamento do mote e a escolha de encenar a história do grupo uruguaio. Ronaldo contou que, desde que o mote foi lançado, o grupo começou a pesquisar. Cada um empreendeu sua investigação individual e dali surgiram várias abordagens possíveis de “fronteiras”: Renato pesquisou os moradores de rua; Soraia explorou as fronteiras do corpo; Lido observou questões de gênero, com os transexuais e travestis nas ruas de Barbacena; outra pessoa pesquisou a loucura; e assim por diante. As sugestões foram as mais diversas, e o grupo estava com dificuldade de fechar uma ideia. Além disso, havia uma parte do grupo – os membros mais antigos – que advogava pela remontagem de um dos seus espetáculos, o musical *Beco: a ópera do lixo* (1990), uma vez que o sucesso era considerado garantido. Existia uma memória afetiva para com o *Beco*, pois ele foi montado em meio à crise do governo Collor em 1990, em que todas as poupanças foram confiscadas e o grupo ficou sem dinheiro para a produção da peça. O Ponto de Partida, então, realizou uma campanha na cidade e conseguiu recursos para montar *Beco*, que se tornou um dos maiores êxitos da companhia. Levando em consideração o atual momento de escassez financeira, seria a decisão mais plausível, “um tiro certo”, como comentou um dos integrantes. Regina já estava decidida a fazer *Beco*.

No entanto, os membros mais novos insistiam na ideia de um novo espetáculo justamente por causa do momento sócio-político-econômico do país, como forma de protesto, de denúncia, de posicionamento. Assim, eles se reuniram com a Regina para argumentar em prol de sua visão e apresentaram um vídeo que mostrava pessoas pertencentes a “tribos” distintas – motoqueiros, bailarinos, advogados, etc. –, indivíduos aparentemente distantes, mas que ao responderem perguntas como: “quem já colou na escola?” ou “quem já sofreu por amor?” revelavam que tinham muito em comum. Independente da “tribo”, eles eram humanos, eles eram iguais. A abordagem deu certo e Regina mudou de opinião, decidindo pela montagem de um espetáculo completamente inédito que falaria sobre a questão dos refugiados com a história de exílio do El Galpón. Apesar da divergência inicial, os membros

mais antigos assimilaram a ideia do novo espetáculo e se engajaram para que *Vou Voltar* fosse o melhor espetáculo que eles pudessem fazer. Todos participaram do processo, todos assumiram responsabilidades para com o empreendimento e negociaram suas opiniões em prol do coletivo.

#### 4.1 Adentrando os bastidores

Ao observarmos um espetáculo pronto no palco, dificilmente temos a dimensão do processo percorrido para que aquele produto pudesse estar ali. São diversas etapas desde o surgimento da ideia e configuração do tema até os ensaios gerais e a performance apresentacional. O espetáculo é só a ponta do *iceberg*. Em sua base estão inúmeras horas de preparação, entre reuniões, ensaios, produção, negociação, relacionamentos. Poucos são os estudos que nos contam sobre os bastidores da performance e, quando o fazem, geralmente focam no ensaio enquanto produção de sons e cenas. Todavia, as práticas de uma comunidade artística transcendem o momento do ensaio, abrangendo as conversas informais, as piadas e brincadeiras, o momento do lanche, as saídas após o “expediente”, entre outros momentos não diretamente ligados ao trabalho artístico, mas que são indispensáveis na sustentabilidade da comunidade.

Os estudos sobre música e teatro têm a tendência de focar o produto final. Porém, pensar o fazer musical e teatral enquanto processo nos mostra que as negociações que o antecedem são tão ou mais importantes para a análise do evento. Apesar da literatura escassa, alguns pesquisadores já apontaram para a relevância dessa etapa, como Reily (2002), Finnegan (1989), Turino (1989, 1993, 2008), Small (1998), Bithell (2014), Schechner (1985), entre outros. A etnomusicóloga Suzel Reily (2002), por exemplo, ao observar os ensaios das Folias de Reis do interior de São Paulo, encontrou uma estrutura que aponta para o ensaio como um evento social, em que a valoração do “produto” estava diretamente ligada à qualidade das interações que o fazer musical proporcionava, diferente do pensamento ocidental vigente no qual o ensaio objetiva a preparação de um produto polido para ser apresentado e avaliado exclusivamente pelo seu mérito estético (p. 89). Para tanto, Reily olhou não apenas para a prática musical do ensaio, mas também para os acontecimentos que o circundavam: a maneira como combinavam os encontros, as conversas que aconteciam antes, durante e depois da toada, o processo de tomada de decisões, a hierarquia refletida na divisão do canto e dos instrumentos, as relações sociais da produção musical, os conflitos e as negociações internas, entre outras dimensões que auxiliaram na compreensão sobre a

orientação conceitual do fazer musical daquela comunidade. Christopher Small (1998) entende que o ato de musicar vai muito além da performance no palco, englobando tudo o que acontece nos bastidores e que contribui para a realização da performance musical, desde compor e ensaiar, até ouvir e falar sobre música, e mesmo aquelas atividades consideradas de suporte, como carregar instrumentos, vender ingressos e limpar o local do evento. Richard Schechner (1985), importante nome nos Estudos da Performance, compreende que a performance envolve outras etapas além do momento apresentacional e propõe a “sequência total da performance” com sete estágios: 1) treinamento, 2) oficinas, 3) ensaios, 4) aquecimento, 5) performance, 6) esfriamento e 7) balanço (ou desdobramento). Com ricos exemplos que abrangem o teatro *nô* japonês e o teatro indiano, além do euro-americano, Schechner observa que cada cultura enfatiza uma ou mais etapas específicas, enquanto outras podem receber menos investimentos. Segundo ele, dificilmente os pesquisadores levam em consideração todas as etapas da performance em suas análises e, algumas delas, como o esfriamento e o balanço, são quase sempre negligenciadas; no entanto, elas também devem ser vistas como parte da performance.

Neste trabalho, se propôs olhar para as etapas indicadas por Schechner e o que mais acontece entre elas, o que chamo aqui de “bastidores” – práticas, negociações e decisões que não são vistas pelo público. A performance apresentacional é o objetivo final do Ponto de Partida, mas o ensaio e seus meandros são a base dessa comunidade. Os bastidores são um contexto bastante propício para mostrar como uma comunidade de prática se consolida. Nesse processo preparativo, o grupo define seu empreendimento conjunto, que é a produção de espetáculos, estabelece as responsabilidades de cada um, cria seu repertório de prática e seu conjunto de narrativas. Neste capítulo, será mostrado algo dos bastidores da montagem de *Vou Voltar*, abordando principalmente as etapas das oficinas – caracterizadas aqui como o estágio de pesquisa e os exercícios de improviso – e dos ensaios – considerando o início da leitura do roteiro até a marcação das cenas, além de compreender também a etapa do esfriamento após o ensaio. Nos próximos capítulos, serão vistas as demais etapas com maior detalhamento.

Se considerarmos o tempo entre a pesquisa do grupo após a definição do tema até a apresentação no palco, a montagem de *Vou Voltar* durou mais ou menos 4 meses e meio, prazo considerado médio para peças como essa, que tem muito texto. Os espetáculos predominantemente musicais levam menos tempo (a peça *Par* [2012], por exemplo, foi montada em 40 dias), enquanto outros demandam um estágio de pesquisa tão extenso que podem demorar mais de três anos até a estreia, como *Círculo do Ouro* (2009). Contudo,

independentemente do tempo que o espetáculo requer, o último mês é sempre de “entrega total”, quando o roteiro já está pronto, e os ensaios começam efetivamente. Nesse período, as demais atividades da Associação Cultural recebem menos atenção por parte dos atores e ganham apoio redobrado dos membros da comunidade que não fazem parte do elenco.

A partir de uma narrativa descritiva, buscou-se mostrar a dinâmica das intensas negociações do Ponto de Partida durante a preparação de um espetáculo. O ensaio cênico apresenta-se como um lugar de abertura para discussões, sugestões e experimentações, permitindo a participação contínua de todos os integrantes do grupo. O processo de criação coletiva gera um produto em que todos são autores, e não apenas executantes, resultando numa relação de profunda responsabilidade com o empreendimento e de entrelaçamento entre os seus membros. A coletividade é tida como um conceito primordial e uma maneira de fazer as coisas, quase como um pensamento ideológico, um amálgama em que pessoas se juntam para dar forma a uma nova configuração sem perder suas individualidades – o cerne do teatrar-musicar do Ponto de Partida.

## **4.2 Pesquisa e improvisos**

Após a escolha de contar a história do El Galpón no exílio, os atores do Ponto de Partida focaram suas pesquisas na ditadura uruguaia, na ditadura brasileira e nos demais regimes totalitários pelo mundo, principalmente nos relatos de pessoas que foram presas e torturadas e/ou passaram pela expatriação forçada. Também se debruçaram sobre leituras de artistas uruguaiois, especialmente os escritores exilados Eduardo Galeano e Mário Benetti, de modo que suas obras são citadas no roteiro de *Vou Voltar*.

Como parte do estudo, a companhia programou ir ao Uruguai para fazer pesquisa de campo. A viagem foi financiada pelos próprios integrantes e aconteceu em março de 2017. Foram sete dias intensos de entrevistas que começavam às 9 horas e terminavam às 22 horas, com integrantes, ex-integrantes, amigos e familiares do El Galpón. Segundo os componentes do Ponto, ouvir as histórias por seus protagonistas foi ainda mais comovente; alguns relatos eram tão fortes, que o grupo precisou mudar a programação das entrevistas devido à intensa carga emocional. Apesar de pouco tempo, essa convivência foi considerada de extrema importância, levando o grupo a outro patamar de compreensão para a criação de seus personagens.

Depois de retornarem do Uruguai, e com as informações já coletadas, chegou o momento de delinear os personagens e criar cenas que contassem aquelas histórias. Todo esse processo aconteceu por meio de improvisos feitos pelos atores. Essa etapa foi dividida em duas fases: na primeira, cada ator concebeu a cena individualmente e apresentou para o grupo; na segunda, eles se juntaram a partir das indicações da Regina e dos próprios membros, formando grupos menores. A proposta de um era incrementada ou modificada por outro, e caso a cena precisasse de mais personagens, um grupo chamava pessoas do outro grupo. A qualquer momento durante a rotina da Estação Ponto de Partida, mesmo fora do período de ensaio, alguém poderia ter uma ideia e puxar para a experimentação quem estivesse por perto. No início, as personagens geralmente eram apenas espectros e, ao longo do processo, foram ganhando corpo e história consistentes e detalhados que definiram traços de suas personalidades e direcionaram gestos e ações. Apesar de seu caráter individual, a construção da personagem também faz parte da negociação coletiva, pois todos contribuem para a sua composição. Nesse processo, personagem, história, cena, roteiro, música e os demais elementos que compõem o espetáculo se estabelecem em um *continuum* e se retroalimentam.

Já nesse período surgiram sugestões de inserção de canções. A Carol, por exemplo, trouxe a música *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim, em um dos primeiros exercícios de improviso do grupo. A canção acabou entrando no espetáculo e inspirando a escolha do título, *Vou Voltar*, que foi decidido por uma enquete com todos os membros do Ponto. Outros atores também sugeriram canções; algumas ficaram e outras, não. Regina e Pablo foram os responsáveis pela escolha do repertório, tendo em mente que o espetáculo não configuraria um musical; ou seja, o texto falado teria precedência e a música cantada participaria como um elemento que ajudaria a contar a história.

Regina me disse que eles têm mais de cinco horas de gravação de improvisações para a montagem de *Vou Voltar*. Depois desse trabalho, ela e os demais integrantes do grupo selecionaram algumas das ideias, para só então costurar o roteiro. Mesmo que a maior parte dessa etapa tenha acontecido antes do início da minha pesquisa de campo, ainda foi possível presenciar alguns momentos em que as improvisações foram requeridas. Um deles foi a encenação do retorno do El Galpón ao Uruguai, no qual Regina pediu para que os atores improvisassem falas sobre o que levariam do México e o que fariam quando chegassem ao seu país depois de oito anos de exílio.

No exercício de improvisação da cena, o grupo combinou rapidamente a disposição em que ficaria no palco. Júlia deu uma sugestão para a entrada dos atores, e logo eles começaram o improviso. “Quando eu voltar...” era a força motriz das frases criadas pelos

atores/personagens: “Quando eu voltar, vou andar sem rumo pelas ruas da minha cidade”; “Eu vou dar um abraço na minha mãe, um abraço que vai nos deixar atadas para sempre”; “Eu vou andar bem devagar, com o frio fustigando o meu rosto, pela Rambla inteira”; “Pois eu vou sentar em todos os cafés, mesmo que gaste dias e noites”. E, assim, cada um foi externando o desejo de seu personagem. O momento gerou muita emoção, tanto no elenco quanto em nós – eu, Ciro e Regina – que estávamos observando. Ao término da cena, Regina foi até os atores, alguns com lágrimas nos olhos, e pediu para que eles falassem sobre o que estavam sentindo. No dia seguinte, ela levou o roteiro com a cena escrita, e o grupo mais uma vez se emocionou durante a leitura.



Figura 10 – Momento reflexivo após improviso para a cena “Quando eu voltar...”.  
Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

Outro episódio se deu na criação da cena da *Candelita*, uma das peças de maior sucesso do El Galpón durante o seu exílio e que seria testada para entrar no roteiro como uma metalinguagem, teatro dentro do teatro. Lido, Ronaldo e Érica ficaram responsáveis por apresentar uma proposta para essa obra lúdica, usando a arte do *clown* e da pantomima. Assim, o trio se reuniu rapidamente para ajustar as coordenadas do improviso e procurou pelo Pitágoras para tocar o fundo musical que interagiria com a cena, mas não o encontrou. Lido se virou para Ronaldo e perguntou discretamente: “Vamos usá-la?”, e apontou para mim. “Por que não?”, Ronaldo respondeu. Eles, então, pediram-me para tocar piano e explicaram brevemente a ideia do que fazer e em quais momentos. Assim que eu me ajeitei no banco do piano, esqueci absolutamente tudo o que me foi orientado e comecei a ficar apreensiva.

Quanta responsabilidade! Regina, ao perceber que eu participaria da ação, comentou: “Aqui é assim: chegou, tem que trabalhar. Não escapa ninguém!”. O improviso começou, e eu fui tentando acompanhá-los em seus gestos e expressões. Olhando para os três no palco, parecia que eles haviam ensaiado aquela cena por horas. Estavam completamente conectados e harmoniosos. Por fim, a cena foi aprovada pelo nosso “público” – os demais componentes do grupo – e *Candelita* entrou para o roteiro.

No processo de improviso, as cenas concebidas são apresentadas para todos os integrantes, que comentam, aprovam ou desaprovam, argumentam, defendem ou descartam a ideia. Partindo das propostas iniciais, outras cenas são elaboradas, e Regina conduz todo o processo, direcionando o grupo e reunindo as narrativas que irão resultar em um roteiro original construído coletivamente. Essa prática é um bom exemplo do processo de negociação de significados que integra a base das comunidades de prática. A negociação é inerente ao processo de criação artística do Ponto de Partida, em que existe um exercício constante de produção e adoção de propostas muito próximas do que acontece em sessões de *brainstorming*, nas quais produção e adoção são tão intrincadas que não é possível distingui-los, e “adotar um significado é contribuir para a produção interativa” (WENGER, 1998, p. 202). A negociação que acontece no grupo implica a participação de seus integrantes no sentido da mutualidade e do engajamento.

É por muita prática que Lido, Ronaldo e Érica podem conversar por apenas dois ou três minutos e se comunicar tão bem durante o improviso. O gesto de um desencadeia a ação do outro, e ambos dependem de que essa interação aconteça para a continuidade do evento. Eles possuem participação suficiente na história daquela prática para negociar de maneira eficiente e no tempo disponível, e sabem o que a comunidade espera deles como uma participação competente. Apesar de ter algum domínio da prática que me foi requerida – tocar piano –, eu ainda precisaria de tempo de convivência na comunidade para aprender as particularidades dessa comunicação. Mesmo como pesquisadora, eu estava aprendendo a ser uma observadora participante competente dentro da especificidade daquela comunidade, percebendo como me posicionar no espaço de ensaio, quais tipos de perguntas e comentários seriam convenientes fazer e em quais momentos, se eu poderia oferecer ajuda para alguma demanda do grupo ou se deveria esperar ser solicitada, quando falar e quando calar, ou mesmo se eu deveria tocar piano como substituta do Pitágoras para não “invadir” o espaço do outro. Essa aprendizagem só acontece na troca com os demais participantes.

Da mesma forma, o grupo também estava aprendendo a lidar com uma pessoa de fora que estava investigando suas práticas, experimentando os limites de participação que eu

poderia ter. Quando Lido pergunta ao Ronaldo e a Érica se eles poderiam me chamar para participar do improviso, sua pergunta vem revestida de vários significados que precisam ser negociados: será que eu poderia ocupar, mesmo que momentaneamente, o lugar que pertence ao pianista do grupo? Será que eu teria competência para fazer o que eles precisavam que fosse feito? Será que eles poderiam pedir à pesquisadora acadêmica para participar de um improviso? Será que a pesquisadora se sentiria à vontade com o convite? Ao escolherem me convidar, Lido, Ronaldo e Érica oportunizaram a minha integração naquela comunidade de uma maneira diferenciada, abrindo outras possibilidades na minha trajetória de participação. Eu não estava apenas observando, mas estava efetivamente contribuindo com significados que tinham outros *status* na realização do empreendimento artístico.

### 4.3 Roteiro e trabalho de mesa

Em entrevista ao pesquisador Carlos Alberto Silva (2014), Regina falou sobre o processo de montagem de *Par – um musical apaixonante* (2012), que segue o mesmo modelo observado em *Vou Voltar*. O mote para o desenvolvimento desse espetáculo foi o conceito de “par” e todos os sentimentos envolvidos nessa relação. Ela escolheu a caixa de sapato e a caixa do engraxate como elementos cênicos que estariam presentes ao longo de toda a peça.

Então separei o grupo em equipes e eles foram criar improvisos dentro daquele tema e com o elemento de cena proposto, mas com a música que eles escolheram, do jeito que eles queriam. Aí quando começaram a apresentar os improvisos para o Par foi impressionante. Os quatro primeiros exercícios estão no espetáculo. Foi muito bom! E o ator do Ponto de Partida vem para o primeiro exercício de figurino, com luz. Se eles querem usar caixas, ou sapatos, eles pintam da cor que necessitam, têm cuidado com os detalhes e com a cena como um todo. A partir desse trabalho eu vou juntando os improvisos, vou orientando, cortando ou estimulando. Quando tenho uma bagagem grande de improvisos eu faço a dramaturgia. Na verdade, é engraçado, [...] porque a história está na minha cabeça, não está na deles. É um exercício de absoluta paciência e confiança, porque eles não sabem qual é a história e eu não sei qual é a cena. Eu uso a cena que eles propõem para contar uma história. (REGINA BERTOLA, apud SILVA, 2014, p. 142).

Esse “exercício de absoluta paciência e confiança” demonstra o nível de participação e negociabilidade que a metodologia do Ponto exige de seus membros. Nesse processo, Regina assume o papel de tecedeira, como ela mesmo aponta: “junto tudo como se fosse uma colcha de retalho, que guarda os tons individuais que se harmonizam num todo costurado por mim” (ibidem, p. 142). Toda essa experiência é reificada em um roteiro que permanece flexível até o dia da estreia (e ainda depois), dando seguimento ao *continuum* característico do processo do Ponto. O roteiro proporciona a ordenação das ideias criativas do

grupo, permitindo que Regina teça uma história coerente, fornecendo material para a continuidade do diálogo coletivo e viabilizando a busca do empreendimento conjunto de maneira produtiva.

Assim como em *Par*, os preparativos de *Vou Voltar* seguiram práticas já bem consolidadas no grupo. Após a organização das cenas dos improvisos em um roteiro, o grupo iniciou a leitura. Sentados em roda, cada um com o seu *laptop*/*Ipad*/celular/texto impresso, leram o texto conforme as personagens, enquanto Regina pausava a cada trecho para discutir sobre o conteúdo, o contexto e o subtexto de cada cena. Esse foi um trabalho bastante reflexivo que buscou aprofundar a compreensão dos atores, trazendo à memória muito do que eles viveram e ouviram durante o trabalho de campo no Uruguai. A leitura já vinha imbuída de emoção, e Regina direcionou todo o trabalho interpretativo, sendo bastante detalhista desde o início, ao pedir que os atores repetissem diversas vezes o mesmo trecho até alcançar o solicitado por ela. Frequentemente, ela utilizava a si mesma como exemplo, recitando o texto da maneira como ela compreendia que deveria ser, para que os atores pudessem repetir aproximando-se daquela interpretação.

Assim como os improvisos, a escrita do roteiro de *Vou Voltar* também foi um processo dialógico. A matriz inicial foi sendo moldada e refinada com a participação de todos os integrantes do grupo, embora Regina fosse a responsável por redigir o texto. Nesse processo, o roteiro se refazia a cada ensaio.



Figura 11 – Regina Bertola atenta à performance dos atores.  
Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

Com a leitura completa do roteiro, o grupo obteve um panorama de como a história estava sendo contada com as cenas que eles criaram e recriaram durante as improvisações. No entanto, apesar de terem participado de todo o processo inventivo, a próxima etapa, o trabalho de encenação, os colocava “no vazio” novamente, como comentou um dos atores. Era necessário recomençar o trabalho de composição das cenas experimentando, sugerindo, improvisando. O fato de terem concebido as cenas não implicava necessariamente saber como elas aconteceriam. Por mais que a direção e os atores chegassem com ideias pré-concebidas, a performance só se definia na interação com o outro.

#### 4.4 Negociações

Esse processo de depuração por meio do coletivo acontece com intensas negociações, quando acolher uma ideia é, muitas vezes, abrir mão de outra, e a renúncia é compreendida como necessária para o bem comum – a unidade do espetáculo. Tanto a direção cênica quanto a musical, assim como os atores, precisaram abrir mão em diversas situações durante a montagem de *Vou Voltar*. Regina, por exemplo, trabalhou bastante no texto que relatava o método de tortura chamado “Máquina”<sup>75</sup>, baseado nos relatos dos integrantes do El Galpón durante a viagem ao Uruguai. Na primeira leitura do trecho, Regina ficou muito animada e disse que essa cena tinha que fazer parte da peça. Porém, conforme a história foi amadurecendo durante os ensaios, ela compreendeu que aquele texto não só tirava a energia do restante da narrativa por sua violência explícita, como perdia o efeito e levava o sofrimento vivenciado por aqueles personagens para um “lugar de apelo”. Ela, então, cortou a cena do roteiro.

Em outros momentos, a negociação assumiu a tensão presente no processo de ceder e defender a personagem, a ideia, a concepção artística. Essa tensão era clara quando Regina decidia cortar/trocar a cena ou a fala de algum ator. Um dos exemplos que podemos citar aconteceu quando o grupo ensaiava o texto que abriria o espetáculo. Ao trabalhar o excerto, Regina foi minuciosa, revendo detalhadamente a articulação das falas, o tempo das frases, as pausas, as entonações (agudo, médio, grave); porém, o volume de voz de alguns atores continuava sendo uma dificuldade. Ela solicitou reiteradamente a uma das integrantes que falasse com mais projeção, mas considerou que suas expectativas não estavam sendo atendidas e comentou:

---

<sup>75</sup> A “Máquina” é um procedimento que compreende várias etapas da tortura organizadas em uma ordem específica, em que cada estágio tem um tipo e uma intensidade de violência.

- Esse texto não é para você. Ele é muito forte. Você não tem volume de voz.

Silêncio na sala de ensaio.

- Vou passar esse texto para outra pessoa, mas agora, para não parar o ensaio, você fala.

O ensaio continuou e a pessoa em questão recitou o trecho de uma maneira desinteressada. Regina, então, parou o ensaio novamente e reclamou da postura adotada:

- O que é isso? É desse jeito que você vai falar?

- Ora, Regina, não sou eu que vou falar mesmo.

- Eu estou ensaiando e preciso que você faça. Vocês não podem ficar emburrados se eu mexo numa cena, se eu tiro ou troco algo. Isso é grupo. E o grupo é que tem que ficar bem.

- Desculpa, Regina. Desculpa, pessoal.

A cena foi realizada e o ensaio prosseguiu.

Esse foi apenas um dos episódios, entre muitos outros, em que direção e elenco precisaram encontrar o equilíbrio entre o individual e o coletivo no processo de elaboração artística. Mesmo nos momentos de maior tensão, não houve abandono de cena, não houve desistência do empreendimento. Toda a condução do Ponto de Partida, desde o processo de entrada dos novos integrantes (como relatado no capítulo anterior) até a realização da performance no palco, é voltada para a precedência do coletivo, e os seus participantes estão cientes disso. Desistir do empreendimento implica lesar todos os membros da comunidade.

Existe um lema no grupo que diz “juntos somos mais fortes” e que permeia todos os seus projetos. Em conversa com Lido, que está na companhia desde 1986, ele comentou que esse lema não foi criado, mas foi observado ao longo da trajetória do grupo: “Tudo o que o Ponto de Partida fazia com o grupo junto, dava certo”. Ele ressaltou que, no âmbito artístico, Regina é responsável por essa coletividade, fazendo questão de que todos participem dos espetáculos e escrevendo textos que incluam os componentes do elenco de maneira equilibrada. De fato, durante a observação de campo, pude notar a busca de Regina por criar um roteiro em que cada um tivesse o seu momento de destaque e ninguém sobressaísse muito além dos outros. Na ocasião da primeira passagem da peça inteira, ela comentou: “Fico feliz porque todos os atores têm seu momento na peça. Não há ator principal. Quem é o principal desse espetáculo? Ninguém. O grupo! Isso me deixa muito feliz.”

No entanto, a convivência constante e intensa pode ser desgastante, exigindo grande desprendimento; “é como um casamento, só que sem sexo”, como brincam os membros do grupo. São quarenta anos aprendendo a se adequar, a saber o momento de ceder

ou de enfrentar, vivendo a linha tênue entre a afirmação e a submissão dentro da comunidade. Para Lido, viver em grupo é uma arte e exige um equilíbrio muito grande: “você tem que se posicionar, mas, ao mesmo tempo, precisa ter consciência de que o grupo é uma coisa frágil”. O desafio de viver em grupo é aceito pelos seus membros porque a paixão pelo domínio e o fruto dessa coletividade supera os desafios:

Eu acho que, no fundo, todo mundo que está ali ama o resultado desse trabalho, de estar no palco, das músicas que a gente faz, dos textos que a gente consegue. Estamos dispostos a suportar várias coisas em nome disso. Existe um lado fascinante de viver dessa maneira. Acho que a gente tem que se apegar muito mais ao lado luminoso do grupo, porque se for pensar só nas tristezas, a gente desiste. (Lido).

A criação coletiva também pode ser um terreno muito sensível em relação à dinâmica de participação dos membros da comunidade. Certa vez, uma das integrantes do elenco comentou que havia participado ativamente do processo de pesquisa de *Vou Voltar*, levando muitas informações para o grupo; ela havia trabalhado arduamente na composição de sua personagem e elaborado uma história e uma personalidade bastante detalhadas. No entanto, com o desenrolar do processo, sentia que o seu papel havia sido desfigurado, “perdeu a espinha dorsal, virou outra coisa, quase inexistente”, e isso a incomodava muito. Enquanto isso, segundo ela, uma colega que havia contribuído menos durante a pesquisa e que não havia elaborado uma personagem tão consistente estava ganhando um papel de fôlego. Para essa integrante, a negociação entre a intensidade de sua participação e o retorno esperado não estava sendo justa, e esse desequilíbrio refletia na sua relação com o empreendimento conjunto. Em alguma medida, suas aspirações individuais entraram em conflito com as demandas do grupo.

A negociação entre música e cena também foi constante. Em um dos ensaios, quando todas as cenas já estavam marcadas, Regina decidiu que dividiria em duas partes a música *Fantasia*, de Chico Buarque, que havia sido preparada para integrar a cena introdutória do espetáculo. Pablo, responsável pela direção musical, perguntou o porquê e Regina respondeu que tinha mais a ver com a cena. Ela sugeriu utilizar a própria estrutura da música para fazer a divisão: o primeiro momento mais lento e suave e o segundo mais rápido e animado. Após fazer o teste, Regina confirmou sua decisão: “Vai ser assim”. Pablo apenas mexeu na barba com o queixo levemente apontado para frente e perguntou se era necessário manter o trecho da música *Marcha de quarta-feira de cinzas*, que acontecia logo após a fala de Ronaldo:

E, no entanto, é preciso cantar,  
 Mais que nunca é preciso cantar,  
 É preciso cantar...

Pablo estava muito incomodado com a interpretação do grupo nesse trecho, pois, segundo ele, a técnica vocal e, conseqüentemente, o arranjo de *Fantasia*, estavam sendo “jogados fora”. O arranjo de *Fantasia* é dividido em três vozes<sup>76</sup>, e a interpretação trabalhada incluía muitas nuances interpretativas, enquanto o trecho mencionado por Pablo acontecia quase como um canto falado. Regina aceitou o pedido de Pablo: “Pronto, está tirado. Tá vendo como eu sou obediente?”.

Na continuidade, passaram para a cena que mostra os atores do grupo El Galpón saindo da cadeia na qual foram presos por se oporem ao regime militar. A música que acompanha a cena chama-se *A Redoblar* (ver anexo 2), uma canção uruguaia composta por Rubén Oliveira e Mauricio Ubal, que se tornou o hino de resistência contra a ditadura no Uruguai na época:

Volverá la alegría a enredarse  
 con tu voz  
 A medirse en tus manos  
 y a apoyarse en tu sudor

Borrará duras muecas pintadas  
 Sobre un frágil cartón de silencio  
 Y en aliento de murga saldrá

A redoblar, a redoblar, a redoblar...

Voltará a alegria a entrelaçar-se  
 com a tua voz  
 A medir-se em tuas mãos  
 e apoiar-se em teu suor

Apagará duras feições pintadas  
 sobre uma frágil caixa de silêncio  
 E no alento da murga sairá

A redobrar, a redobrar, a redobrar...

Regina propôs uma cena em que os atores entrassem aos poucos e, conforme aparecessem no palco, comesçassem a cantar. O grupo ensaiou conforme a solicitação da direção, mas Pablo não gostou do resultado musical e disse que o arranjo não funcionava daquela forma. A música já começava com a divisão vocal e, da maneira proposta, somente alguns entrariam cantando suas vozes, o que deixaria o arranjo “desequilibrado e desafinado”. Ele sugeriu que os atores comesçassem cantando em uníssono, que eles cantassem desde as coxias e que a divisão vocal só acontecesse quando todos já estivessem no palco. O grupo fez o teste e aprovou o resultado, e a direção musical decidiu mudar o arranjo em consonância com a cena.

Na dinâmica do Ponto de Partida, as ideias propostas precisam ser experimentadas. A execução é fundamental no sentido de ver a efetividade da concepção,

<sup>76</sup> Falaremos de maneira mais detalhada sobre o arranjo de *Fantasia* no capítulo 5.

sendo a performance apresentacional resultado das avaliações feitas coletivamente durante o processo.

**A redoblar**  
Rubén Oliveira e Mauricio Ubal

Arranjo: Pablo Bertola e Pitágoras Silveira

The musical score is written for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.) voices, with guitar accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The lyrics are in Portuguese and Spanish. The score is divided into three systems, with measures 6 and 11 marked at the beginning of the second and third systems respectively. A box labeled 'A' is placed above the first system of the second system. The guitar part includes chords such as Em, C/E, Am/E, Cm/Eb, B/Eb, B/Eb Cm/Eb, F#°/C, C, C Cm, B7, B/D#, and Em C/E Am/E.

Soprano: Vol-ve - rá a a - le - gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me

Alto: Vol-ve - rá a a - le - gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me

Tenor: Vol-ve - rá a a - le - gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me

6

S. dir - se en tus ma - nos Y a a - poi - ar - se con tu su - dor Vol - ve - rá la a - le -

A. dir - se en tus ma - nos Y a a - poi - ar - se con tu su - dor Vol - ve - rá la a - le -

T. dir - se en tus ma - nos Y a a - poi - ar - se con tu su - dor Vol - ve - rá la a - le -

11

S. gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me - dir - se en tus ma - nos y a a - poi

A. gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me - dir - se en tus ma - nos Y a a - poi

T. gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me - dir - se en - tus ma - nos Y a a - poi

Figura 12 – Trecho inicial do arranjo de *A Redoblar*.  
A partitura completa encontra-se no anexo 2.

#### 4.5 Marcação de cena

Após o reconhecimento geral da história pela leitura do roteiro, o elenco retornou ao início do texto para a marcação das cenas. Sentados em roda, Regina selecionou um trecho para realizarem a leitura e ajustarem as interpretações de acordo com o seu direcionamento. Ela pediu para o grupo repetir, mas agora com os atores dizendo suas falas de cor. Desde essa fase, Regina foi enfática ao insistir que todos decorassem suas falas, sugerindo exercícios para estimular a memória do grupo, como: recitar o texto rindo, chorando, xingando, andando pelo salão de ensaio e falando uns para os outros, resumindo as falas em apenas uma palavra, entre outras técnicas. Era notável a habilidade de Regina em saber todas as falas de memória e nos mínimos detalhes.

Depois dessa etapa, o elenco iniciou a marcação de cena, que consiste, grosso modo, em organizar os atores no palco e designar as movimentações que cada um deve fazer. Algumas marcações podem ser relativamente simples: o ator entra pela esquerda; coloca-se de frente para o público; diz a sua fala; na terceira frase, movimenta-se para o lado direito e para trás, aproximando-se da rotunda; para e olha para o público; termina de recitar o texto olhando para cima; sai pelo lado direito. Outras podem ser bastante complexas, como a cena da chegada do grupo El Galpón ao México, em *Vou Voltar*.

Na narrativa, após o regime militar uruguaio ter se apropriado do patrimônio do grupo e vários de seus membros terem sido ameaçados, presos e torturados, os atores do El Galpón pedem exílio no México. Durante o período em que permaneceram na embaixada mexicana, questionavam-se como iriam viver no novo país e decidiram que seria como El Galpón: continuariam como grupo de teatro e seriam uma voz de denúncia e resistência contra a ditadura no Uruguai. A saída da embaixada foi difícil, literalmente um resgate, com militares e fuzis por toda a parte. Porém, ainda mais duro foi deixar tudo para trás: filhos, irmãos, amigos, vida. A chegada ao México foi bastante impactante, com as personagens saindo de um ambiente mais “sóbrio e europeu” e se deparando com uma “explosão de cores e cheiros”:

**LYDIA (Soraia):** O governo mexicano tem uma política muito solidária na questão dos refugiados.

**SANTIAGO (Lido):** Os refugiados, fomos acolhidos num hotel por dois meses. Comida, 10 pesos por dia e três meses de assistência médica.

**GARCIA (Ronaldo):** Este período é para nos arranjarmos e depois: tchau.

**EMILIANO (Renato):** Está bravo!

**CARMEM (Carol):** Somos uma grande coletividade no exílio. Uruguaios, brasileiros, paraguaios, salvadorenhos, chilenos.

**PILAR (Júlia):** Eu me sinto completamente estrangeira.

**PALOMA (Érica):** Somos muito distintos. Nós, quase todos descendentes de europeus, desenhados em preto e branco, no máximo em tons de cinza e esse povo mestiço, superlativo, contraditório, explodindo em cor.

**LYDIA (Soraia):** Esse povo solidário. Não por obrigação, mas por pura gentileza.

**EMILIANO (Renato):** Aqui o cotidiano é o oposto do nosso. Caminhas pelas ruas e de repente – um cheiro entra pelo seu nariz e é como começar a descobrir um outro mapa.

**PALOMA (Érica):** Você sabe que estão falando espanhol, mas não entendes nada.

**RAMIREZ (João):** Que calor!

**SANTIAGO (Lido):** Adaptar-se. Sobreviver financeiramente. Está tudo muito duro.

**CARMEM (Carol):** Por sorte há essa vizinha, que me acolheu. Vai comigo ao mercado, me ensina o nome das verduras, das frutas, dos temperos, dos caminhos. Me oferta seu país.

**PILAR (Júlia):** Há um mês moramos na casa de um casal de atores mexicanos, que mal nos conhecia.

**PALOMA (Érica):** Tudo é longe. Tudo é grande.

**RAMIREZ (João):** No Uruguai, você anda 10 horas de carro e sai do mapa.

**GARCIA (Ronaldo):** A praça imensa, sempre cheia. Os indígenas. A casa de Frida. O sol.

**SANTIAGO (Lido):** Como vamos sobreviver como grupo?

**PILAR (Júlia):** Podemos armar um espetáculo para crianças, todas as infâncias se parecem.

**EMILIANO (Renato):** Começamos a montagem ainda no hotel. Levantamos as camas e já...

**SANTIAGO (Lido):** Temos um contrato! Fechamos com o congresso do trabalho a montagem de dois espetáculos e uma temporada de três meses.

[COMEMORAM]

**TODOS:** Assembleia!

Regina queria que essa cena fosse uma coreografia. Dessa forma, ela pediu que cada ator descobrisse um movimento que combinasse com a sua fala. Depois ela solicitou que os atores se organizassem em duplas e combinassem um movimento que todos pudessem fazer, como uma dança, e deu 5 minutos para essa experimentação. Após o tempo estabelecido, cada dupla apresentou seus movimentos para o grupo; todos sugeriram e ajudaram a compor a coreografia. A cena era rápida e movimentada, e os atores foram ficando com calor, tirando seus casacos. Alguns suavam.

Dois dias depois, Regina convidou o bailarino e coreógrafo Wagner Moreira para auxiliar na construção dessa cena. Waguinho, como é carinhosamente chamado pelo grupo, já trabalhou em outros espetáculos do Ponto, sendo o responsável por toda a coreografia do musical *Par – um musical apaixonante*. Morando na Alemanha há 15 anos e de férias em Barbacena, ele disse que sabia muito bem o que era ser estrangeiro, o que era lutar para se integrar a uma nova realidade cultural, social e econômica, e que ele se reconheceu na história que o grupo contava. Na concepção da cena, Waguinho trabalhou cada frase, aproveitando ou descartando o que o grupo já havia produzido.

A cena foi concebida com o grupo caminhando de forma bem enérgica pelo palco durante todo o tempo; a cada fala, um movimento que se relacionasse com o seu conteúdo.

Por exemplo, na fala de Garcia: “Este período é para nos arranjarmos e depois: tchau”, todos os personagens param e fazem um gesto com a mão para cima na palavra “tchau”, e depois descem os braços vagorosamente. Continuam caminhando rapidamente pelo palco e, na fala de Paloma, passam a andar mais devagar; quando ela diz “explodindo em cor”, todos giram em seus lugares com os braços abertos na lateral do corpo. Caminham novamente pelo palco e na fala de Emiliano: “Caminhas pelas ruas e de repente”, todos param bruscamente em seus lugares e inspiram lenta e profundamente, como se estivessem sentindo um cheiro muito bom. Saem dessa marcação e começam a falar espanhol de maneira rápida e ininteligível, juntando-se no meio do palco como se fosse uma grande confusão, e aí vem a fala de Paloma: “Você sabe que estão falando espanhol, mas não entendes nada”. Os quadros continuam tendo sempre como base a rápida caminhada no palco. Quando Paloma diz: “Tudo é longe, tudo é grande”, o grupo caminha para frente de forma lenta e pesada, como se estivessem cansados, todos juntos em fila reta. Logo depois, Ramirez diz: “No Uruguai, você anda dez horas de carro...”, e todos os atores saem de cena correndo para as laterais, para só então ele continuar: “... e sai do mapa”; Ramirez olha para os lados e se vê sozinho no palco, dá um forte assobio e chama o grupo de volta. Na fala de Garcia: “A praça imensa, sempre cheia”, os atores caminham no palco como se estivessem se desviando de muitas pessoas, como se a cada passo encontrassem algo na sua frente; quando ele diz: “o sol”, todos colocam as duas mãos na cabeça e olham para cima, admirando o sol. Logo depois vem a fala de Santiago: “Como vamos sobreviver como grupo?”, e os atores caem sentados subitamente. As falas continuam com o grupo sentado no chão. Quando Emiliano diz: “Levantamos as camas e já”, o grupo se levanta e volta a caminhar freneticamente. Santiago diz: “Temos um contrato!”. Todos param e olham para ele. No fim da fala, comemoram e se dirigem às laterais, onde estão alguns banquinhos de madeira. Cada um pega o seu banco e o segura sobre a cabeça, retornando para o palco como se estivessem dançando. Posicionam os bancos no palco em semicírculo e se sentam. No fim da cena, todos juntos cruzam as pernas para o mesmo lado. Vai começar a assembleia.

A marcação dessa cena foi trabalhosa porque os atores precisavam caminhar sem se chocar e preencher os espaços do palco de forma equilibrada. Por isso, Regina traçou a trajetória de cada ator, quadro por quadro. A marcação não era apenas para as personagens que falavam, mas todos os oito atores no palco tinham suas marcas a seguir.



Figura 13 – Montagem da cena de chegada ao México.  
Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

A música que acompanharia toda a coreografia era um elemento importante dessa cena. A primeira vez que Pablo e Pitágoras ensaiaram a chegada ao México com o elenco, o grupo percebeu que a música proposta por eles não estava funcionando. Pablo havia pensado em uma música do Milton Nascimento que era mais lenta e não acompanhava a movimentação da cena. Além disso, Regina salientou que a trilha musical para essa passagem não poderia ser algo familiar, pois a cena buscava traduzir o estranhamento dos uruguaios ao chegar ao México. Testaram mais duas outras músicas, mas nem eles, nem Regina e nem o grupo ficaram convencidos. Pablo disse que ele entendeu errado, que a concepção dele foi outra, mas que o grupo poderia sugerir e eles fariam a mudança. Os atores, então, apresentaram outras músicas, buscando repertórios em seus celulares e compartilhando com o grupo. Júlia mostrou um trecho da trilha sonora de *Frida*, filme sobre a vida e obra da pintora mexicana Frida Kahlo, e Regina gostou da ideia.

Alguns dias depois, o grupo retornou à cena coreografada para fazer o encaixe com a música *The Floating Bed*, de Elliot Goldenthal, que compõe a trilha de *Frida* (ver anexo 3). A música era em tom menor e mantinha o acorde no primeiro grau por vários compassos, e a melodia ajudava a pontuar os movimentos e as falas dos atores. Por exemplo, a primeira fala de Santiago só deveria acontecer após determinada melodia tocada pelo violão. Lido, intérprete do personagem de Santiago, pediu para Pablo tocar a melodia, depois ele

cantarolou e tentou memorizar o trecho. Na hora da cena, Lido entrou com a sua fala no lugar exato sugerido por Pablo. E assim fizeram com todas as marcações, utilizando referências musicais para ajustar o texto e o movimento cênico com a trilha sonora. Ao final, Regina pediu que todos cruzassem as pernas conjuntamente guiados pela contagem de tempo da música.

Os integrantes do Ponto entendem com muita facilidade os direcionamentos que envolvem ritmo, melodia e harmonia, embora a direção musical, de maneira geral, não utilize termos técnicos da linguagem musical para se comunicar. Tudo é muito aural e, como alguns membros do grupo gostam de dizer, “intuitivo”. No próximo capítulo, abordaremos o processo de aquisição de competência do Ponto de Partida na área musical.

#### **4.6 Intervalos**

No 24º dia de observação foi minha vez de oferecer o lanche da tarde para todo o grupo. Na prática do lanche, cada dia um integrante do Ponto ficava responsável por levar a comida. Depois do almoço, fui ao supermercado comprar os alimentos e escolhi levar rocambole de doce de leite, pães de sal e integral, patê de frango, manteiga, ovos e linguiça calabresa, sucos e refrigerantes, além de produtos para fazer um mousse de maracujá. O café e o chocolate quente eram feitos lá mesmo na Estação. Cheguei às 14h15 e levei as sacolas de compra para a cozinha da Casa do Ponto. Nesse momento, Regina apareceu e comentou: “Hoje é o seu dia do lanche, né? Por isso você já está aí!”. Depois ela perguntou o que eu achei do ensaio do dia anterior, quando o grupo realizou o espetáculo do início ao fim pela primeira vez. Durante todo o processo de observação, Regina constantemente virava-se para mim e para Ciro para pedir a nossa opinião sobre algum aspecto da cena ou fazer comentários como: “Vai ficar lindo, né?” ou “Isso não está dando certo” ou “A música está ótima nessa cena”. Preocupados em não ultrapassar os limites da nossa participação periférica, procurávamos responder de maneira breve, às vezes apenas com um sorriso ou aceno de cabeça – até porque entendíamos que a maioria das perguntas eram retóricas e não almejavam análises aprofundadas.

A essa altura, os ensaios já haviam mudado da Casa do Ponto para a Bituca, onde existe um grande salão com um palco móvel. Via de regra, depois que todas as cenas são marcadas, o grupo opta por esse espaço na Bituca, pois ele se aproxima mais do ambiente de um teatro/auditório. Após preparar o mousse de maracujá, fui para a Bituca acompanhar o ensaio, que já havia começado. Por volta das 17h30, Regina liberou o grupo para o lanche.

Todos em volta da mesa, alguns sentados e outros em pé, participaram daquele momento que não se destinava apenas a alimentar o corpo, mas era também um momento de lazer, uma ruptura na pesada rotina de ensaios. Durante o lanche, os assuntos foram diversos, entre política, filmes, atrizes e atores, o dia a dia fora da Estação (o pouco tempo que resta para participar de outras comunidades), família e, principalmente, questões de patrocínio. Um dos assuntos mais recorrentes do período do lanche foi a venda de cotas e ingressos do espetáculo, um meio de conseguir montar *Vou Voltar* na ausência de patrocínio de alguma empresa. Como já comentado no capítulo 2, o Ponto de Partida se cerca de alternativas para manter sua produção e sua sobrevivência financeira, contando não só com o patrocínio de empresas pelas Leis de Incentivo à Cultura, mas também com o patrocínio de pessoa física por meio do Clube dos Amigos do Ponto de Partida e outras promoções que buscam envolver toda a cidade de Barbacena.

Com o lanche sendo oferecido a cada dia por pessoas diferentes, foi interessante ver como cada um buscava imprimir alguma personalidade no cardápio: Pitágoras fez a receita de vaca atolada da sua avó; Renato levou um “verdadeiro lanche mineiro” feito pela sua mãe, com bolo, broa, pão de queijo, caldo de cachaça e mexerica, chá, café, leite, rosca, manteiga e queijo de Minas; Naná levou caldo verde e queijo com goiabada, também ressaltando o cardápio mineiro; Júlia levou caldo de frango e batata-baroa; Carol levou carne assada para comer no pão; Ciro levou cuscuz e a torta de frango que é especialidade da sua mãe; e assim, a cada dia tínhamos uma deliciosa surpresa. Eu também queria que a minha participação no lanche tivesse algo especial, mas a correria da pesquisa de campo na intensa rotina do grupo não me permitia fazer um prato muito elaborado. Assim, com os itens comprados na padaria, decidi fazer um mousse de maracujá como diferencial, uma receita bastante prática, oferecendo algo que fiz com as minhas próprias mãos.

O momento do lanche foi uma parte muito importante das práticas do Ponto de Partida durante a montagem de *Vou Voltar*. Ele possibilitou a interação e a participação dos membros daquela comunidade de maneiras diversas, estabelecendo-se, ainda, como uma forma de integração das participações mais periféricas, como a minha e a do Ciro. Na ocasião do lanche, nós não éramos periféricos, mas participávamos no mesmo nível que todos os membros e, no dia da nossa escala do lanche, nossa participação era central para que o evento ocorresse. Entrar para a lista do lanche e poder compartilhar dessa prática nos fez sentir parte da comunidade. Dessa forma, eu poderia me sentar à mesa, comer as refeições como todos os demais e participar das conversas, pois eu também daria a minha contribuição.

No sentido da interação coletiva, talvez o lanche tenha sido o momento mais importante da minha integração naquela comunidade durante a montagem do espetáculo. Ali, eu não estava em uma posição de pesquisadora; eu não estava com o meu computador fazendo anotações sobre as práticas do grupo, ou seja, a lupa de observação que eles poderiam visualizar na minha mão era minimizada – e depois se tornaria inexistente. Ali, os assuntos poderiam ser qualquer um, e de preferência que não fossem sobre o ensaio, pois aquele era outro momento no qual as posições de direção e elenco eram dissolvidas, pelo menos em parte. Regina, por exemplo, sentava-se à mesa com todos e não fazia comentários sobre as interpretações e as situações que tinham acabado de ocorrer no ensaio, nem os atores ficavam levantando questões sobre suas atuações e as dos colegas. Se isso acontecia, era pontual e raramente envolvia todos os participantes.

Também chamado de “intervalo”, a ocasião do lanche não era uma pausa na prática da comunidade; pelo contrário, era parte fundamental dessa prática. A energia gasta para com o empreendimento compartilhado inclui fazer daquele ambiente um local agradável para se estar, ou seja, esses momentos de interação diferenciada integram o empreendimento. Da mesma forma, piadas e comentários engraçados que provocam a risada de todos acontecem continuamente durante os ensaios; também aqueles erros (de cena, de texto, de posicionamento no palco) que se transformam em momentos divertidos deixam o ensaio mais leve e aliviam as tensões. No exercício de improvisação da cena “Quando eu voltar...”, relatado no início deste capítulo, Renato (no papel de Emiliano) improvisou dizendo que uma das primeiras coisas que ele gostaria de fazer quando chegasse ao Uruguai era provar a comida de sua sogra. Porém, algumas cenas atrás, Lydia, esposa de Emiliano, recebia a notícia de que seus pais estavam mortos. Quando Renato falou sobre a comida da sogra, Soraya (no papel de Lydia), respondeu: “Mas os meus pais estão mortos...”, e todos caíram na gargalhada pelo deslize de Renato. A risada durou alguns minutos, e a gafe virou piada interna do grupo. Momentos como esse se contrapõem à constante cobrança sobre o texto decorado, o volume de voz, a articulação da fala, a postura no palco, a interpretação e a emoção, entre tantas outras exigências que constituem as práticas de um grupo de teatro profissional.

No término do lanche, os componentes lavaram seus pratos e canecas e retornaram para a segunda parte do ensaio. Ao subir para o salão, vi Naná estudando e decorando suas falas, Ronaldo com o violão cantando uma música do Lulu Santos e Renato e Lido na parte de trás do palco trabalhando em uma das cenas do espetáculo. Parte do grupo ainda estava lá embaixo conversando, rindo – escutavam-se as gargalhadas de longe. Por volta

das 17h50, todos já estavam de volta ao local de ensaio aguardando o início do trabalho cênico. Enquanto o ensaio não começava, a conversa continuou em torno das cotas e da dificuldade de patrocínio. Regina comentou que a energia da preparação do espetáculo estava muito boa, mas que as notícias em relação ao financeiro eram ruins, e essa preocupação estava tirando o seu sono. “A ‘Oi’<sup>77</sup> já era!”, disse ela. Todos ficaram meio pensativos e, por alguns longos segundos, fez-se silêncio no grande salão.

Dando início à segunda parte do ensaio, Regina pediu para ouvir as músicas que foram trabalhadas durante o dia e o grupo cantou *A Redoblar* e *Sabiá*. Ela elogiou e disse que “quando ficar pronto, vai ficar lindo!”. Virou-se para mim e perguntou: “Não está ficando bonito, Emily?”. Todos riram e João a corrigiu: “O nome dela é Hellem!”. Regina riu porque sabia que o meu nome não era Emily, mas continuava a me chamar assim. Ela comentou que sempre que está montando um espetáculo, é acometida da “síndrome de troca e esquecimento de nomes”. Realmente, durante o processo de observação, ela esqueceu ou trocou diversas vezes os nomes dos atores e de outras pessoas envolvidas no processo (interessantemente, porém, ela se lembrava de todas as falas do texto em detalhes). De qualquer forma, estava sentenciado: eu seria a “Emily” até o fim da montagem. E nesse clima mais descontraído, o grupo iniciou a leitura de mais um excerto do roteiro.



Figura 14 – Hora do lanche da tarde.  
Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

<sup>77</sup> Empresa de telefonia e possível patrocinadora.

#### 4.7 Encontros pós-ensaio

As saídas pós-ensaio também podem ser consideradas parte do processo para muitos dos integrantes do Ponto de Partida, sendo também uma etapa importante da minha pesquisa e trajetória no grupo. Depois de um longo e exaustivo dia de ensaio, as saídas tinham a função de desestressar, de aliviar as tensões, de jogar conversa fora, de pensar e falar sobre outras coisas, segundo os próprios integrantes do Ponto. Sair para tomar um chope e comer algo depois de um dia de trabalho integrava a prática de vários membros; por isso eu sempre conseguia companhia para a minha última refeição do dia. O fato de estar de carro facilitava bastante essa prática, pois, no trajeto das caronas, nós sempre parávamos em algum lugar para comer e depois eu deixava cada pessoa em seu destino. Ciro, Érika, João, Carol e Ronaldo eram presenças constantes nas saídas após o ensaio, e um dos nossos locais prediletos era o restaurante Espetos, onde conversávamos sobre assuntos diversos que incluíam histórias do Ponto de Partida e vivências pessoais. Viagens, espetáculos, namoros, construção de personagens, artistas favoritos, lugares para se visitar em Barbacena, doutorado, planos para o futuro, foram alguns dos temas em torno do qual as conversas giraram. Muitas vezes, os papéis se “invertiam” e eu era interrogada com muitas questões sobre a pesquisa, o processo de doutorado, a área da etnomusicologia, a vida acadêmica, a prática musical nesse universo. Em alguns momentos, me sentia como na pergunta de Seeger (2015, p. 62): “Quem estava estudando quem?”. Quanto mais tempo convivíamos, mais soltas as conversas ficavam, e menos preocupação havia de falar algo “indevido” de ambos os lados. Algumas vezes, eles comentavam em tom de brincadeira (mas com um fundo de verdade): “isso não é pra colocar na tese não, hein!”. No fim, não havia mais esse receio.

Os encontros pós-ensaio foram uma fonte riquíssima de informações. Ali, fora do ambiente corrido e exigente do ensaio, havia tempo de perguntar sobre as dúvidas que surgiram durante as observações. O clima de informalidade abriu outras possibilidades de relacionamentos, diferentes daquelas impostas pelo distanciamento acadêmico entre pesquisadores e pesquisados, e essa interação permitiu fazer perguntas mais pessoais e receber respostas mais “reais”. A prática das saídas para comer, beber, rir e conversar estabeleceu uma ponte de confiança entre mim e os membros do grupo, o que me oportunizou integrar aquela comunidade com maior intimidade. Assim, comecei a participar das brincadeiras, das piadas, depois ajudei com a maquinaria do espetáculo e, nos últimos dias, alcancei o posto de “auxiliar de direção”, anotando as observações da Regina durante a passagem geral. Cultivar tais relacionamentos e interagir com o grupo além dos períodos de produção de som e cena

me mostrou que não havia necessidade de realizar entrevistas formais – as entrevistas aconteciam dentro do carro durante as caronas, na mesa do restaurante Espetos, no *trailer* do Chimbica, no Café do Ponto, nos pequenos intervalos entre os ensaios e em outros momentos em que a sociabilidade era o principal objetivo.

Ao olharmos a dinâmica do Ponto de Partida e de outros grupos artísticos, podemos observar que a etapa do esfriamento, proposta na “sequência total da performance” de Schechner (1985), acontece constantemente após os ensaios. Muitas vezes, os atores chamavam para sair porque precisavam “tomar um chope pra descarregar a personagem”, ou jogar conversa fora para esvaziar a mente e ter uma boa noite de sono. Sem dúvida, o esfriamento durante o período de ensaios foi de extrema importância para manter a energia, a criatividade, o equilíbrio e a sanidade da comunidade.

As práticas do ensaio e as práticas do social, muitas vezes, se confundem porque são a mesma coisa. Em uma comunidade de prática é tudo a mesma coisa, trabalho e convivência. Nesse sentido, como aponta Wenger (1998, p. 82), o empreendimento é um recurso de coordenação, de fazer sentido, de engajamento mútuo. Ou seja, o empreendimento é o que propicia e organiza as interações.

#### **4.8 Prática e teatro de grupo**

Experiências de criação coletiva fazem parte da vivência de muitos grupos teatrais, e cada um precisa construir práticas que permitam atingir seus objetivos. Ao longo deste capítulo, buscou-se identificar práticas exercitadas pelo Ponto de Partida ligadas às suas atividades dramáticas. Nas ciências sociais, o conceito de “prática” já está bastante consolidado (ORTNER, 1984), focando comportamento – isto é, ação humana – documentável. Práticas são inerentemente sociais; emergem das atividades comunitárias. A centralidade das práticas na coesão de um grupo artístico é realçada por Turino (1993), quando ele argumenta que sons musicais similares podem ser produzidos por grupos que empregam práticas distintas, mas grupos com práticas distintas podem ter dificuldades em performar juntos, como ele testemunhou em uma comunidade andina, em que um grupo urbano tentou se integrar a um conjunto tradicional. Finnegan (1989), por sua vez, mostrou como as práticas compartilhadas entre participantes de um determinado mundo musical inglês permitiram que músicos recém-chegados à cidade de Milton Keynes pudessem se integrar rapidamente ao mundo musical da cidade; embora cada conjunto em Milton Keynes tivesse algumas práticas próprias, também compartilhavam práticas de maior disseminação

relacionadas àquele estilo musical. “Prática”, portanto, da forma como empregado aqui, refere-se aos “recursos históricos e sociais compartilhados, estruturas e perspectivas que podem sustentar o engajamento mútuo na ação”<sup>78</sup> (WENGER, 1998, p. 5).

O Ponto de Partida é um grupo teatral e assim também compartilha de um repertório de práticas relativamente abrangentes no universo teatral brasileiro e mesmo global. No entanto, também tem desenvolvido práticas bastante localizadas e, ao confrontar novos contextos, precisa se empenhar e se adaptar.

O “teatro de grupo” no Brasil é uma expressão surgida na década de 1980 que “pareceu propor um novo lugar social para uma forma de estruturação grupal consolidada nos anos 60”, decorrente dos novos movimentos teatrais (CARREIRA e VARGAS, 2015, p. 2). O conceito de teatro de grupo como maneira de organização teatral deve levar em conta a diversidade de formas e procedimentos do fazer teatral, mas tem como ponto em comum a presença de um coletivo que participa do processo de criação. Esse formato se configurou na primeira metade do século XX com grupos, como o Teatro de Brinquedo (1927) e o Teatro Experimental do Negro (1944), e tem o seu estímulo na formação de grupos amadores e estudantis que se distanciavam do teatro comercial e buscavam dialogar com a vanguarda do teatro ocidental. Tais iniciativas possibilitaram o surgimento de grupos como o Teatro de Arena (1953), o Teatro Oficina (1958) e o Opinião (1964), fortemente alinhados com os ideais políticos e sociais trazidos principalmente pelo teatro de Brecht e Piscator.

Para Rosyane Trotta (2006), o conceito de grupo vivenciado especialmente nas décadas de 1960 e 1970, é determinado pela permanência dos membros no coletivo e o compartilhamento de uma ideologia. No entanto, tal concepção se transformou ao longo do tempo, atualmente referindo-se muito mais a uma configuração composta por um diretor e seu projeto de encenação, ou seja, o “núcleo artístico estável”: “Núcleo, que significa ponto central e parte proporcionalmente minoritária do todo, difere enormemente da ideia de coletivo. A palavra núcleo dimensiona uma estrutura em que uma minoria concebe, realiza e mantém a continuidade do projeto [...]” (TROTТА, 2006, p. 159). Fica claro que essa mudança também interfere no processo de criação coletiva dos chamados “teatro de grupo”. Nesse sentido, a autora comenta sobre a distinção entre criação coletiva e processo colaborativo: enquanto, no primeiro, o grupo geralmente já existe antes do projeto, e as escolhas são compartilhadas em todas as instâncias (relativas à cena e à extracena), buscando-

---

<sup>78</sup> [...] the shared historical and social resources, frameworks, and perspectives that can sustain mutual engagement in action.

se uma unidade, no segundo, tem-se como base “um projeto pessoal do diretor que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação” (p. 158).

Podemos reconhecer o processo de criação coletiva como metodologia do Ponto de Partida, no qual todos os membros do grupo estão completamente envolvidos na concepção, construção e produção do espetáculo. Na montagem de uma peça, obviamente o elenco é muito mais participativo na produção e adoção de ideias, mas também há espaço para que os demais integrantes deem suas contribuições. Em *Vou Voltar*, por exemplo, Rony acompanhou alguns ensaios para discutir a concepção da iluminação e dos objetos cênicos com Regina, além de preparar os experimentos que envolviam ligações elétricas e propor soluções que influenciavam o resultado da cena. Como membro do grupo responsável pela iluminação, Rony estava sempre a postos quando solicitado e participava ativamente das negociações artísticas. Também Karine e Fatinha, responsáveis pela produção, estiveram constantemente em diálogo com o elenco e a direção, fazendo observações críticas, sugerindo mudanças, dizendo se a narrativa estava compreensível, fazendo comentários em particular com os atores, emocionando-se com as cenas e incentivando os colegas com elogios e palavras de ânimo. Bethinha, que trabalha na administração, foi bastante atuante como assistente de figurino, fazendo experimentações de peças e adereços com os atores e sugerindo alternativas para atender aos pedidos da direção.

Não são todos os espetáculos que seguem o mesmo procedimento de *Vou Voltar* em relação à inexistência de um texto anterior ao processo. Muitas das peças do Ponto partiram de obras da literatura brasileira e foram adaptadas pelo grupo, como *Grande Sertão: Veredas* (1994), da obra homônima de Guimarães Rosa; *Drummond* (1987), que utilizou poemas de Carlos Drummond de Andrade para falar sobre o autor; e *A Roca – História de Mulheres* (1998), que se baseou em várias obras de Adélia Prado para constituir o texto dramático. Outras foram livres adaptações de textos teatrais já existentes, como *Nossa Cidade* (1992), uma releitura da obra *Our Town* (1938), do escritor estadunidense Thornton Wilder, que transformou a Nova Inglaterra na cidade de Barbacena e adicionou músicas originais compostas por Fernando Brant e Gilvan de Oliveira exclusivamente para essa peça. *Nossa Cidade* teve a direção de Sérgio Britto, sendo uma das duas peças, em 40 anos do grupo, que não foram dirigidas por Regina (a outra foi *Loucas Histórias*, em 1997, dirigida por Maria Azambuja do grupo El Galpón). O espetáculo ganhou oito prêmios no Festival Internacional de Pelotas daquele ano – entre eles, o de melhor ator, melhor atriz, melhor ator coadjuvante e melhor trilha original – e foi citado como um dos dez melhores do ano pelo jornal *O Globo* (FERNANDES, 2011, p. 57). Também podemos apontar os espetáculos que foram

construídos a partir de repertórios musicais, como *Contrastes* (1982), que elabora sua narrativa com base na obra de Chico Buarque; e *Ser Minas Tão Gerais* (2002), que se estrutura na obra de Milton Nascimento. Em todos eles, o grupo participou ativamente do processo de criação e adaptação.

As últimas três peças da companhia surgiram de processos muito semelhantes ao de *Vou Voltar*, com o texto construído a partir de pesquisas e improvisos cênicos. Nesses casos, a ficha técnica traz a indicação de “concepção” pelo Ponto de Partida, enquanto a “dramaturgia e direção” ficaram a cargo de Regina Bertola. A criação é coletiva, mas o fator organizador e decisivo é concentrado no papel da direção, como pondera Regina: “Eu sou, na verdade, quem junta todas as *expertises* para transformá-las no espetáculo que leva a minha assinatura. [...] A palavra final é do diretor, isso é fundamental para o espetáculo” (REGINA BERTOLA, apud SILVA, 2014, p. 143). A fala de Regina aponta para o papel do diretor como centro unificador das subjetividades e individualidades presentes no processo. A dinâmica de seu trabalho pode ser considerada dentro de uma estrutura organizativa circular<sup>79</sup>, na qual o diretor adota as propostas dos participantes do grupo, entrelaça os diversos fios da história e retorna para o elenco, que agora irá criar em cima de um material mais ordenado e devolvê-lo à direção com novas nuances e concepções, e assim continuamente.

Nossa visão do teatro do Ponto de Partida vai ao encontro do pensamento de Trotta, quando ela afirma que “o fazer teatral em grupo é eminentemente ideológico: quem se propõe a criar na relação com o outro, propõe uma forma de organização dessas relações” (2009, p. 53). O engajamento mútuo, propiciado aqui pelo fazer teatral em grupo, cria relacionamentos que conectam seus participantes de maneira profunda, fazendo da comunidade de prática um entrelaçamento de relações interpessoais. A coletividade, como um horizonte a ser perseguido, direciona o olhar e o coração dos membros do Ponto de Partida, que procuram, com suas práticas, refletir o ideal de grupo dessa comunidade.

---

<sup>79</sup> Em contraposição a uma estrutura piramidal. Segundo Trotta (2006, p. 156), a estrutura piramidal é aquela “em cujo topo está o diretor que imprime no espaço e no corpo do ator a escrita de uma subjetividade particular”, enquanto a estrutura circular é aquela “em que o diretor recolhe o material criado pelos atores e costura a escrita de um alfabeto coletivo”.

## 5 O ENSAIO DE MÚSICA – Aquisição de Competência

Em um dos primeiros exercícios de improviso que o grupo fez, Regina pediu que Pitágoras tocasse *Samba de Orly*<sup>80</sup>. Naquele momento, eu entendi que não era esse o caminho que a gente devia seguir, de utilizar canções da época da ditadura no Brasil, pois isso iria deixar o espetáculo muito datado e ficar naquele lugar de sempre. [...] A última música já estava na minha mente desde o início, *Os Mais Doces Bárbaros*<sup>81</sup>, pela letra que dizia: “Com amor no coração, preparamos a invasão. Cheios de felicidade, entramos na cidade amada...”; e também porque a música tinha algo de apoteótico, e o retorno do El Galpón para o Uruguai foi assim – apoteótico. Eles saíram do aeroporto e foram até o Estádio Centenário de Montevidéu, quilômetros e quilômetros, sendo ovacionados pelo povo uruguaio. A gente pensou nisso quando fez o arranjo, como se fosse uma torcida de futebol, aquela parte que faz “êeeeeoooo...”. Depois, Ronaldo e Érica inventaram a cena com os panos e as bandeiras. Foi tudo muito casado.

Quando pensamos nos arranjos para esse espetáculo, nós tentamos sair dos extremos de grave e agudo. Também baixamos os tons das músicas e tentamos simplificar; há espetáculos do Ponto com arranjos a quatro vozes, e *Vou Voltar* tem músicas com apenas duas vozes, no máximo três. Nós também pensamos os arranjos muito mais como contracantos do que como blocos, e de acordo com o grupo que nós tínhamos naquele momento. Além disso, quando nós montamos um espetáculo teatral que não é um musical, em que a música entra pontualmente, os atores estão muito mais preocupados com as suas personagens, com a história, com a emoção, do que com a técnica para cantar. E nós pensamos nisso, que precisávamos simplificar para dar certo e soar bonito. Porque, uma coisa que a gente consegue, e eu não tenho nenhum problema em falar isso, porque a gente ouve isso de todo mundo, é um resultado lindo de canto coletivo. Foi muito mais uma busca desse lugar, de como a gente conseguiria simplificar para execução sem que isso parecesse menos bonito do que o habitual. (Pablo).

O depoimento acima mostra a preocupação de Pablo em alcançar um resultado musical considerado “bonito”. Mas, o que é “cantar bonito” para o Ponto de Partida? O belo, enquanto dimensão estética assumida por eles, direciona as práticas de aquisição de competência que valorizam aspectos como afinação, timbre, cantar de maneira convencional e organizada, entre outros, que são alcançados por um trabalho técnico rigoroso. Este capítulo é sobre os processos envolvidos na preparação musical durante a montagem de *Vou Voltar*, mas que podem ser observados como um “modo de fazer” comum aos empreendimentos musicais do grupo.

Olhar para o “ensaio de música”, como é chamado pelos membros do Ponto o momento de treinamento técnico e aprendizado do repertório musical, nos dá algumas pistas sobre o que essa comunidade de prática pensa sobre música e quais são os significados que a música abrange nesse contexto. A questão sobre os significados da música tem sido assunto de diversos estudos e assumido diferentes abordagens. Timothy Rice (2001) ponderou que o

<sup>80</sup> Composição de Vinicius de Moraes, Toquinho e Chico Buarque.

<sup>81</sup> Composição de Caetano Veloso.

próprio sentido da palavra “significado” pode trazer imprecisão, já que ela abarca definições variadas, e apontou quatro possíveis concepções do termo: 1) significado enquanto sentido, o que é, que se refere a; 2) enquanto valor, mérito, importância; 3) como intenção, propósito, o que se pretende alcançar; e 4) enquanto interpretação e compreensão. Para ele, as duas últimas abordagens parecem combinar a abrangência dos significados de maneira produtiva e “localizar o seu conceito não na coisa ou na forma ou na ação, mas nas pessoas que as fazem e refletem sobre elas”<sup>82</sup> (p. 21).

Rice observa que, na busca por compreender a natureza e o significado da música, nós criamos metáforas que relacionam a música a aspectos da experiência humana. Segundo ele, as principais metáforas utilizadas por musicólogos para falar sobre o sentido da música são: “música como arte, como entretenimento, como expressão emocional, como comportamento social, como mercadoria, como símbolo referencial e como texto para interpretação”<sup>83</sup> (p. 23). Tais metáforas não são exclusivas, mas se relacionam entre si nas configurações dos significados. O protagonismo de uma em detrimento de outras pode ser adotado estrategicamente, como mostra o autor ao apontar as mudanças e a coexistência de múltiplos significados na concepção da música tradicional da Bulgária.

Partindo das metáforas elencadas por Rice, podemos considerar que o tratamento que o Ponto de Partida dispensa à música em seu processo de preparação, com toda a acuidade técnica requerida, aponta para a compreensão da música-enquanto-arte.

A metáfora da música-enquanto-arte sugere que a natureza da música é, em primeiro lugar, sobre o seu fazer e os resultados dessa realização: os processos de performance e composição e os produtos musicais (ouso dizer “coisas”) resultantes desses processos. Essa metáfora nos leva a considerar como a música é feita (suas técnicas e formas e estruturas) e quão efetivamente é feita (com habilidade, equilíbrio, virtuosismo e beleza)<sup>84</sup>. (RICE, 2001, p. 23).

O autor ressalta que grande parte das tradições musicais que nós estudamos está assentada sobre essa metáfora<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> [...] locate the concept of meaning not in the thing or the form or the action but in the people who make and reflect upon them.

<sup>83</sup> [...] music as art, as entertainment, as emotional expression, as social behaviour, as commodity, as referential symbol and as text for interpretation.

<sup>84</sup> The music-is-art metaphor suggests that the nature of music is first and foremost about its making and the results of that making: the processes of performing and composing music and the musical products (dare I say “things”) resulting from that process. This metaphor leads us to consider how music is made (its techniques and forms and structures) and how effectively it is made (with craft, balance, virtuosity and beauty).

<sup>85</sup> Timothy Rice cita como exemplo os estudos etnomusicológicos de BAKAN, Michael. *Music of death and new creation: experiences in the world of Balinese gamelan beleganjur*. Chicago: University of Chicago Press, 1999; BERLINER, Paul. *Thinking in jazz*. Chicago: University of Chicago Press, 1994; BRINNER, Benjamin.

Outra dimensão da experiência musical muito presente no trabalho do Ponto refere-se à música como expressão emocional, relacionando-a diretamente com a emoção manifesta na história que é contada em seus espetáculos, na intenção das cenas, na inspiração e construção das personagens, na troca de sentimentos com o público. Também podemos identificar a metáfora da música como símbolo referencial de identidade do grupo, de sua localidade e nacionalidade, além da música enquanto mercadoria, pois, como grupo de teatro profissional, comercializa performances e produtos como fonte de sua sobrevivência. Tais metáforas, e outras, coexistem nas práticas da companhia e se manifestam em diferentes níveis, em que uma ou outra prevalece, dependendo do contexto.

As práticas de preparação musical do Ponto de Partida visam ao apresentacional, buscando desenvolver habilidades técnicas por meio de exercícios que englobam escalas e arpejos, do foco em trechos complicados da execução, da repetição sistemática e da intensa concentração. Giesbrecht e Reily (2020) observam que essas ações se aproximam do que, no mundo da música ocidental, é considerado “prática”, referindo-se à aquisição de habilidades de performance que geralmente acontece em uma condição solitária, enquanto o “ensaio” compreende a preparação de determinada peça objetivando a apresentação pública. Se, durante a pesquisa de campo, não foi possível observar o treinamento individual dos membros do Ponto de Partida, o momento do aquecimento e os encontros com a preparadora vocal podem ser vistos como treinamento coletivo. Tanto a etapa do treinamento quanto a do ensaio são “contextos que promovem a incorporação das competências necessárias para a participação através de comportamentos repetitivos [...] necessários para a própria construção de qualquer comunidade de artistas [...]” (GIESBRECHT e REILY, 2020, NO PRELO).

A presente etnografia nos mostra diferentes posturas entre os ensaios cênicos e musicais. No ensaio cênico, existe uma abertura para que todos os membros participem ativamente do processo de criação, como vimos no capítulo anterior. Sugerir, discordar, alterar, adotar e transformar ideias fazem parte do jogo e são vistos como um tipo de participação competente – quem não opina, não está engajado o suficiente. No ensaio musical isso não acontece. A música é vista como uma arte especializada, uma arena que não abre muito espaço para palpites.

A aquisição de competência no processo do Ponto de Partida visa a um determinado produto: cantar de uma maneira específica, que equilibre técnica e interpretação.

Para o grupo, a música participa da história, conta a história, e por isso é imbuída de emoções, o que pode levar o canto para estéticas diferentes do que se considera “belo” no contexto da música artística. No entanto, o grupo trabalha arduamente para que isso aconteça por uma escolha consciente, e não por falta de técnica, como afirma Pablo: “a gente não abre mão de cantar bonito só porque é um grupo de teatro, mas também não tem a intenção de deixar a técnica sobressair à interpretação”.

O canto do Ponto também assume a noção de “artesanal como originalidade” presente no discurso do grupo. Busca-se um canto refinado tecnicamente, mas nunca se deve imitar. Todos os atores/cantores são encorajados a encontrar o seu “timbre mais brilhante” e usá-lo, mesmo nos momentos de canto em conjunto. “Cantar como um coral”, ou seja, como uma massa sonora homogênea, é evitado a todo o custo; mas, ao mesmo tempo, nenhuma voz deve sobressair – procura-se ouvir um timbre coletivo onde ainda seja possível identificar as vozes individuais. Também não se objetiva cantar de maneira espetacular, com superagudos ou melismas constantes, mas se busca um canto que eles entendem como brasileiro, mineiro, que não seja distante da realidade, mas que tenha requinte – precisa de treinamento para se alcançar. E que seja original, e não uma “reprodução” como acontece nas franquias dos espetáculos da *Broadway*.

No processo de aprendizagem do Ponto de Partida, o repertório musical é assimilado de maneira completamente aural, e, desde o primeiro contato com a música, espera-se que o corpo “cante” com a voz, ou seja, o som da voz e a expressão corporal são vistos como indissociáveis e precisam receber a mesma atenção. Voz é corpo, é músculo, é gesto e expressão. O conhecimento, compreendido como uma questão de competência em relação a empreendimentos valorizados (WENGER, 1998, p. 4), é incorporado pela escuta, imitação, repetição e pelo julgamento sobre o que é ou não desejável naquele contexto. Assim como acontece nas artes de maneira geral, o corpo se torna o lócus do “conhecimento prático” e, como tal, não é substituível por regras ou discursos (POLANYI, apud ROUSE, 2007, p. 512). É importante observar que as práticas musicais do Ponto de Partida estão relacionadas ao universo da canção popular. A maneira como cantam, o tipo de espetáculo que preparam, o processo de aprendizagem, tem como referência a canção popular midiaticizada.

No seguimento deste capítulo, veremos algumas das práticas envolvidas no fazer musical do Ponto de Partida, observando o processo da confecção dos arranjos vocais, do aquecimento vocal e corporal, do aprendizado do repertório, dos ensaios de preparação de uma peça musical e dos encontros com a preparadora vocal. O “ensaio de música” é visto como um espaço de aquisição de competência para a produção de um produto bem acabado

que será performado para uma audiência crítica. Todavia, os corpos dóceis (FOUCAULT, 1975) que incorporam as normas do regime de competência vigente são os mesmos que buscam a espontaneidade, a liberdade para se expressar, compreendendo a aquisição técnica apenas como uma das etapas iniciais para alcançar e dar continuidade ao empreendimento artístico tal como idealizado pelo grupo.

## 5.1 Arranjo

Não houve ensaio do grupo pela manhã, mas Pablo e Pitágoras se reuniram para preparar o arranjo vocal de *Canções e Momentos*, música de Milton Nascimento e Fernando Brant (ver anexo 4), que também foi selecionada para integrar o espetáculo *Vou Voltar*. Cheguei por volta das 11 horas, e os dois já estavam no grande salão de entrada da Casa da Bituca, preparados para dar início ao processo criativo. Pitágoras sentou-se em frente ao piano Yamaha de calda inteira e posicionou o seu computador em cima do instrumento para escrever a partitura com o auxílio de um programa editor. Pablo sentou-se ao lado, abriu o computador sobre o banco à sua frente e conectou o violão à caixa de som para amplificar o seu volume.

O primeiro passo foi decidir qual seria a versão gravada que serviria de base para a elaboração do arranjo. Escutaram a gravação do Milton uma vez; escutaram novamente, mas agora tentando tocar junto, buscando tirar a harmonia de ouvido. Como a música já era bastante conhecida por eles, não foi preciso ouvi-la repetidas vezes. Pitágoras buscou a partitura da canção na internet e transcreveu a melodia e a cifra, comparando com a gravação e corrigindo as harmonias e as notas da melodia que divergiam. Feito isso, era necessário decidir a forma da música para o espetáculo (de acordo com as indicações da Regina) e criar as demais vozes do arranjo.

Pablo e Pitágoras decidiram que a primeira parte do arranjo seria em andamento lento e *ad libitum*, ou seja, sem marcação rítmica fixa<sup>86</sup>, e que parte da estrofe seria dividida em duas vozes – femininas e masculinas. Pablo, então, procurou uma segunda melodia que dialogasse com a melodia principal, utilizando o violão e a voz. No processo de confecção do arranjo, Pablo tocava o violão e cantava, imaginando a música em relação à cena para decidir onde e como as vozes seriam divididas. Também Pitágoras tocava as harmonias ao piano e sugeria algumas divisões baseadas na estrutura dos acordes. O processo aconteceu pela

---

<sup>86</sup> Seguindo a referência da gravação utilizada como base.

experimentação, por tentativa e erro. Quando encontravam uma solução que os agradava, Pablo cantava algumas vezes para sentir como soava e perceber se aquela frase melódica poderia ser aprendida facilmente pelos membros do grupo; depois, escreviam as notas na partitura e escutavam o resultado por meio do programa de edição, visto que o editor possibilitava ouvir o áudio do que foi escrito. Como eu estava observando o processo, eles pediram para que eu cantasse a voz feminina enquanto Pablo cantaria a voz masculina, a fim de testar o arranjo. Procurei a letra de *Canções e Momentos* na internet pelo celular e aprendi a melodia que eu deveria executar. Depois de cantarmos juntos, Pablo e Pitágoras gostaram do resultado sonoro e deram continuidade ao processo.



Figura 15 – Pablo e Pitágoras no processo de composição do arranjo vocal (1).  
Montagem de *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.



Figura 16 – Pablo e Pitágoras no processo de composição do arranjo vocal (2).  
Montagem de *Vou Volta*. Julho e agosto de 2017 Barbacena-MG.

Na versão que eles elegeram como base, a segunda parte da música é um samba bem marcado, contrastando com a parte anterior e configurando-se em uma pequena melodia sem letra, cantada apenas com sílabas. Pablo e Pitágoras mantiveram essa ideia e aproveitaram a melodia tocada pelo instrumental na gravação, transpondo-a para as vozes femininas como um contracanto da melodia principal cantada pelos rapazes. Novamente cantamos o trecho elaborado, e o arranjo foi aprovado.

**Canções e momentos**  
Milton Nascimento e Fernando Brant  
Arranjo: Pablo Bertola e Pitágoras Silveira

The musical score is written in 2/4 time and consists of several systems. Each system includes an instrumental line with chords and a vocal line with lyrics. The lyrics are in Portuguese and are repeated for both female (fem.) and male (masc.) voices. The chords are: C7+, F9/C, C7+, F9/C, Gm7(b9), Am7/G, Ab, Csus4, F7+, Bbm/F, F7+, Bbm/F, F, F6, F7+, F7, F6, F(♯5), F, Fsus4, F7, F7+(b5)/Bb, F/Bb, Dm7(b9), Bbm/Db, F, F6, F(♯5), F7, F.

Obs.: O naipe masculino deve soar 2 oitavas abaixo, e não apenas 1, como está indicado.

Há can - ções e há mo - men - tos Eu não sei co - mo ex - pli - car

Em que a voz é um ins - tru - men - to que eu não pos - so con - tro - lar.

E - la vai ao in - fi - ni - to e - la - mar - ra a to - dos nós

E - la vai ao in - fi - ni - to E - la a - mar - ra to - dos nós

e é um só sen - ti - men - to na pla - tei - a e na voz.

E é um só sen - ti - men - to na pla - tei - a e na voz.

Figura 17 – Primeira estrofe do arranjo de *Canções e Momentos*.  
A partitura completa encontra-se no anexo 4.

Encerramos o trabalho por volta das 12h30, e eu fui almoçar com Pablo e Júlia na casa deles. Durante a refeição, Pablo me disse que estava buscando “não fazer arranjos vocais muito complexos”, pois o grupo vinha perdendo algumas vozes de referência e estava se reestruturando enquanto grupo vocal. O contralto, por exemplo, havia sido recentemente modificado, absorvendo a Soraia – que, até então, fazia parte do soprano – para se unir a Júlia e Naná. Por causa disso, segundo Júlia, o naipe recomeçou o trabalho de timbragem e não estava sendo fácil juntar as vozes. Pablo comentou sobre a saída do João e disse que ele seria uma perda considerável também no sentido musical. João era um dos solistas do grupo e exercia liderança musical entre os membros do elenco, como veremos mais adiante. Ele e Carol, devido ao domínio da prática do canto, possuíam essa liderança oficializada no grupo. Pablo também falou sobre sua preocupação com a importância que o elenco daria à música nesse espetáculo, já que ele não foi concebido como um musical. Diferente de *Par – um musical inesquecível* (2012), em que a parte musical estava em primeiro plano, *Vou Voltar* tinha o texto como prioridade, e por isso os atores estariam mais preocupados com suas personagens. No entanto, a música não poderia receber menos atenção por isso.

Um pouco antes do ensaio da tarde, marcado para as 14 horas, despedi-me do Pablo e das crianças e dei carona para a Júlia até a Estação, onde participamos de mais um dia intenso de ensaio. No dia seguinte, o encontro seria voltado para o trabalho musical, e *Canções e Momentos* estaria entre as peças do repertório a ser aprendido.

Alguns dias depois, pude presenciar a criação do arranjo vocal de *Fantasia*, de Chico Buarque (ver anexo 1). Essa canção não estava selecionada inicialmente, mas entrou no lugar de *Bicho Homem*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, que, segundo Pablo, não estava funcionando na cena. Em negociação com a Regina, ele comentou que a música precisava somar à cena, precisava dar a emoção que a cena pedia, e isso não estava acontecendo com *Bicho Homem*: “o momento da cena é reflexivo, filosófico, e *Bicho Homem* tem uma pegada mais tribal”. Dessa forma, *Fantasia* entrou para o repertório faltando vinte dias para a estreia do espetáculo, e *Bicho Homem*, que já estava “pronta”, foi descartada.

A confecção do arranjo de *Fantasia* seguiu a mesma prática relatada acima: escolheram a gravação para servir como base, selecionaram a partitura e a cifra, compararam a partitura com a gravação, corrigiram as diferenças de harmonia e melodia e escreveram a partitura com a ajuda do programa de edição. Enquanto tocavam seus instrumentos, Pablo experimentava e pontuava: “aqui precisa dividir em vozes”, e buscava melodias dentro da harmonia da música. Como eu observava o processo, eles constantemente me pediam para cantar. Aproveitaram também o Ciro, que estava conosco. Eu, Pablo e Ciro cantamos a

divisão vocal a três vozes, acompanhados por Pitágoras ao piano, e os arranjadores aprovaram o resultado. Bastante animado, Pablo se virou para Pitágoras e disse: “Precisamos achar uma introdução incrível! Precisamos sonhar com essa introdução”. Eles tinham uma pasta compartilhada no Dropbox<sup>87</sup>, e isso facilitava bastante o trabalho deles – quando um escrevia, o outro tinha acesso imediato à partitura.

Entre uma cantoria e outra, assuntos diversos apareciam, e nós íamos trocando experiências, contando histórias e piadas, rindo uns dos outros e com os outros, e aproximando nossas relações como participantes daquela comunidade. Foram nesses momentos que eu conheci a história dos Meninos de Araçuaí com o Ponto de Partida, que eu fiquei sabendo de detalhes divertidos das montagens, dos integrantes do Ponto, dos professores da Bituca, que o cachorro do Ian Guest (professor de harmonia da Bituca) se chamava Si bemol, ou que o percussionista que participou do CD *Roda que Rola* gravou deperdurado na janela devido às condições precárias do estúdio. Eu estava tomando parte do repertório compartilhado naquela comunidade.

Na continuidade da elaboração do arranjo, Pablo se preocupou com os saltos de oitava da melodia, pois, segundo ele, nem todos os atores chegavam bem nas notas graves e agudas. Pablo, então, sugeriu modificar a nota mais grave, trocando o salto de oitava ascendente pelo salto de sexta. No entanto, essa sugestão não foi pensada em termos teóricos, mas por uma vivência no canto e no instrumento, sendo o seu processo muito mais prático. A extensão vocal dos atores/cantores era uma preocupação constante, e por isso ele pediu várias vezes que eu cantasse a melodia, perguntando se estava muito grave ou agudo para as mulheres. Pitágoras experimentou fazer uma troca entre as melodias das vozes femininas e masculinas, e Pablo cantou as notas sugeridas para ver se o trecho ficou “orgânico”. Eles usavam constantemente o termo “orgânico” para se referir àquelas melodias fáceis de aprender e cantar, como se fossem mais uma melodia da música, sem muitas notas repetidas ou saltos difíceis – uma linha melódica que “fluísse”. Como o processo de aprendizado do Ponto de Partida era completamente aural, Pablo considerava fundamental criar “vozes orgânicas” para o arranjo.

Em conversa posterior e a partir das minhas indagações, Pablo confirmou que sua maneira de criar “é mais ouvindo, tocando, achando as vozes no violão. Eu não me preocupo muito em saber como as vozes estão distribuídas. Na verdade, eu não tenho isso muito fácil... identificar o que é uma terça, uma quinta...”. Ele entende que Pitágoras é a pessoa da dupla

---

<sup>87</sup> Programa de armazenamento e compartilhamento de arquivos.

que possui esse conhecimento mais estruturado e o utiliza na confecção dos arranjos, embora, como foi percebido nas observações de campo, ambos tenham contribuído categoricamente para a sua elaboração. Para Pablo, o mais importante é compor uma voz que seja “fácil e gostosa de cantar”:

Por mais que a gente queira colocar muita coisa, muita tensão, muitas ideias no arranjo, essas vozes precisam ser orgânicas pra quem tá cantando. Como ninguém lê partitura, como todos vão cantar de memória, fazendo outros movimentos, outras coisas, se essa voz for pensada somente em termos teóricos, chega na hora, o ator não dá conta de cantar. Então a gente pensa em simplificar no sentido de que o ator tem que reconhecer aquela voz como se fosse uma segunda melodia, uma terceira melodia. Não pode ser algo muito complexo. Esse foi um caminho que a gente buscou. (Pablo).

Depois de algumas experimentações, Pablo e Pitágoras escolheram a harmonização que mais lhes agradou. Pablo ficou entusiasmado com o resultado e comentou que seria muito bom se pudessemos montar um grupo vocal durante o tempo da minha estada ali, pois seria interessante “cantar umas coisas diferentes, mais complexas, arranjos mais difíceis. Isso vai ser bom para tirar a gente da acomodação, para desafiar, para fazer a gente crescer”. Apesar do nosso desejo, nós sabíamos que não seria possível ter qualquer atividade extra no período de montagem do espetáculo, e que o nosso grupo vocal ficaria para uma próxima oportunidade. Cantamos a música completa algumas vezes e finalizamos o período de trabalho por volta das 21 horas. Na saída, o vigia da Estação Ponto de Partida perguntou se eu era a nova integrante do grupo.

*Vou Voltar* foi o primeiro espetáculo em que Pablo e Pitágoras ficaram responsáveis por todos os arranjos vocais e instrumentais, além das músicas autorais e a direção musical propriamente dita. Por estarem inseridos nos projetos do Ponto de Partida desde muito novos, Pablo e Pitágoras construíram suas práticas dentro daquela comunidade, observando e fazendo com os mestres, como o violonista Gilvan de Oliveira, que foi professor do Pablo e do Pitágoras nos cursos da Bituca e atuou como diretor musical em diversos espetáculos. Desse modo, o processo de elaboração dos arranjos aponta para um modo de fazer que compõe o repertório de práticas dessa comunidade, unindo o aprendizado e as experiências de ambos os músicos.

Pablo e Pitágoras construíram suas próprias práticas para a produção de um arranjo de maneira conjunta, negociando entre eles, com as especificidades vocais do grupo, com as demandas cênicas do espetáculo e com os artefatos que envolvem essa prática: a partitura, o programa de edição, as gravações, os *songbooks*, os instrumentos. O arranjo,

então, surge da constante negociação entre as duas mentes inventivas e entre o desejo estético de seus criadores e a viabilidade de sua realização no grupo.

## 5.2 Exercícios de aquecimento

João terminou de conectar o seu celular na caixa de som e chamou os integrantes do elenco para dar início ao aquecimento vocal. Os exercícios que guiam o grupo nessa etapa estão em um arquivo de áudio e foram gravados durante um dos encontros do grupo com Babaya Moraes, preparadora vocal do Ponto de Partida desde 1995. A gravação foi feita para que os atores/cantores pudessem realizar o aquecimento sem a presença da Babaya, visto que ela morava em Belo Horizonte, cidade que fica a 172 quilômetros de Barbacena, e geralmente vai ao encontro do grupo somente em datas próximas da apresentação dos espetáculos ou para realizar oficinas pontuais.

O áudio da Babaya sempre é usado como parte da preparação para as atividades coletivas, e isso inclui tanto o ensaio musical quanto o ensaio cênico, bem como qualquer outra atividade que demande aquecimento vocal e corporal. Segundo Babaya, sua abordagem técnica visa principalmente à resistência vocal, possibilitando o uso da voz com o máximo de eficiência sem prejudicar sua saúde. Ela é professora de canto popular desde 1983 e, segundo ela, sempre buscou trabalhar em parceria com profissionais da voz (otorrinolaringologistas e fonoaudiólogos), construindo uma prática enraizada nos estudos da fisiologia vocal. Babaya considera o Ponto de Partida o grupo que representa a sua trajetória enquanto preparadora vocal, pois ele assumiu suas propostas técnicas com bastante disciplina, possibilitando a sistematização de sua metodologia de resistência da voz e obtendo resultados que comprovam a eficácia de sua abordagem<sup>88</sup>.

O aquecimento começou e todos estavam munidos com os seus artefatos: cada um com a sua garrafa de 500 ml cheia de água – “a garrafinha” – um canudo grosso de silicone – o “tubo” – e outro bem fino, como um palito de pirulito, amarrado perpendicularmente no tubo – o “palitinho” (figura 18). Os integrantes usavam esse dispositivo assoprando o tubo e fazendo a água borbulhar dentro da garrafa, e em outros momentos assoprando o palitinho, de acordo com as indicações do áudio. No bolso, traziam o “cachimbinho”, um pequeno canudo de plástico com uma cesta na extremidade, e dentro da cesta, uma bolinha para assoprar e manter suspensa (figura 19). E também havia o “balde”, o mesmo utensílio usado para lavar

---

<sup>88</sup> Informações recolhidas em entrevista realizada com Babaya, em julho de 2017.

roupas, que auxilia no trabalho de projeção e ressonância (figura 21). O aquecimento dura por volta de 15 minutos e envolve a combinação de exercícios corporais, o uso dos artefatos descritos acima e vocalises cantados em escala maior. Todos repetiam concentradamente as orientações do áudio e estavam bem familiarizados com os exercícios. A seguir, a descrição do áudio de aquecimento:

Vamos iniciar soprando o cachimbinho. Cinco repetições: 1, 2, 3, 4, 5 [os participantes sopram o dispositivo dosando a intensidade do ar para manter a bolinha suspensa acima do cesto. Repetem o exercício 5 vezes].

Alongamento dos braços e intercostais. Alonga esticando os braços para cima. Sopra, encolhe o umbigo. Tomba para o lado. Sopra. Gira o corpo para a lateral e desce até onde conseguir. Voltou. Alonga para o outro lado. Gira o corpo e desce até onde aguentar. Nessa posição, desce os braços até o chão, até onde aguentar. Dá uma balançada no corpo, dá uma relaxada, vai subindo e tomba o corpo para trás com as mãos na cintura. Vai até o chão de novo pela frente e volta devagar. Tomba o corpo para trás. Sempre encolhendo o umbigo e soprando. Gira o corpo para as laterais, para um lado, para o outro, para o outro lado, para o outro, e relaxa. Agora vamos alongar as panturrilhas. Um pé na frente. Pega a bola e levanta soprando, encolhendo o umbigo, e levanta até o alto [os participantes pegam do chão uma grande bola imaginária com as duas mãos paralelas e a elevam acima da cabeça]. Sopra. Alonga mais o corpo e tomba o corpo para trás. Volta e troca a perna. Alonga a panturrilha de trás. Pega a bola. Sobe devagar soprando, até o alto. Inspira. Troca o ar. Tomba o corpo para trás e relaxa.

Alongamento dos intercostais. Encolhe o umbigo. Abre o peito. Abre os braços fechando as escápulas e junta as palmas das mãos soltando o ar em S – SSSSSSSSSSS mãos [enquanto soltam o ar com o som de S, vão aproximando aos poucos a palma das mãos até se encontrarem à frente do corpo]. Encolhe o umbigo – SSSSSSSSSSS. Relaxa. Mais uma vez [repetem o exercício]. Agora encolhe o umbigo, abre o peito, abrindo os braços, afastando as escápulas e com as palmas das mãos para trás – SSSSSSSSSSS. Relaxa. De novo [repetem o exercício]. Encolhe o umbigo, abre o peito e sopra o ar levando a palma das mãos para cima – SSSSSSSSSSS. E relaxa.

Sopra o cachimbinho de novo: 1, 2, 3, 4, 5. Agora seis tempos: 1, 2, 3, 4, 5, 6. Sete: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Oito: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Nove: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Dez: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 [os participantes sopram o dispositivo dosando a intensidade do ar para manter a bolinha suspensa acima do cesto durante o tempo indicado]. Descansa. Agora vamos soltar o ar em [com o som de] S. Sete tempos: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Oito: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Nove: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Dez: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Agora solta o ar em S em *staccato*, sete tempos, e depois ligado: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 [soltando o ar de forma precisa e segmentada]; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 [soltando o ar de forma contínua] [repetem a sequência mais 3 vezes]. Faz o S, X e Fu: S, X, F... S, X, F... [soltam o ar em *staccato* nas consoantes “S” e “X”, e alongam o som do F. O foco está no trabalho abdominal, que é contraído a cada consoante. Repetem o exercício 10 vezes]. Agora com o empuxo: S, X, F... S, X, F... [fazem o mesmo exercício, mas agora com as palmas das mãos encostadas à frente do peito, uma mão pra cima e a outra para baixo, usando as “almofadas”<sup>89</sup> da mão como ponto de contato e empurrando uma contra a outra no momento da emissão do “F”. Repetem o exercício 10 vezes]. Descansa um pouquinho. O macarrão [aspiram o ar de maneira intensa, fazendo um bico com a boca, como se estivesse sugando um

<sup>89</sup> Parte da mão chamada de carpo, próximo ao pulso.

macarrão espaguete. Esse exercício também é feito com o empuxo]. Relaxa [Repetem o exercício 7 vezes].

Alongamento do pescoço. Estica a língua [colocam a língua para fora]. Volta. Estica. Volta. Faz careta [fazem caretas movimentando o máximo de músculos do rosto]. E faz biquinho levantando o queixo [mantém a cabeça para cima por mais ou menos 10 segundos, alongando a parte frontal do pescoço]. Pequenos movimentos: tata-tata-tata-tata... [fazem movimentos curtos com a cabeça, para cima e para baixo como se estivessem dizendo “sim”. Babaya utiliza a sílaba “tá” para ditar o ritmo em que os movimentos devem ser feitos]. Alonga a nuca [inclina a cabeça para baixo, tentando encostar o queixo no peito]. Pequenos movimentos: tata-tata-tata-tata... Tomba a cabeça para um lado [alongam o pescoço lateralmente]. Tata-tata-tata-tata... [fazem os movimentos curtos]. Tomba a cabeça para o outro lado. Tata-tata-tata-tata... Olha para trás. Tata-tata-tata-tata... Olha para trás pelo outro lado. Tata-tata-tata-tata... Agora sopra o cachimbinho novamente: 1, 2, 3, 4, 5 [fazem o exercício 5 vezes].

Estica a língua. Volta. Estica. Volta. Faz caretas. Estala a língua [Babaya toca no teclado as notas mi3 – dó3 diversas vezes para ditar o ritmo do estalo da língua]. Mastigando: hummm... hummmm.... [Babaya toca os acordes de dó maior, ré menor, mi menor, ré menor e dó maior. Os participantes fazem o movimento de mastigação com a boca fechada enquanto emitem o som da nota fundamental de cada acorde]. Pega o tubo [pegam o mecanismo composto pela garrafa de água, o tubo de silicone e o palitinho]. Vamos iniciar com o salto descendente: dó3 – sol2 – dó3<sup>90</sup> [Babaya toca as notas no teclado. Os participantes sopram o tubo fazendo borbulhas na água dentro da garrafa enquanto cantam as notas indicadas]; dó3 – mi3 – dó3; dó3 – sol3 – dó3; dó3 – dó4 – dó3; dó3 – sol3 – dó3; dó3 – mi3 – dó3; dó3 – sol2 – dó3. Agora com o palitinho, tampando o nariz: dó3 – sol2 – dó3 [Babaya repete a sequência de notas. Os participantes sopram o palitinho que está amarrado no tubo enquanto cantam as notas indicadas]. Estica a língua. Volta. Estica. Volta. Agora vibrando a língua com “trrrrrrru”: dó3 – dó4 – dó3; dó3 – dó4 – dó3; dó3 – sol2 – dó3; dó3 – sol2 – dó3. Agora vibrando os lábios [repetem a mesma sequência de notas vibrando os lábios].

Miniminimini e Mip: miniminimini, miniminimini... [tampando o nariz, os participantes cantam “miniminimini” nas notas dó3, depois ré3, depois mi3, ré3 e dó3]. Agora o mip: mip-mip-mip-mip... [Babaya toca todas as notas da escala de Dó maior. Os participantes cantam as notas indicadas em *staccato*. Repetem utilizando a escala de Dó# Maior e Ré Maior]. Sopra o tubo na nota aguda [Babaya toca a nota mib4 para as vozes femininas e mib3 para as masculinas]. E agora mip [repetem o exercício na escala de Mib Maior]. Sopra o tubo na nota aguda [Babaya toca a nota mi4 e mi3]. Estica a língua. Volta. Estica e volta.

Notas longas com o tubo e a vogal “u”. Primeiro, o tubo [Babaya toca a nota dó3 e os participantes sopram o tubo fazendo borbulhas na água dentro da garrafa enquanto cantam as notas indicadas]. Agora com a vogal “u”: uuuuuuu... [cantam “u” na altura indicada – dó3]. O tubo [em mi3]. A vogal “u” [em mi3]. Continua com a vogal “u” [em sol3]. Continua [em dó4]. Sopra o tubo [em dó4]. A vogal “u” [em dó4]. O tubo [em mi4]. A vogal “u” [em mi4]. A vogal “u” [em dó4]. Vogal “u” [em sol3]. A vogal [em mi3]. A vogal “u” [em dó3].

Soprando o palitinho, tampando o nariz: sib2 – ré3 – fá3 – sib3 – ré4 – fá4 – ré4 – sib3 [Babaya toca o arpejo da escala de Sib Maior. Os participantes sopram o palitinho enquanto emitem as alturas indicadas]. Nessa nota [sib3], faz o minimini: miniminimini, miniminimini. Agora com a vogal “i” no agudo em *staccato* e depois ligado: i-i-i... [Babaya utiliza os cinco primeiros graus da escala de Sib Maior: sib3 – dó4 – ré4 – mib4 – fá4 – mib4 – ré4 – dó4 – sib3]. Os participantes cantam em *staccato* e depois em *legato*. Repetem o exercício nas escalas de Lá, Láb e Sol

<sup>90</sup> Todas as notas indicadas são cantadas uma oitava abaixo pelas vozes masculinas.

Maior]. Agora com as vogais “i, a, i”:  
i-a-i-a-i... iiiiiiiii [na tonalidade de Solb, utilizando os cinco primeiros graus da escala, cantam “i-a-i” em *staccato* e “i” em *legato*]. E agora com “i-é” [repetem o exercício anterior no mesmo tom]. Com “i-ó” [repetem o exercício]. Com “i-u” [repetem o exercício].

Faça uma concha com as mãos diante da boca e do nariz. Cantando ma-me-mi-mo-mu: ma-me-mi-mo-mu... [Babaya toca as três primeiras notas dos acordes diatônicos de Dó Maior: dó maior – dó-ré-mi-ré-dó; ré menor – ré-mi-fá-mi-ré... até lá menor – lá-si-dó-si-lá; depois faz o movimento descendente, retornando ao acorde de dó maior. Os participantes cantam as sílabas nas alturas indicadas com as duas mãos diante da boca e do nariz, formando uma concha]. Agora, com as conchas nas orelhas [os integrantes posicionam as mãos em formato de concha atrás das orelhas, sem fechar completamente]: ma-me-mi-mo-mu... [Repetem os mesmos graus do exercício anterior].

Com o balde diante do rosto [os integrantes posicionam a abertura do balde em frente ao rosto], falar os dias da semana com a boca fechada: segunda, terça, quarta, quinta, sexta, sábado, domingo. Novamente [repetem]. Agora falando normal com o balde diante do rosto [dizem os dias da semana]. Agora sem o balde, projetando [dizem os dias da semana]. Agora com o balde diante do rosto cantando ma-me-mi-mo-mu: ma-me-mi-mo-mu... [Repetem a sequência de graus do exercício anterior, utilizando as três primeiras notas dos acordes diatônicos de Dó Maior, mas agora a extensão vai de dó<sup>3</sup> a mi<sup>4</sup>: dó<sup>4</sup>-ré<sup>4</sup>-mi<sup>4</sup>-ré<sup>4</sup>-dó<sup>4</sup>]. Novamente esse exercício. Na volta, vocês tiram o balde e projetam a voz: ma-me-mi-mo-mu...

Estão aquecidos. Quem quiser ainda falar um pouco do seu texto com o balde para identificar a musculatura, a projeção, pode fazer. Bom espetáculo para todos vocês. Merda! Merda! Merda! Amo vocês!

Em entrevista realizada durante os ensaios musicais do Ponto de Partida, Babaya contou que sua preocupação com uma abordagem voltada para a saúde vocal se consolidou quando ela teve dois nódulos nas pregas vocais e precisou fazer tratamento intensivo de fonoterapia. Nesse processo, ela aprendeu e assimilou os exercícios praticados e contou com a ajuda da fonoaudióloga para saber quais deles poderiam ser utilizados em suas aulas de canto.

E aí eu fui entender realmente de voz, sabe. Eu fui entender, com o meu tratamento, o que é uma rouquidão, eu fui entendendo tudo. A partir desse momento, as minhas aulas passaram a ser preventivas. Todos os meus exercícios até hoje, quando você pergunta assim: qual que é o foco da sua técnica? É proteger a voz, é proteger de ter uma rouquidão. Eu tenho pânico de alguém falar assim: ah, eu fiquei rouco com a aula da Babaya. Eu tenho pânico! (Babaya)<sup>91</sup>.

Babaya destaca o Ponto de Partida e o Galpão<sup>92</sup> como os grupos que estão na base do seu trabalho: ambos apresentam desafios constantes que não a deixam “parar no tempo”, exigindo que ela esteja sempre pesquisando e trazendo coisas novas. Com o Ponto, ela pôde comprovar a eficácia de sua abordagem técnica, pois eles “começam e terminam com a mesma voz, e ninguém fica rouco. Cansados sim, mas não com rouquidão”. Suas aulas de

<sup>91</sup> A entrevista com Babaya foi realizada nos dias 25 e 26 de julho de 2017, na Estação Ponto de Partida.

<sup>92</sup> O grupo Galpão é um importante grupo de teatro de Belo Horizonte, criado em 1982.

corrida<sup>93</sup> também ajudam em seus *insights* e contribuem com diversos exercícios adaptados no trabalho de preparação corporal. Segundo ela, não há diferença entre o ator e o cantor no contexto de suas aulas de canto – a abordagem é a mesma; entretanto, ela observa que o ator tem uma cultura de pesquisar mais, de se aprofundar na história da música e do compositor que é interpretado, além de estar acostumado a ensaiar por horas a fio. Nesse sentido, ela entende que o teatro contribui de forma muito rica para a sua pedagogia no ensino do canto.

Sobre os artefatos empregados no trabalho técnico vocal, ela explica resumidamente suas funções. A ideia do cachimbinho surgiu pela parceria com uma aluna foniatra, como adaptação de um aparelho chamado Scape-Scope, usado com múltiplas utilidades no trabalho terapêutico da fala, dentre elas, o aumento do fluxo de ar bucal. O fato de manter a bolinha suspensa desenvolve a capacidade, o controle respiratório e o apoio diafragmático. A garrafa de água e o tubo de silicone vêm de uma técnica chamada Lax Vox<sup>94</sup>, que tem como princípio o sopro sonorizado que gera reflexão na água (ressonância retroflexa) e aumenta a pressão nas vias aéreas, ajudando a manter a laringe aberta e alongada e evitando esforço excessivo. Da mesma forma, o palitinho promove alongamento do trato vocal, elevação do véu palatino e expansão da cavidade oral, promovendo uma voz mais clara e forte. O balde tem função de amplificar o som e relaxar o trato vocal. Babaya reitera que o objetivo desses instrumentos é que a projeção aconteça “com o mínimo de esforço, que é o grande benefício da técnica vocal. Quanto menos esforço você faz, mais projeção você tem”. Tais práticas, já recorrentes na fonoaudiologia e assimiladas por alguns professores de canto, foram incluídas no trabalho de preparação vocal do Ponto de Partida.

Os artefatos, assim como as histórias, os símbolos, os estilos e discursos, são todos elementos que constituem o repertório de práticas de uma comunidade. Os exercícios técnicos propostos pela Babaya, assim como as ferramentas criadas e adotadas para possibilitar as práticas do grupo, refletem sua história de engajamento mútuo na busca pelo desenvolvimento de suas habilidades vocais, visando à realização de um empreendimento bem acabado que possa passar pelo crivo de uma audiência crítica. Os artefatos adquirem coerência no contexto das práticas da comunidade – uma garrafa de água, um tubo de silicone, um palito de pirulito e um balde ganharam significados diferentes do que os de origem, transformando as práticas dessa comunidade e sendo ressignificados no processo dessa transformação.

---

<sup>93</sup> Babaya faz aulas de corrida de rua acompanhada por um *personal running*.

<sup>94</sup> Lax Vox é uma técnica de sopro sonorizado que gera ressonância retroflexa a partir da oclusão parcial do trato vocal, utilizada tanto na reabilitação de pacientes disfônicos como na preparação vocal de profissionais da voz.



Figura 18 – A garrafinha com o tubo de silicone, o palitinho e o balde.  
Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

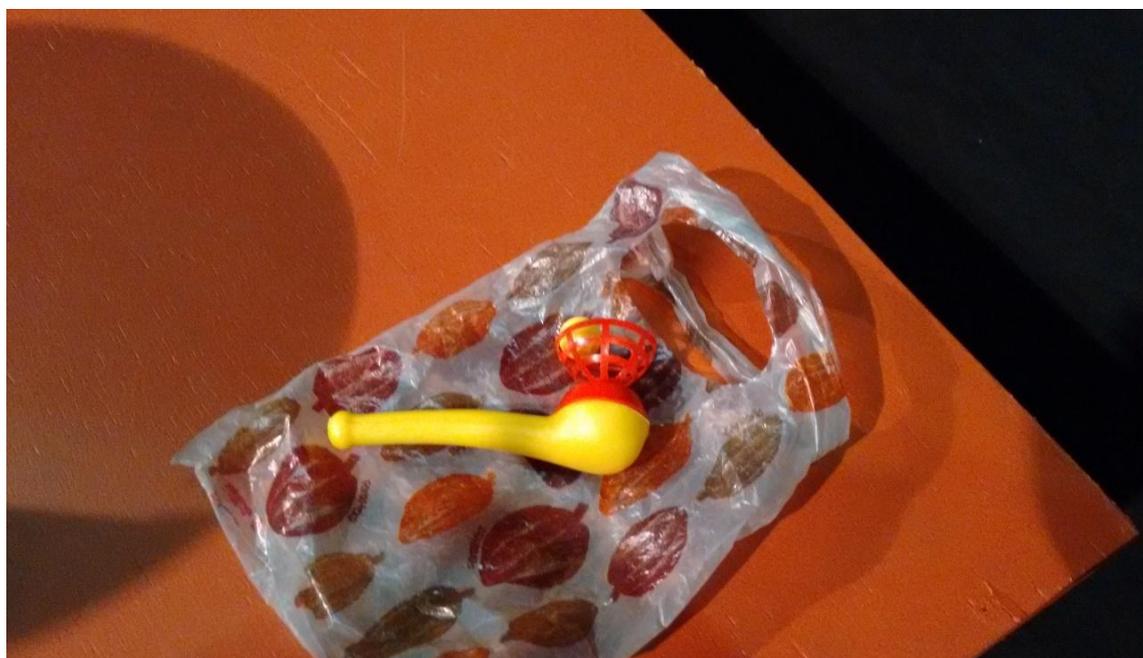


Figura 19 – O cachimbinho.  
Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.



Figura 20 – Aquecimento vocal – soprando o palitinho e tampando o nariz. Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.



Figura 21 – Aquecimento vocal – usando o balde para trabalhar a projeção. Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

### 5.3 Aprendendo o repertório musical

Após o aquecimento, o grupo organizou as cadeiras e sentou em meia-lua, bem próximos uns dos outros e de frente para o piano elétrico, onde Pitágoras já estava posicionado. Pablo sentou ao lado de Pitágoras, ajustou a afinação do seu violão e o conectou na caixa de som. Antes de abordar o repertório, ele falou sobre a dificuldade financeira que o grupo atravessava, sobre como aquele ano estava sendo ainda pior que o anterior, e que isso reforçava a necessidade de entrega do grupo. Enfatizou que todos deveriam estar dispostos e alegres para o trabalho, do contrário, não haveria sentido em estar ali. Ele reiterou que aquilo era um desabafo, pois não era fácil estar à frente das coisas e correr atrás da sobrevivência da companhia. Todos balançaram a cabeça em concordância. Como vimos no capítulo 3, Pablo é uma liderança não somente na área musical, mas também na busca pela manutenção financeira, fazendo parte da equipe de gestão, escrevendo projetos e reunindo-se com patrocinadores. Ele estava bastante preocupado com a crise pela qual o grupo passava.

Pitágoras ajustou a partitura na estante do piano elétrico para ensaiar a primeira música de trabalho do dia: *Canções e Momentos*. A expectativa era grande, pois o grupo ainda não conhecia o arranjo, e, até o último ensaio, a diretora Regina não tinha certeza se iria usá-la no espetáculo. Alguns atores acessaram a letra da música em sites da internet pelos seus celulares e *I-pads*, outros preferiram tentar memorizar desde o início. Antes desse encontro, porém, foi avisado pelo *WhatsApp* que *Canções e Momentos* entraria no repertório, possibilitando que os membros do Ponto pesquisassem e ouvissem individualmente algumas versões da canção; dessa forma, todos conheciam a música a ser ensaiada.

Dando início à preparação do arranjo, Pablo pediu que todos cantassem a melodia com o objetivo de lembrá-la, de confirmar a letra da música e ouvir a harmonia tocada pelos instrumentos. Já nesse momento, ele indicou a maneira como gostaria que a música fosse interpretada: em *ad libitum*, com a condução sendo feita pelo piano e os integrantes atentos à respiração uns dos outros. Depois, ele cantou a melodia elaborada para as vozes femininas e o grupo escutou atentamente. As mulheres elogiaram o desenho melódico do trecho, dizendo que ficou “simples e bonito”, e Pablo respondeu que “quando a música é boa, não precisa de mais nada; é só isso”. Após mostrar as vozes do arranjo, Pablo as dividiu em pequenos trechos, cantando cada um deles e sendo imediatamente seguido pelos atores/cantores, que repetiam o trecho por imitação:

[Pablo]: Há canções e há momentos  
 [Grupo]: Há canções e há momentos  
 [Pablo]: Eu não sei como explicar  
 [Grupo]: Eu não sei como explicar  
 [Pablo]: Em que a voz é um instrumento que eu não posso controlar  
 [Grupo]: Em que a voz é um instrumento que eu não posso controlar

Os membros do grupo buscavam reproduzir não só as notas, mas também a articulação, o timbre e a interpretação que Pablo imprimia à sua execução. Às vezes, ele solicitava que o grupo repetisse várias vezes o mesmo trecho até que todos estivessem cantando as notas corretas no tempo certo e em conjunto. Ele era extremamente detalhista, repetindo a mesma passagem mais de dez vezes seguidas, quando julgava necessário. Todas as notas precisavam estar “no lugar”, até aquelas passagens mais rápidas. Nesses casos, ele diminuía o andamento do trecho para poder ajustar nota por nota e não deixar nenhuma delas “passar batida”. O ritmo também precisava ser exato e ninguém podia atacar as notas antes ou depois de ninguém.

Nesse processo, o corpo, enquanto elemento expressivo, esteve completamente inserido, movimentando-se todo o tempo para alcançar os propósitos técnicos e cênicos. Os integrantes só ficaram sentados no período inicial da aprendizagem dos arranjos; depois, todos se colocaram de pé para cantar e só sentaram enquanto aguardavam o outro naipe trabalhar sua voz. Assim como no ensaio cênico, eles podiam ficar de pé por horas enquanto trabalhavam o repertório musical, demonstrando muita disposição. Após aprenderem o arranjo, alguns integrantes pediram para gravar suas melodias com o celular para depois estudarem de forma individual, compartilhando os áudios entre os membros do grupo pelo *WhatsApp*. O aprendizado acontece completamente pelo ouvir e somente Pitágoras utiliza a partitura, pois Pablo opta por também tocar e ensinar de memória.

Pablo cantou a melodia mais uma vez sozinho para trabalhar a agógica da música. Sua indicação era a de que o grupo não cantasse “quadrado, mas ‘à regência’, como se alguém estivesse regendo”. Nesse caso, quem iria conduzi-los era o Pitágoras, pois o acompanhamento era feito pelo piano, entrando o violão apenas ao fim da música. Depois de aprendida a primeira parte, o grupo passou para o trecho que finaliza o arranjo, um samba bem marcado contrastando com a parte anterior, configurando uma pequena melodia cantada em “lalaiaá”. Pablo aproveitou esse momento para discorrer sobre a experiência contada por Milton Nascimento ao cantar essa canção no Japão:

Vocês conhecem a história do Bituca sobre essa música quando ele se apresentou no Japão? Milton considera os japoneses um dos povos mais afinados que ele conhece. Ele estava fazendo uma turnê no Japão e *Canções e Momentos* era a música que encerrava o show. Enquanto o samba do final se repetia, os membros da banda iam deixando o palco um a um. Quando todos já haviam saído, a plateia pediu bis e continuou cantando o trecho do samba, mas Milton não estava querendo voltar para o palco. Depois de 10 minutos de cantoria do público, ele resolveu retornar, e a banda voltou tocando o samba. E o público ainda estava no mesmo tom! (Pablo).

O grupo gostou de ouvir o relato. Érica comentou em tom de brincadeira que eles eram “muito mais criativos que os japoneses, pois começavam num tom e terminavam no outro”, e todos riram. O repertório compartilhado do Ponto de Partida é manifesto não somente pelo repertório musical ou pelos textos e cenas de seus espetáculos, mas também pelas histórias e experiências que permeiam as trajetórias de seus membros dentro do grupo. Assim como Pablo compartilhou o episódio de *Canções e Momentos*, cada canção escolhida para o espetáculo tem uma história que formula novos significados na relação com o grupo e com a cena da qual fará parte. O cantor e compositor Milton Nascimento é muito presente na trajetória do Ponto, incentivando e legitimando-os enquanto artistas e produtores culturais. A relação de proximidade entre Milton e o Ponto rendeu, inclusive, o nome da escola de música criada por eles, “Bituca”, como já mencionado. Quando Pablo evoca uma história particular contada pelo Milton – “Vocês conhecem a história do Bituca...?” – ele está trazendo à memória dos integrantes essa parceria tão valorizada por eles: as reuniões na casa do artista, a inauguração da Universidade de Música Popular e da Estação Ponto de Partida que contaram com sua presença, a participação dele no espetáculo *Ser Minas Tão Gerais* (2002), entre outros vários momentos de compartilhamento com Milton Nascimento; e isso traz um novo significado na relação entre música e cantores. De fato, as histórias e experiências vivenciadas trazem legitimidade para a performance da canção e contribuem para a (auto)definição do grupo dentro das constelações de comunidades de práticas afins.

Na continuidade do ensaio, Pablo pediu que o grupo cantasse a canção do início ao fim. Antes de começarem, no entanto, João orientou o naipe masculino sobre a emissão das notas agudas do arranjo, pedindo que os homens cantassem o trecho de forma mais “arredondada”. João, que deixou o grupo em 2017<sup>95</sup>, era um dos solistas, e pela sua habilidade e segurança com o canto, destacou-se como líder nos ensaios musicais. Carol também é solista do Ponto, exercendo liderança no naipe feminino com a Júlia, líder do contralto. Os

---

<sup>95</sup> Como já narrado no capítulo 3, João deixou o grupo logo após a estreia de *Vou Voltar*, no segundo semestre de 2017.

três são referências dentro de seus naipes, possuindo legitimidade para fazer intervenções durante o aperfeiçoamento musical.

Essa liderança surgiu de forma natural devido ao reconhecimento de suas competências como cantores pelos próprios colegas. Segundo Carol, desde que o Ponto começou a cantar com divisão de vozes, os naipes ganharam lideranças de integrantes que demonstravam mais segurança ao cantar: “Como a gente realmente é um grupo que não lê [partitura] e que faz tudo por ouvido, por imitação, acaba se destacando quem tem o ouvido mais afiado, quem tem mais firmeza, quem tem uma voz mais preparada, quem aprende mais rápido”. Essa liderança não fica subentendida, mas é formalizada e sempre acionada por Babaya, Pablo, Pitágoras e Regina. Dessa forma, João, Carol e Júlia (além do Pablo) tornaram-se “líderes de naipe”. Com a saída do João, Ciro tem assumido tal liderança “aos poucos”, como ponderou Pablo ao responder minha pergunta sobre essa questão.

A função do líder de naipe, conforme descrita por Carol, envolve: ser referência do grupo em relação ao timbre, às notas musicais e ao ritmo; estar pronto para transmitir as vozes para os seus liderados; ser cuidadoso com a execução do seu naipe, observando onde estão os pontos de melhoria; direcionar o aquecimento vocal e corporal; gravar o áudio com as melodias aprendidas para que os membros do grupo possam ouvir e estudar em casa; entre outras ações que envolvem o fazer musical naquele contexto. Sobre sua formação musical, Carol conta que ela faz aula de canto com Babaya desde os seus 14 anos e que cursou musicalização e flauta doce na Bituca por um breve período.

Todos os integrantes do elenco já estudaram música na Bituca, ao menos por um curto espaço de tempo, como um projeto interno do grupo. Todos foram iniciados na musicalização por meio da flauta doce e do solfejo. Lido comentou que, depois de alguns meses participando das aulas, os membros do grupo foram desistindo aos poucos devido ao tempo escasso e à prioridade voltada para outros aspectos do teatrar-musicar do Ponto. Em uma das saídas após o ensaio, Érica me contou um pouco sobre sua experiência na Bituca. Ela tinha um bom ouvido, então decorava as melodias e tocava para o professor sem necessariamente ler a partitura (João relatou a mesma coisa em outra conversa), e, por isso, não “aprendeu uma leitura fluente”. Perguntei sobre os termos musicais que alguns atores usaram na cena de chegada ao México (relatada no capítulo 4), e ela disse que não eram todos os que tinham esse vocabulário: “eu, por exemplo, sou totalmente intuitiva. Eu sabia que a música ia crescendo e que em algum momento ela ia chegar ao ápice e parar, então eu fui acompanhando esse crescendo e falei o meu texto no momento em que parava. Foi na sorte, mas eu fui tentando me guiar assim”.

Érica usou o termo “sorte” para justificar o seu acerto, o que, como podemos observar, não condiz com a realidade. Os anos de prática com música e cena e o constante trabalho técnico musical fizeram com que os membros do Ponto de Partida desenvolvessem uma percepção musical refinada e uma participação competente dentro daquilo que é requerido pelo grupo. Dessa forma, os seus membros entendem com muita facilidade os direcionamentos que envolvem ritmo, melodia e harmonia na aplicação das cenas, mesmo que não possuam a linguagem da teoria musical tradicional. A fala de Érica, de achar que a sua compreensão foi apenas “sorte”, descartando toda a sua vivência, pode estar relacionada com a percepção da música-enquanto-arte, na qual possuir o domínio do vocabulário e dos símbolos da teoria musical legitima a prática e indica quem são aqueles a serem chamados de “músicos”.

A próxima música ensaiada foi *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque (ver anexo 5). Pablo comentou que estava preocupado com essa canção, pois tinha muita coisa fora do lugar que precisava ser “limpa”. Antes de começarem a cantar, Fatinha, produtora do grupo, adentrou o salão trazendo um recado: “Regina mandou avisar que retirou a música ‘*Pesadelo*’ do espetáculo”. A notícia foi recebida com animação e alívio pelo grupo, principalmente por Pablo, que desde o início foi resistente a utilizá-la. Eu não cheguei a conhecer a música, mas percebi que o grupo não gostava dela – “A música *Pesadelo* é um pesadelo!”, diziam. Júlia aproveitou a pequena pausa e saiu para levar o seu filho à dentista. Naná e Soraia, suas colegas de naípe, disseram que iriam gravar a melodia do contralto no celular e enviar para ela depois. Júlia agradeceu, despediu-se do grupo e saiu.

O grupo já conhecia o arranjo de *Sabiá*, que havia sido ensaiado alguns dias antes. Todos se levantaram para cantar no intuito de realizar a canção com qualidade e expressividade. Após a execução, Pablo observou que a afinação da música caiu e Carol comentou que as mulheres estavam cantando na garganta: “eu não sei explicar direito, mas é assim: ‘vou voltar, sei que ainda vou voltar...’” – ela demonstrou cantando com esforço e acentuando algumas sílabas, e sugeriu que elas cantassem mais suave: “tem que ser assim, ó: ‘vou voltar...’”. Érica respondeu que sentia muita dificuldade na respiração para cantar *Sabiá* e que se ela não cantasse “forte”, não conseguiria “segurar as frases”. Pablo disse que eles deveriam esperar o fim de semana para resolver essas questões técnicas, quando Babaya viria para trabalhar com eles. Ronaldo apontou uma dúvida na divisão das vozes masculinas e Pablo pediu que eles cantassem o trecho juntos. Ao identificar a dificuldade, Pablo sugeriu modificar a linha melódica do arranjo para deixá-la mais “orgânica” e a mudança foi aprovada pelos cantores. Depois de mais alguns ajustes, o grupo executou a música novamente e Carol

se aproximou do naipe de contralto para ajudá-las a manter a divisão de vozes proposta no arranjo. O grupo ensaiou mais duas músicas e fez uma pausa para o lanche às 17h10. Os rapazes desceram para a copa, enquanto Carol continuou orientando as vozes femininas.

O arranjo musical, assim como o roteiro teatral, permanecia em aberto e foi negociado durante o próprio ensaio a partir da experimentação. Existiu, portanto, flexibilidade para modificações das linhas melódicas de acordo com o resultado sonoro. A interferência dos membros do grupo em aspectos da performance musical iria depender do domínio que cada membro tinha. Dessa forma, os direcionamentos de Pablo, enquanto liderança, e as sugestões de Pitágoras, João e Carol tinham mais poder de negociação no contexto do ensaio musical.

#### 5.4 Ensaio com Babaya

No oitavo dia de observação aconteceu o primeiro ensaio com a preparadora vocal Babaya. O repertório já havia sido aprendido e ensaiado nos encontros anteriores e Babaya veio para trabalhá-lo tecnicamente. Para ela, este é um trabalho de “lapidação: realça o que está bonito, entende? Vai brilhar mais, vai ter outra camada. E é essa camada que eu busco, essa tessitura, essa pérola. É como se você tivesse, por exemplo, um cristal bonito, mas você passa uma flanelinha nele, e ele ganha um brilho”<sup>96</sup>. Babaya chamou o grupo para formar uma grande roda e iniciou o aquecimento com exercícios muito semelhantes aos que estavam registrados na gravação utilizada pelos membros do grupo (descrita acima). Garrafinhas, tubos, baldes, todos os artefatos estavam a postos para auxiliar o trabalho técnico vocal. Após o aquecimento, o grupo cantou para Babaya as músicas do repertório: *Sabiá*, *Os Mais Doces Bárbaros*, *A Redoblar* e *Canções e Momentos*.

Babaya escutou atentamente as canções e elogiou os arranjos escritos por Pablo e Pitágoras. Ela, então, retornou ao início da lista de repertório para trabalhar cada uma das músicas, começando por *Sabiá* e somente com as vozes femininas. Pediu que as mulheres cantassem a letra da música com a boca fechada; depois, que elas cantassem normalmente com a mão em formato de concha na orelha para se ouvirem melhor. Babaya solicitou que Júlia cantasse sozinha e pediu que as demais vozes femininas fossem se juntando a ela, buscando igualar o timbre de voz com o dela; depois pediu que Júlia parasse de cantar e apenas ouvisse suas colegas para, logo em seguida, retornar ao grupo, procurando encaixar sua voz com as delas. Babaya gostou do resultado e observou que as mulheres responderam

---

<sup>96</sup> Informação recolhida em entrevista realizada com Babaya em julho de 2017.

rápido às suas solicitações. Pablo também elogiou a sonoridade obtida, dizendo que foi nítida a melhoria no timbre feminino. Essa maneira de trabalhar, utilizando o líder de naípe como referência para “timbrar” é uma constante na abordagem da Babaya e na dinâmica do grupo.

Na continuidade do trabalho técnico, Babaya pediu que as mulheres tampassem o nariz com os dedos e cantassem de maneira nasal, “trazendo o metal para a voz”. Essa técnica, chamada por Babaya de “manobrinha” (também trabalhada no aquecimento do grupo), busca direcionar o som para a parte frontal do rosto (na “máscara”)<sup>97</sup>, ganhando mais projeção e clareza com o mínimo de esforço, conforme explicado pela preparadora vocal. Assim que terminaram de cantar, Pablo observou que alguns trechos ainda estavam desafinados e precisavam de maior atenção. Babaya, então, pediu para realizar somente os excertos indicados e disse que iria trabalhar “no micro”: ouviria uma por uma das vozes femininas, buscando formas de ajudar cada uma individualmente a “chegar às notas”. Depois, cantaram juntas o trecho “vou deitar a sombra de uma palmeira que já não há”, e repetiram diversas vezes as notas que formavam o salto intervalar de “palmeira” – um salto de sétima menor descendente. Em outro momento, Babaya posicionou o ouvido próximo à boca de cada uma das vozes femininas enquanto cantavam. Depois, ela se afastou e pediu para ouvir mais um pouco da voz da Naná, que estava escondida na massa sonora: “Naná, chega mais um pouco com a voz. Gente, tem que cantar junto, mas não como um coralzinho. Eu quero ouvir o brilho de cada uma das vozes. Eu quero identificar quem é quem.” As mulheres realizaram mais um trecho, e Carol fez observações sobre a maneira de cantar de Júlia e Naná que, segundo ela, estava com “portamentos”, indicando que o ataque das notas não era preciso, mas com pequenos deslizes que ficavam aparentes na execução vocal coletiva.

Feito os devidos ajustes, Babaya pediu que as mulheres cantassem a peça do começo ao fim. Após a execução, elas observaram que a parte inicial da música já estava mais “encaixada”, mas do meio para o final ainda havia vários “desencontros” entre as vozes. Naná comentou em voz alta: “que surra!”, referindo-se ao intenso processo pelo qual elas acabaram de passar, sendo exigidas minuciosamente. O ensaio havia começado às 10h40; quando as vozes femininas finalizaram o trabalho acima descrito, o relógio marcava 12h55. Durante esse tempo, os homens ficaram sentados, observando o desenvolvimento da atividade com as mulheres, aguardando a sua vez. Escutar, imitar, repetir, ajustar nota por nota – esse é o processo que os membros do grupo chamam de “limpeza” e que pode durar horas.

---

<sup>97</sup> Essa é uma informação proprioceptiva, ou seja, refere-se a uma sensação de produção desse som.

Chegou a vez do naipe masculino. Eles se levantaram e se aproximaram de Pablo que, além de cantar, também tocava violão no espetáculo. O processo foi o mesmo das mulheres, com todos cantando juntos e depois individualmente, ajustando as notas que estavam “fora”. Para o trabalho de timbre e articulação coletivos, Babaya solicitou que Pablo cantasse sozinho e que os outros observassem; depois pediu que João se juntasse a Pablo; depois Lido, formando um trio; depois ela pediu que Lido saísse e Ronaldo entrasse; depois Renato; depois todos juntos. Todos eles faziam gestos com as mãos para indicar os desenhos ascendentes e descendentes da melodia. Preocupado com a afinação, João enfatizou a importância do diafragma e compartilhou algumas dicas de exercícios. Ele contou que se sentava em uma cadeira e equilibrava vários livros no peito para trabalhar essa musculatura; como ele já havia “sofrido” muito com isso, tinha condições de orientar os seus colegas.

Para finalizar o período de ensaio da manhã, Babaya propôs que os naipes feminino e masculino formassem dois círculos, um para o naipe feminino e outro para o masculino, e que cantassem uns para os outros, interagindo, interpretando e se ouvindo. Antes de iniciarem, Pablo reiterou que o lugar da música no espetáculo é da “música de resistência, precisa ser forte”, e que o grupo devia dar atenção às consoantes ao cantar “vou voltar”, pois elas dariam a energia de que eles precisavam. Depois de cantarem, Babaya avaliou o resultado e disse que a canção ficou mais interpretativa, mas que “voltaram vários errinhos que foram trabalhados exaustivamente”.



Figura 22– Ensaio musical do Ponto de Partida – canto e expressão. Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.



Figura 23 – Ensaio musical com Babaya – trabalho com as vozes masculinas. Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.



Figura 24 – Ensaio musical com Babaya – música e cena. Montagem do espetáculo *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

O grupo parou para o almoço um pouco antes das 14h00. Era necessário recuperar as energias, pois o período da tarde também seria bastante intenso e havia o restante da lista de repertório para trabalhar.

## 5.5 Regime de competência musical do Ponto de Partida

A cultura da música artística ocidental valoriza certos aspectos da produção musical, impondo certo tipo de sonoridade, de colocação vocal, de articulação, de postura, que são reconhecidos como competência. Entretanto, diferentes contextos podem apontar para diferentes objetivos do fazer musical e, conseqüentemente, diferentes regimes de competência.

Estudos etnográficos demonstram como as comunidades valorizam aspectos variados na performance musical de acordo com a sua concepção de música. Reily (2002, p. 90), por exemplo, mostra-nos como o ensaio musical das Folias de Reis pesquisadas por ela tem uma perspectiva distinta daquela dominante na música ocidental: “Ao contrário de enfatizar o produto em suas performances, os foliões concebem o fazer musical fundamentalmente como um espaço para a sociabilidade e organizam os ensaios como ocasiões sociais”<sup>98</sup>. Essa compreensão leva à valorização de outras competências que não só a execução do canto e do instrumento; “o ‘produto’ [...] é julgado em termos da qualidade das interações que os músicos acionam ao criá-lo”<sup>99</sup>. Assim, os foliões se esforçavam para manter uma atmosfera de camaradagem e não se preocupavam em corrigir os “erros” da execução musical. A maneira como realizavam os ensaios se articulava com as orientações conceituais que eles tinham sobre música.

Buscando ressaltar aspectos relacionados à estética do canto, podemos citar como exemplo a etnografia sobre os Kisêdjê por Anthony Seeger ([1987] 2015), em que ele observa a predileção pelos cantores de “garganta grande”, ou seja, aquelas vozes graves e ressonantes que cantavam com a laringe baixa. Seeger observa que esse canto, considerado desejável pelos seus interlocutores – uma “bela garganta”, estava diretamente relacionado com uma idealização do passado, quando “a aldeia era maior, os homens, mais altos, as mulheres, mais femininas, e todo o povo cantava mais e se comportava como devia” (p. 198-199). A estética do canto Kisêdjê também era ligada à identidade dos cantores: os mais jovens e as mulheres tinham “gargantas pequenas”, enquanto os mais velhos possuíam “gargantas maiores”, demonstrando força e masculinidade, o que reflete a relação social dessa sociedade patriarcal.

Ainda que a noção sobre música possa estar inserida em um contexto cultural amplo, é a constante prática dentro das comunidades que irá estabelecer o que é uma

<sup>98</sup> Rather than emphasizing the product of their performances, foliões conceive of music making fundamentally as a space for sociability, and they organize rehearsals as social occasions.

<sup>99</sup> [...] the “product” [...] is judged in terms of the quality of the interactions the musicians set in motion to create it.

participação competente. Como aponta Wenger (1998, p. 137), uma comunidade de prática age como um regime de competência negociado localmente. Nesse sentido, podemos perguntar: o que é ser um bom cantor no Ponto de Partida? Apesar de ter suas práticas interligadas a um conceito sobre teatro e música e participar dos “mundos da arte” com todas as “convenções” que regularizam os modos de fazer (BECKER, [1982] 2010) o Ponto de Partida tem um regime de competência que é próprio daquela comunidade.

O grupo valoriza um canto afinado e firme, vozes claras (não muito empostadas, como no canto lírico) e sem muito vibrato, com uma estética que se aproxima dos grandes cantores da MPB, como Elis Regina e Milton Nascimento. O canto coletivo deve ser timbrado, ou seja, deve soar como uma unidade sonora, e para isso é feito todo um trabalho de escuta, percepção e imitação a partir de um timbre modelo (dos líderes de naipe); porém, ao mesmo tempo em que se quer aproximar os timbres, também se deve manter as características individuais das vozes – não se deve “cantar como um coro”, mas deixar transparecer o “brilho da voz” dentro do grupo, como Babaya propõe no trabalho com o Ponto. Tal aspecto nos remete ao ideal da companhia, que busca equilibrar o coletivo da comunidade com as características individuais de seus membros, assim como incentivar a singularidade em prol do coletivo, como já observado na estrutura organizacional e no fazer teatral do grupo.

Contudo, um “canto bonito” para o Ponto de Partida vai além da técnica. Pablo enfatiza que o canto do Ponto, assim como de qualquer outro grupo de teatro, em sua opinião, está a serviço do teatro, de contar uma história, e que isso pode influenciar o conceito de belo – uma voz esganiçada de lavadeira, um timbre que se remeta ao canto indígena, sonoridades que estão distantes da estética da música artística ocidental, mas que no contexto da cena são o som desejável:

Dirigir o canto de um grupo de teatro é, muitas vezes, abdicar da sua estética em prol do coletivo, da estética do diretor. Então, a primeira coisa que nós do Ponto de Partida achamos que é um canto bonito é um canto coerente com aquilo que a gente está propondo, tanto do ponto de vista do timbre quanto da interpretação. (Pablo).

Para essa comunidade, um canto bonito é um canto que tenha conexão com o contexto, que se expresse, que transmita a emoção requerida pela performance. A música não existe por si só, mas em uma relação dialógica entre sons e pessoas, entre artista e público, entre a técnica e a emoção.

O termo “canto bonito” é trazido a partir de uma percepção e uma classificação nativa que está inserida dentro de uma determinada visão. Ela está na base das atuações do

Ponto e ajuda a compreender o que eles fazem e como fazem. Não está em jogo aqui o meu entendimento sobre o belo, mas a compreensão do que o “canto bonito” engloba e o que ele representa para o Ponto de Partida. Essa construção pode estar ligada, entre outras coisas, à relação com o público de Barbacena. Para manter-se como grupo, foi preciso ganhar a confiança e o sustento financeiro e ideológico do público barbacenense, uma cidade conservadora, construída na tradição e na religiosidade. Era necessário ser uma fonte de identificação para aquele público.

A maneira como eles aprendem música é completamente aural, baseada na imitação, na repetição, na cinestesia, na experimentação. A utilização de exercícios repetitivos para o alcance da técnica aproxima-se da abordagem utilizada em ambientes formais do ensino da música, enquanto a ausência do uso de notação musical relaciona-se com contextos de aprendizagem informais. As comunidades de prática residem exatamente nessa interface entre as aprendizagens informais, formais e não formais<sup>100</sup>.

Partindo da premissa de Alan Merriam (1964), que entende a questão do aprendizado como fundamental para se entender as culturas musicais, Timothy Rice (2003) faz um levantamento comparativo de grande parte da literatura de cunho antropológico e etnomusicológico publicada em língua inglesa entre os anos 1975 e 2000, que trataram de práticas de aprendizagem em diversas culturas. Ele observa que os estudos sobre o ensino formal da música se concentram em “auxiliares de memória”, (como os dispositivos mnemônicos orais e as notações musicais), a forma como a informação é distribuída, a importância dada à prática e o custo da instrução musical (RICE, 2003, p. 76). Já os de aprendizagem informal apontam para um processo “aural-visual-tátil” e ressaltam “aspectos cognitivos e comportamentais da observação e imitação; o uso de gravações; a aquisição de conceitos abstratos sobre música e as vantagens do aprendizado informal sobre o treinamento formal para muitos tipos de música na tradição oral”<sup>101</sup> (p. 77). No entanto, independentemente do grau de formalidade, os processos de aquisição de competência musical compreendem a imitação e a repetição em algum nível. Merriam (1964, p. 148), por exemplo, observou a existência de “evidências que indicam que a imitação constitui uma parte importante do aprendizado musical e que pode muito bem ser um primeiro passo

---

<sup>100</sup> Sobre os conceitos de aprendizagem formal, informal e não formal, ver Costa (2014).

<sup>101</sup> Studies of informal learning focus on the cognitive and behavioral aspects of observation and imitation; the use of recordings; the acquisition of abstract concepts about music; and the advantages of informal learning over formal training for many kinds of music in oral tradition.

universal no processo”<sup>102</sup>. Sloboda (2008) apontou que o treinamento musical está fundamentado na formação e aquisição de hábitos e destacou a motivação e a repetição como aspectos essenciais na aprendizagem musical.

A incorporação de hábitos por meio da imitação e repetição propõe o corpo como detentor de um conhecimento prático. Para os teóricos da prática que enfatizam o papel do corpo humano na reprodução de práticas sociais, ele é compreendido como uma unidade que trabalha sempre em conjunto, cujos movimentos não podem ser decompostos em partes separadas, mesmo que a ação esteja focada em determinada parte (DREYFUS, apud ROUSE, 2007, p. 513). O corpo, visto como elemento integral, é a base dos exercícios técnicos vocais praticados pelo Ponto de Partida. O foco não está apenas no aparelho fonador, mas todo o corpo é preparado para a performance, desde as panturrilhas até as pontas dos dedos das mãos. O corpo expressa o canto. O corpo é o canto.

Se considerarmos que as disposições ou hábitos corporais constituem um lócus de continuidade das práticas sociais, como indica o conceito de *habitus* de Bourdieu (1990), então o processo de aquisição de habilidades musicais apresenta-se como uma arena privilegiada para articular conceitos dominantes associados à música e ao mundo social dessa produção (REILY, 2002, p. 90). De fato, o ensaio de música do Ponto de Partida revela conceitos e posturas próprios da música artística ocidental, com uma hierarquia bem estabelecida, exigência em relação aos aspectos técnicos do canto, direcionamento rigoroso sobre a estética desse canto e a busca por um produto a ser exibido e avaliado por uma audiência. Todavia, o evento do ensaio também evidencia um regime de competência próprio do Ponto, no qual os corpos são convidados a se expressarem, e o “ouvido” é valorizado para além do conhecimento teórico; onde a imitação é a principal ferramenta de aprendizagem, e o canto coletivo reivindica o brilho das vozes individuais. Por meio das histórias e depoimentos compartilhados, o ensaio de música também se torna um lugar de reafirmação do *status* do Ponto, trazendo à memória o vínculo com grandes nomes do teatro e da música, situando-o em meio a comunidades afins como um grupo de atores e cantores que realizam um “canto bonito”. O canto do Ponto é o seu principal elemento identitário e um dos principais aspectos que o diferencia entre as constelações de prática das quais ele faz parte.

---

<sup>102</sup> There is, however, considerable evidence to indicate that imitation forms an important part of music learning and that it may well be a universal first step in the process.

## 6 VOU VOLTAR – Performance

Vinte e cinco dias se passaram desde o meu primeiro dia de observação. Depois de muitos ensaios cênicos e musicais, lanches variados e afetuosos, caronas e saídas pós-ensaio, estresses e negociações, o empreendimento compartilhado se encaminhava para o seu ápice. O figurino já foi para a costureira; os baús que compunham o cenário foram entregues pelo marceneiro e pintados de vermelho pelos membros do grupo; o repertório musical foi definido e o elenco já ensaiou todas as músicas; as cenas foram marcadas, apesar de que alguns cortes ainda seriam feitos. A expectativa aumentava a cada nova etapa do processo de construção do espetáculo. Contagem regressiva. Todas as energias voltadas para o evento pelo qual tanto trabalharam: o momento da performance apresentacional.

Para o Ponto de Partida, o objetivo de todas as etapas anteriores é chegar ao palco e apresentar um produto bem acabado para uma audiência que irá avaliar a eficiência da performance a partir de critérios que envolvem principalmente a estética e a emoção (a maneira como foram tocados pela performance). Ao analisar eventos de música e dança, Thomas Turino (2008) identifica esse tipo de performance como “apresentacional” no qual “há uma separação pronunciada entre artista e público em situações face a face”<sup>103</sup> (p. 52 e 53), diferenciando-a da música participativa, onde não há essa distinção, e todos são “participantes e participantes em potencial performando diferentes papéis, e o objetivo principal é envolver o maior número de pessoas [...]”<sup>104</sup> (p. 26). Por ser um grupo apresentacional, o Ponto terá uma perspectiva bem definida do que ele espera de sua performance enquanto produto artístico. Tal intuito, como vimos, direciona muitas das práticas do grupo, desde a maneira como os seus membros se organizam e adquirem as competências que julgam necessárias até a forma como lidam com o público e investem em determinados projetos.

Como abordei em artigo anterior (PIMENTEL, 2019), a palavra performance contempla uma multiplicidade de ações e comportamentos. Chamamos performance o desempenho artístico de alguém ou algum tipo de exibição pública; usamos o termo para falar da capacidade de um atleta ou de uma máquina; também o empregamos para nos reportar a

---

<sup>103</sup> Presentational music is a field involving one group of people (the artists) providing music for another (the audience) in which there is pronounced artist-audience separation within face-to-face situations.

<sup>104</sup> [...] participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people [...].

alguma prática cultural compartilhada, entre tantos outros eventos que performance pode abarcar. A popularidade do termo e a sua crescente aplicação em estudos acadêmicos resultaram em uma produção científica cada vez mais complexa e diversificada. Considerada “um conceito essencialmente controverso”, performance abre-se a interpretações antagônicas possíveis, promovendo o constante exercício de diálogo e avaliação crítica que evidencia sua riqueza conceitual (STRINE, LONG e HOPKINS, 1990).

O uso cotidiano da palavra performance – e também a aplicação que o Ponto de Partida faz do termo – aponta para a demonstração pública de alguma habilidade no âmbito artístico, trazendo à memória atividades como teatro, dança e música. Marvin Carlson (1999, p. 3) observa que, ao refletirmos sobre o que nos faz considerar tais atividades como “performativas”, constataremos que elas requerem a presença física de seres humanos ou animais que demonstrem suas habilidades diante de uma plateia.

Um dos autores que explora essa compreensão de performance é Richard Bauman. Fundamentado na antropologia linguística, Bauman defende a concepção de performance como um enquadramento (*framing*) interpretativo<sup>105</sup>, que implica exibição de competência e “envolve, por parte do *performer*, a responsabilidade perante um público pela maneira como a comunicação se realiza, para além do conteúdo referencial”<sup>106</sup>. A ação expressiva de quem realiza a performance constitui objeto de avaliação por parte do público, que julgará “a forma como é feita, a habilidade e a eficácia da exibição de competência do performer”<sup>107</sup> (BAUMAN, 1975, p. 293). As diretrizes da performance e os termos de sua avaliação, por estarem enquadrados e contextualizados, irão variar de acordo com a cultura, a comunidade, a pessoa e a situação. O autor observa que a performance proporciona aos seus participantes um aprimoramento da experiência pelo prazer inerente ao ato de expressar-se e

---

<sup>105</sup> Gregory Bateson (1972) foi o primeiro a desenvolver sistematicamente a noção de *frame* como um contexto interpretativo definido, provendo diretrizes para discriminar as ordens da mensagem. O conceito foi trabalhado de forma aprofundada por Erving Goffman em sua obra *Frame analysis* (1974), tornando-se uma das principais referências. A abordagem da arte verbal como performance, diferenciando-a da arte verbal centrada no texto, indica a mudança do referencial da fala comum para uma fala que precisa ser interpretada – em contraste com a comunicação literal. Bauman ressalta o conceito de enquadramento desenvolvido por Gregory Bateson (1972): um contexto interpretativo que possibilita a distinção das mensagens presentes na comunicação. Como exemplo, Bauman relaciona enquadramentos já identificados em literaturas anteriores, como: Insinuação – na qual as palavras faladas devem ser interpretadas como tendo uma relação encoberta e indireta com o significado do enunciado; Imitação – na qual a maneira de falar deve ser interpretada como sendo modelada após a de outra pessoa ou persona; Citação – na qual as palavras faladas devem ser interpretadas como palavras de outra pessoa que não o falante (BAUMAN, 1975, p. 292-293).

<sup>106</sup> Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content.

<sup>107</sup> From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer’s display of competence.

pelo aumento na intensidade da interação comunicativa. Essa interação dá ao *performer* o domínio sobre sua audiência na medida em que esta valoriza sua performance e se permite envolver por ela. O *performer*, então, extrai atenção e energia participativa do público, ganhando controle e prestígio, o que o torna potencialmente um instrumento de transformação social (p. 305).

Outra vertente desse campo denominado “estudos da performance” encontra-se na perspectiva dramaturgica que se realiza especialmente na parceria entre o diretor de teatro experimental, Richard Schechner, e o antropólogo Victor Turner – encontro que “marca um ponto de inflexão nos estudos de performance” (DAWSEY, 2007, p. 531). Para Turner (1982, p. 13), o termo performance tem raiz etimológica na palavra francesa *parfournir*, que significa “fornecer”, “completar ou realizar completamente”. Segundo ele, as performances evidenciam o caráter mais profundo e individual de uma cultura, trazendo à tona uma “verdade mais verdadeira” do que a própria vida real.

Schechner compreende performance como “comportamento restaurado” (*restored behavior*), duas vezes vivenciados, ações que são antecipadas, aprendidas, preparadas. Sua abordagem não se fundamenta na demonstração de habilidades, mas em um comportamento que estaria à parte do “eu”, direcionado para se fazer “daquela maneira” e, por estar enquadrado e separado, ele pode ser retido, exercitado e realizado novamente (SCHECHNER, 2003, p. 34-35). Esse distanciamento entre o “eu” e o comportamento é uma clara alusão ao ator e ao papel que este interpreta no palco (CARLSON, 1999, p. 4). Para Schechner, os rituais, os hábitos, a rotina da vida são comportamentos restaurados: “Tudo no comportamento humano indica que nós ‘performamos’ nossa existência, especialmente nossa existência social”<sup>108</sup> (SCHECHNER apud KAPCHAN, 2003, p. 121).

Esse conceito de performance leva-nos à compreensão de que toda ação humana consciente é performance, pois todo comportamento aprendido é comportamento restaurado. Porém, na perspectiva da prática cultural, algumas ações serão enquadradas como performance, e outras não. Afirmar que algo é performance compreende uma convenção, uma tradição, uma designação social e histórica de gêneros a serem considerados performances, enquanto outros ficam de fora. *Ser* performance não é algo inerente à ação, mas depende do seu contexto e recepção. Em contrapartida, podemos estudar eventos, ações e objetos *enquanto* performance. A concepção do *ser* e do *enquanto* apresenta-se como uma “lente metodológica” que “ressalta o entendimento da performance como algo simultaneamente

---

<sup>108</sup> Everything in human behavior indicate that we perform our existence, especially our social existence.

‘real’ e ‘construído’”, trazendo afirmações ontológicas e epistemológicas (TAYLOR, 2013, p. 10). A análise *enquanto* performance entende que esta está *entre*, e não *em* alguma coisa, investigando “o que faz o objeto, e como interage e se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações” (SCHECHNER, 2003, p. 27).

Podemos associar essa noção de performance com a compreensão do fazer musical dada por John Blacking (1973), que definiu *música* como *produto* da atividade humana e a distinguiu do *fazer musical*, sendo este o *processo* de produção. Para Blacking, a finalidade da atividade musical está nas relações que a performance gera, e não no produto. Ao usar constantemente o termo performance, Blacking não o faz no sentido apresentacional, mas no sentido do fazer musical, referindo-se ao processo de interação por meio da música. A ideia de processo é também o que fundamenta a noção de *musicking* de Christopher Small (1998), no qual o musicar pode ser visto em muitas ações para além da performance apresentacional. Todos os que participam, em qualquer nível, de uma performance musical também estão “musicando”. Ao considerar o musicar como uma atividade na qual todos os presentes estão envolvidos e são responsáveis por ela, a performance musical é percebida como “um encontro entre seres humanos que ocorre através da mediação de sons organizados de formas específicas”<sup>109</sup> (SMALL, 1998, p. 10). Tal concepção também engloba todas as etapas que afetam a natureza do evento, incluindo sua preparação. “Isso significa que compor, praticar e ensaiar, ‘performar’ e ouvir não são separados do processo, mas são todos aspectos da grande atividade humana chamada musicar”<sup>110</sup> (SMALL, 1998, p. 11).

Motivada pelas abordagens acima, considero o teatrar-musicar do Ponto de Partida como esse processo que impele a olhar muito além do produto pronto no palco, no qual os seus membros estão performando não só a sua arte, mas a sua própria existência como indivíduos pertencentes àquela comunidade e como comunidade em meio às constelações de práticas afins. Neste capítulo, a performance do Ponto será considerada não só como um enquadramento de exibição de competência voltado para o apresentacional – a hora do palco – mas também como um comportamento que se molda e é moldado à dinâmica dessa comunidade – uma maneira de estar no mundo. Terei em mente as etapas da “sequência total

---

<sup>109</sup> We began to see a musical performance as an encounter between human beings that takes place through the medium of sounds organized in specific ways.

<sup>110</sup> That means that composing, practicing and rehearsing, performing, and listening are not separate processes but are all aspects of the one great human activity that is called musicking.

da performance” de Schechner, focando nos ensaios gerais e aquecimentos pré-apresentação, na performance apresentacional, no esfriamento e no balanço pós-apresentação<sup>111</sup>.

## 6.1 Ensaios no Estadual

No vigésimo quinto dia de campo, exatamente 1º de agosto de 2017, os ensaios mudaram da Estação Ponto de Partida para o auditório do Colégio Estadual, local onde acontecem todas as estreias do grupo e onde seria apresentado o espetáculo *Vou Voltar*. O Colégio Estadual fica bem próximo da Estação, mais ou menos uns 3 quilômetros, sendo possível se deslocar de um local para o outro em menos de 10 minutos de carro. Embora o auditório do Estadual tenha muitas limitações em termos de estrutura<sup>112</sup>, não existem na cidade outras opções que possam sustentar uma peça como *Vou Voltar* para um público médio de 500 pessoas por récita<sup>113</sup>. A parceria entre o colégio e o Ponto permitiu que o grupo ensaiasse dez dias no palco do auditório antes da estreia do espetáculo.

Primeiro dia de ensaio no Estadual. Como o espaço era bem maior do que aquele em que o grupo estava trabalhando até então, o ensaio foi apenas de marcação de palco. Regina remarcou, cena por cena, a posição dos atores, das cadeiras, dos baldes, dos baús. Bastante detalhista, ela pedia para os atores se movimentarem centímetros até ficar satisfeita com o “desenho”. A remarcação foi demorada e desgastante, e o cansaço fez os ânimos se exaltarem. Quando os atores começaram a falar e a apontar os problemas no palco, questionando os direcionamentos da Regina, ela foi incisiva: “Ei! Não quero ninguém falando. Só faz! Não pensa, não reflete, só faz!”. Os atores ficaram em silêncio, alguns bem sérios, e continuaram o processo de desenhar o palco sem esboçar opinião.

Na segunda parte do ensaio, o grupo realizou o espetáculo completo, com falas e movimentações. O nervosismo entre o elenco continuou e Regina interrompeu as cenas diversas vezes. No fundo do auditório estava Jorginho, profissional que trabalhava há bastante tempo com o Ponto de Partida e era responsável pela iluminação do espetáculo. O grupo tem grande admiração pelo seu trabalho, chamando-o de “gênio”. Jorginho tinha uma mesinha à

---

<sup>111</sup> Como já exposto no capítulo 4, a “sequência total da performance” consiste em sete etapas: 1) treinamento, 2) oficinas, 3) ensaios, 4) aquecimentos, 5) performance, 6) esfriamentos e 7) balanço (SCHECHNER, 1985, p. 16-21),

<sup>112</sup> Conforme comentado no capítulo 2, o espaço não possui infraestrutura adequada para as demandas de um espetáculo, pois faltam coxias, camarins, iluminação, sonorização, estrutura de palco, acústica satisfatória e cadeiras adequadas para o público.

<sup>113</sup> A alternativa seria apresentar na própria Estação Ponto de Partida. Porém, o auditório da Bituca só comporta no máximo 140 pessoas e também não possui infraestrutura. Apresentar ao ar livre no pátio da Estação não era uma opção para o grupo.

sua frente que servia de suporte para que ele pudesse desenhar a luz ao mesmo tempo em que assistia ao ensaio. Ele era um senhor obeso e necessitava de duas cadeiras para se sentar, já que eram cadeiras escolares confeccionadas para crianças e adolescentes e tinham tamanho menor que o normal.

Enquanto isso, Téo, filho de Pablo e Júlia, brincava tranquilamente pelo teatro e interagia com os acontecimentos que transcorriam no palco. Na cena em que Júlia e Lido discutiam, ele ficou olhando, imóvel, como se estivesse hipnotizado. Na cena em que Soraia chorava, ele permaneceu atento, balançava a cabeça, mexia as sobrancelhas, balbuciava algo, levantava e sentava. Na cena final, ele fez questão de participar. Na música *Os Mais Doces Bárbaros* (de Caetano Veloso), assim que o piano começou a tocar, Téo logo correu para o palco e pegou a bandeira, que fazia parte da coreografia, da mão da Júlia. No instante em que as vozes masculinas entraram com o vocal “êêêê ooooo”, todos começaram a movimentar as bandeiras feitas de seda branca. Nesse momento, imagens dos membros do El Galpón que inspiraram o espetáculo seriam projetadas nos panos das bandeiras e, por isso, o balançar da seda precisava ser bastante organizado, exigindo treinamento do elenco. Mas Téo já estava com a “sua” bandeira e a agitava da melhor maneira que podia, cantando forte e olhando para cima para se assegurar de que o tecido estava tremulando corretamente. Depois de um ensaio estressante, todos se deleitaram com a cena. Téo é muito participativo durante os ensaios do Ponto e, de maneira geral, é incentivado por Regina e pelos membros do grupo. Ali, de certa forma, está a possível continuidade do grupo performando os seus primeiros passos em direção a um papel compatível com a comunidade da qual ele faz parte.



Figura 25 – Primeiro dia de ensaio no auditório do Estadual. Montagem de *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.



Figura 26 – Téo agita a bandeira no ensaio de *Os Mais Doces Bárbaros*.  
Montagem de *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

Nos dias que se seguiram, questões de som, luz, cena, música e produção foram sendo ajustados. A cada detalhe que funcionava, Regina vibrava e, com ela, Fatinha, Karine e Bethinha, que estavam assistindo da plateia, vibravam juntas. Os assuntos administrativos e financeiros continuavam em voga. Lembro-me de uma situação na qual, em um dos ensaios gerais já bem próximo da estreia, Júlia saiu correndo da coxia muito animada, foi até Regina e mostrou algo para ela no telefone. As duas gritaram eufóricas: “Saiu o patrocínio da Cemig<sup>114</sup>! Nós fomos contemplados!”. Todos no teatro gritaram e pularam de alegria. Regina olhou para o céu e agradeceu, suspirando aliviada. Era nesse clima de incertezas, sem patrocínio para o espetáculo, mas com esperança de dias melhores, que os ensaios de *Vou Voltar* aconteciam.

No quinto dia de ensaio no Estadual, Babaya veio de Belo Horizonte para trabalhar a parte musical com o grupo. Realizaram o aquecimento vocal e corporal com exercícios muito semelhantes aos que estavam registrados na gravação usada nos ensaios e utilizaram os artefatos já descritos no capítulo anterior: a garrafinha, o tubo, o palitinho, o cachimbinho e o balde. Depois, ensaiaram todas as músicas do espetáculo com as cenas, focando não somente nos requisitos técnicos, mas principalmente no equilíbrio entre a técnica e a interpretação. Questões de afinação, articulação, dinâmica e convenções foram trabalhadas em conformidade com as intenções que as cenas pediam, e, nessa sequência, os aspectos musicais iam se modificando e se moldando “a serviço do teatro”. No entanto, a música

<sup>114</sup> A Companhia Energética de Minas Gerais (CEMIG) patrocina diversos projetos em arte, cultura, educação e esportes, e também atua na preservação do patrimônio cultural permanente.

também determinava muitos caminhos da cena, como quando Regina pediu para que, no lugar de cantarem *Fantasia* (de Chico Buarque), virados uns para os outros, o elenco cantasse de frente para o público para que a harmonia vocal pudesse ser “melhor apreciada”; ou quando ela aumentou o tempo da cena que retratava a tortura para que uma segunda estrofe de *Desenredo* (de Paulo Cesar Pinheiro e Dori Caymmi), pudesse ser cantada, pois a música estava “linda e emocionante”; ou ainda, quando as próprias músicas inspiraram a maneira de contar a história e conduziram a criação das cenas e do roteiro. O teatrar-musical do Ponto é um constante processo de negociação.

De repente, uma surpresa! Enquanto o grupo cantava *A Redoblar* (de Rubén Oliveira e Mauricio Ubal), adentrou o auditório uma visita ilustre: Amélia, integrante do grupo El Galpón, que veio do Uruguai especialmente para a estreia de *Vou Voltar*. Quando ela despontou na entrada do salão, os atores começaram a gritar de alegria e a cantar ainda mais forte “A redoblar! A redoblar! A redoblar...”. Foi uma cena emocionante. O elenco, com lágrimas nos olhos, desceu do palco para receber Amélia com longos beijos, abraços e palavras de carinho. Regina estava atrasada para o ensaio porque tinha ido buscar Amélia e queria surpreender o grupo. Amélia trouxe uma lembrança do El Galpón para o Ponto, um belo relógio de mesa feito com uma pedra típica do Uruguai, além de CDs infantis para os filhos dos integrantes do Ponto de Partida. Ela também trouxe muitas fotos do El Galpón, e todos se reuniram em torno dela para ver as imagens (figuras 27 e 28). Passada a agitação, voltaram ao ensaio, mas agora com o peso da responsabilidade para com aquela seleta plateia uruguaia.

No dia seguinte, o grupo continuou fazendo os ajustes de cena, música, cenografia e sonoplastia. Regina andava de um lado para o outro no corredor central do auditório, mexendo em uma mecha de cabelo, tirando e colocando o casaco constantemente (trejeitos que são considerados pelo grupo como “marca registrada” da Regina e que foram observados durante toda a pesquisa de campo). No intervalo para o lanche, um momento de apaziguamento dos ânimos. Enquanto comíamos, Rony contava algumas histórias hilárias sobre os estagiários que já teve. Em uma delas, ele falou sobre o rapaz que foi procurar um adereço perdido durante o espetáculo *Pra Nhá Terra* (2007), caiu na caixa d’água, foi sugado pela bomba d’água e quase morreu afogado. Ninguém tinha o visto cair. Quase no fim do espetáculo, ele apareceu todo molhado, ofegante e com o adereço na mão. Depois de tudo, o rapaz ainda levou bronca do Rony. Outros membros entraram na conversa e narraram suas histórias engraçadas de bastidores. Todos rimos muito, como se estivéssemos querendo liberar as tensões acumuladas no corpo.



Figura 27 – Chegada da Amélia. O grupo se reúne para ver as fotos (1).  
Montagem de *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.



Figura 28 – Chegada da Amélia. O grupo se reúne para ver as fotos (2).  
Montagem de *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

No retorno do lanche, o clima tenso continuou. Os atores pareciam cansados e nervosos, e Regina ficava cada vez mais impaciente. Em determinado momento, ela foi até a boca de cena e abaixou a cabeça, encostando a testa no chão do palco. Depois, ela subiu e conversou com os atores: “Ô gente, eu estou desistindo”, e continuou falando com o grupo sobre as falhas que já haviam sido trabalhadas, mas que estavam sendo repetidas. Enquanto isso, Pablo dedilhava o violão. Após a bronca, Regina pediu ao grupo que refizesse a cena e o elenco, ainda mais nervoso, esqueceu a fala e se perdeu na interpretação. Ela, muito irritada, saiu do teatro e ficou do lado de fora andando de um lado para o outro. Mesmo com a ausência da direção, o grupo continuou encenando. Logo depois, Regina voltou e não falou mais nada, apenas assistiu. O ensaio terminou e Regina deu as orientações para o dia seguinte, o primeiro dia de ensaio geral, no qual a peça seria encenada do início ao fim, com iluminação, sonorização, etc.

A caminhada para o ápice da performance acumula energia, os conflitos se intensificam, uma mistura de cansaço, excitação, nervosismo, medo, frio na barriga, sonhos. A performance apresentacional ressalta o aspecto da exibição de competência: o momento em que o grupo irá demonstrar suas habilidades e se colocar como objeto de avaliação por parte do público, como indicado por Bauman (1975). Esse contexto influencia o modo como as pessoas se sentem e se comportam. Por ser um grupo profissional, a responsabilidade para com a plateia toma ares de sobrevivência, especialmente neste espetáculo, que foi realizado com contribuições dos Amigos do Ponto de Partida (CAPP). Porém, somado a esse emaranhado de emoções e tensões, existem subterfúgios que quebram a rotina de cobrança em que o grupo se encontra, como a chegada da Amélia, o momento do lanche e as histórias compartilhadas. Risadas e memórias afloram trazendo um sentimento de pertencimento e reafirmando que todo esse processo vale a pena.

## **6.2 Ensaios gerais**

Dia 8 de agosto de 2017, primeiro dia de ensaio geral. O grupo aqueceu a voz e o corpo no camarim improvisado (uma sala de aula atrás do auditório), enquanto a equipe técnica finalizava a montagem da sonorização (microfones, amplificadores, mesa de som, etc.). Quando o palco ficou pronto, a equipe da TV local já estava lá esperando para fazer a reportagem sobre o espetáculo. O grupo encenou e cantou algumas das canções da peça, e Regina, Pablo e Amélia foram entrevistados. Depois do lanche, por volta das 17 horas, o grupo retornou ao palco e Karine orientou a todos: “Regina não quer ninguém fazendo

qualquer barulho no ensaio dela. Vai começar o primeiro ensaio geral!”. A excitação era grande entre direção, atores, músicos e produção. Entrei no auditório e me preparei para assistir ao ensaio. Na plateia, também estavam Amélia, Fernanda, Loló, Karine, Fatinha, além de Jorginho, Rony, Ciro e o técnico de som, que trabalhavam na iluminação e sonorização do espetáculo.

Enquanto os atores esperavam os últimos ajustes técnicos, eles caminhavam pelo palco relembrando suas marcas e falas. Tudo pronto. Regina chamou o grupo para o aquecimento: em roda, os atores e músicos trocavam de lugar correndo, um exercício que exigia dos participantes extrema concentração para não se chocarem entre si. Depois, acrescentaram palmas à atividade – jogavam palmas uns para os outros e mudavam de lugar, tudo em ritmo vertiginoso. Terminado o aquecimento, Pablo anunciou: “uh, uh, uh! Primeiro ensaio geraaal!”. Os atores pegaram os bastões de luz que fariam parte da cena inicial, mas estava faltando o da Júlia. Todos procuraram o bastão desaparecido, desde o camarim até a plateia. Acharam. Regina mandou voltar o aquecimento, pois, com a busca pelo bastão, a concentração tinha ido embora. Refizeram o aquecimento e se prepararam para o início do ensaio. Regina gritou lá da plateia: “Gente, eu prometo diante de testemunhas que não vou parar o ensaio. Prometo, hein!”. No que Fatinha insistiu: “Você jura?”, e Regina respondeu: “Juro não, porque não consigo. Só prometo”. E todos riram.

O ensaio começou às 18h05. Regina, de fato, não interrompeu nenhuma das cenas; suas únicas interferências foram gritos de “vai fulano”, “entra ciclano”, “solta o áudio, vai!”. Ela andava de um lado para o outro balbuciando todas as falas do roteiro e mexendo em sua mecha de cabelo. Ao final, Regina sentou com o grupo e fez suas colocações detalhistas, como de costume.

No dia posterior, o grupo foi liberado para que Regina e Jorginho pudessem realizar o ensaio de luz no auditório. Quando chegamos no dia seguinte para o último ensaio, ficamos sabendo que Jorginho e Regina se desentenderam e que ele não iria ao ensaio. Rony, então, ficaria responsável por operar a luz.

O relógio marcava 14 horas, e o grupo já estava no palco aquecendo com o áudio da Babaya. Regina pediu que o elenco arrumasse as coxias para que o ensaio pudesse ser iniciado. Antes, porém, ela procurou Karine, que não estava no teatro naquele momento, e eu me ofereci para ajudar, caso ela quisesse que eu a procurasse. Ela, então, resolveu: “Você pode anotar as coisas que eu te falar durante o ensaio. Pega um papel e uma caneta e senta aqui do meu lado”. Sem ter muito tempo para ponderar o “convite”, peguei o primeiro caderno que vi pela frente e sentei no lugar indicado, preparando-me para a missão. Nesse

meio tempo, Karine chegou e foi até Regina, colocando-se à disposição para o que ela precisasse; mas Regina disse que já tinha arrumado uma nova ajudante: “A Emily irá anotar minhas observações. Ela é a minha assistente agora”, e deu um sorriso olhando para mim. Senti-me animada – pois iria assumir uma função importante, considerando a minha participação periférica em relação ao empreendimento (LAVE e WENGER, 1991) – e apreensiva – pois não tinha a menor ideia do que consistia o meu novo papel.

O espetáculo começou e Regina acomodou-se ao meu lado. Já na primeira cena, ela pediu: “Anota aí: postura da Júlia”. Eu, que ainda não sabia sobre a dinâmica do meu cargo momentâneo, tentei virar a folha para fazer a anotação, mas Regina logo reagiu: “Vai! Tem que ser rápido. Se você não anotar na hora que eu falo, não vai dar tempo”. Ela pegou o caderno da minha mão e anotou: “Postura da Júlia”. Entendi a tarefa e fui anotando tudo exatamente como ela dizia. O teatro estava completamente escuro, somente com as luzes do palco, e eu me esforçava para anotar os apontamentos de maneira que ficasse legível. Ao término do ensaio, tínhamos três folhas inteiras de observações (figura 29).

Após um pequeno intervalo para o lanche, Regina reuniu o grupo no palco e me chamou para ficar ao lado dela, caso ela precisasse de algum esclarecimento sobre a minha caligrafia. Ela comentou ponto por ponto das anotações, dizendo qual era o problema e dando a solução. Ao término das observações, Amélia subiu ao palco para ler uma mensagem de incentivo ao grupo, enviada pelos colegas do El Galpón, e todos ficaram emocionados.

Preparando-se para a segunda passagem geral, Pablo e Pitágoras foram para os seus instrumentos e começaram a tocar *The Floating Bed* (de Elliot Goldenthal), tema da cena de chegada ao México, enquanto os atores realizavam o aquecimento no ritmo da música. Depois, o grupo se uniu em um grande abraço coletivo, experimentando uma intensa troca de energia. Começou o último ensaio! Eu continuei ao lado de Regina, anotando suas observações, mas agora com experiência na função exercida. Findo o ensaio, todos se sentaram em roda, Regina deu as últimas instruções e o grupo se dispersou. No entanto, ainda havia uma pendência: a iluminação do espetáculo. Com a falta de Jorginho, Regina e Rony virariam a madrugada no Estadual para deixar tudo preparado para o grande dia.

- passagem da júlia
- Ronaldo: tempo - arranco
  - Mais luz na música Fantasia
  - Ana Alice bastões virados e apagados
  - Erica virar o bastão quando falar
  - Apagar a luz no final
  - Fluir a fila para o lado direito no término de hibernação hibernação!
  - Fala do Ronaldo sobre o Santiago: Te acertaram
  - Medo da Soraia na cena em que ela avista a tortura
  - Fala da Júlia excusada - ninguém dorme em casa  
↳ dedo apontado da júlia
  - "Vendendo Bônus nos ônibus" - João  
↳ não Rifas
  - Entrada do Sam máquina de escrever
  - Erica mais frágil, mais dor na cena da tortura
  - João está falando somente para a direita  
↳ fala Brecht
  - Chegar um pouco pra frente no A REDOBAR
  - Júlia levantar no salto da Erica - embaixada
  - Tirar tempo da dormida na embaixada
  - Carol fala que vai tomar banho
  - "Como vamos viver no México"? Soraia
  - Cena da embaixada
  - Ana Alice precisa entrar mais cedo na fila  
pós- embaixada.
  - Saída da embaixada - ir mais p/ a direita  
↳ Marcar lugar da saída
  - Júlia quite muito dramática - aeroporto  
"Oblivita"

Figura 29 – Lista de observações da Regina  
Montagem de *Vou Voltar*. Julho e agosto de 2017, Barbacena-MG.

### 6.3 Estreia de *Vou Voltar*

11 de agosto de 2017, dia da estreia de *Vou Voltar*. Na hora do almoço, encontrei Lido no restaurante e nós nos sentamos juntos para comer. Conversamos sobre as expectativas da estreia. Contei a ele que não dormi direito na noite anterior, porque fiquei repassando a lista de observações da Regina na minha cabeça e sonhei com o espetáculo. Lido compartilhou que sempre tem os mesmos dois sonhos antes de uma estreia. No primeiro, ele chega ao teatro e esquece o figurino; quando volta para buscar, ele abre a porta de casa e está em uma cidade diferente, ficando completamente perdido. No segundo, ele chega ao teatro para a estreia, mas o espetáculo que será apresentado é outro diferente do que ele conhece, e ele fica sem saber o que fazer. Felizmente, nenhum desses sonhos se realizou até hoje...

#### 6.3.1 Aquecimento

Cheguei às 18 horas no teatro e observei alguns atores falando seus textos, cantando, dançando. Lido estava lá, caminhando pelo palco, falando o texto de sua personagem e frases sem sentido, alternadamente. Depois, ele falou a letra de uma música baiana de axé como se estivesse recitando um texto seríssimo: “Pirou minha cabeça e o coração, feito bola de sabão<sup>115</sup>... aê aê aê aê, ê ê ê ê, ôôôôô<sup>116</sup>”. Eu me diverti assistindo ao aquecimento do Lido. Pablo estava deitado no chão do palco, rolando de um lado para o outro como parte de seu aquecimento/alongamento. Pitágoras estava no piano tocando músicas diversas.

Dei uma volta pelos bastidores e tirei algumas fotos. Na parte de trás do palco, o grupo transformou duas salas de aula em *backstage*. Observei uma mesa com salgadinhos e refrigerantes em cada sala para a equipe. Entrei em uma das salas e encontrei Soraia se maquiando em frente ao espelho improvisado enquanto relembrava as suas falas. No camarim do auditório, uma pequena sala ao lado direito do palco, estavam vários atores se maquiando e se vestindo para o espetáculo. Do outro lado do palco estava Ciro, cuidando dos baldes e das lâmpadas que fariam parte de uma das cenas.

Às 19 horas, o grupo se reuniu no palco para fazer o aquecimento vocal com o áudio da Babaya. Por volta das 19h30, os integrantes realizaram a passagem de som cantando

---

<sup>115</sup> Trecho da música “Bola de Sabão”, composta por Ramon Cruz e gravada pela banda Babado Novo, sendo lançada em 2005.

<sup>116</sup> Trecho da música “Prefixo de Verão”, composta por Beto Silva e gravada pela Banda Mel, sendo lançada em 1991.

a música *Fantasia*. Depois, cada um continuou o aquecimento à sua maneira: pulando, dançando, recitando suas falas. Pablo e Pitágoras tocaram *Os Mais Doces Bárbaros* e o grupo começou a dançar, fazendo uma grande festa no palco. Regina também estava lá, dançando e cantando. O grupo confraternizou, abraçando uns aos outros, desejando sucesso na apresentação.

O aquecimento do Ponto de Partida envolve momentos de concentração, preparação vocal e corporal, assim como de relaxamento e extravasamento das tensões por meio do humor, da dança, do canto e do exercício físico (como corridas e polichinelos). Também abrange momentos de interação entre os participantes do grupo, onde o “olho no olho” e o toque físico estabelecem um clima de intimidade e confiança que são considerados importantes para o sucesso da performance.

Na cultura ocidental (euro-americana), e também em outras, o aquecimento é visto como um momento de transição no qual o *performer* passa do “mundo habitual” para o “mundo performativo”, onde ele não é mais ele mesmo (e não o deixa de ser), e nem é o outro (e também não o deixa de ser) – ele é um “não eu” e ao mesmo tempo um “não não eu” (*not himself* e *not not-himself*) (SCHECHNER, 2011, p. 160). Tal transição faz parte do aspecto transformador da performance. Para Schechner, aqueles que participam da performance são modificados pelo exercício de “performar”, podendo ser essa mudança permanente ou temporária. As performances de transformação permanente são evidentes em ritos de iniciação, que têm como propósito transformar a identidade social de uma pessoa. Uma iniciação é “a maneira pela qual as pessoas alcançam o seu novo eu: sem performance, sem mudança” (p. 164). Já as performances de transformação temporária são chamadas por Schechner de “transportações” e presumem o retorno do *performer* ao ponto de onde ele começou.

O aquecimento (ou as preparações que antecedem à performance) pode tomar formas variadas de acordo com a cultura e o evento. Um coral de tradição europeia irá realizar vocalises e outros exercícios que estarão focados no aparelho fonador; grupos considerados performáticos ou cênicos darão mais atenção ao corpo, realizando alongamentos e movimentos corporais; uma Big Band de Jazz julgará sensato tocar algum tempo antes da performance, para aquecer o corpo de metal dos seus instrumentos de sopro com o seu próprio corpo (especialmente a embocadura e os dedos), e fazem isso geralmente por meio de escalas e trechos de músicas do seu repertório, especialmente os trechos mais rápidos e virtuosísticos; os Kisêdjê, na preparação da Festa do Rato, realizam cantorias, expedições de caça e distribuição de comida por vários dias, e antes da cerimônia, pintam as máscaras de rato e os

seus próprios corpos para dar início a “uma dramática transformação, visual e conceitual” (SEEGGER, 2015, p. 218), na qual eles virarão homens/ratos; no Ramlila indiano, os meninos que fazem os deuses de Rama ensaiam durante duas horas e levam mais duas para fazer a maquiagem e entrar nas vestimentas (SCHECHNER, 1985, p. 18); nos musicais da *Broadway*, os artistas chegam duas horas antes do espetáculo, fazem um alongamento específico para a personagem que interpretam com o auxílio de uma equipe de fisioterapia, preparam a maquiagem e a peruca com profissionais da área, vestem o figurino, realizam o aquecimento vocal coletivo, para só então fazer a passagem dos microfones – tudo extremamente organizado e cronometrado<sup>117</sup>. Em maior ou menor escala, com maior ou menor intensidade, as atividades de preparação e aquecimento apresentam-se como passagens liminares na transformação, trazendo novas identidades para os *performers*, mesmo que momentaneamente.

### 6.3.2 Performance apresentacional

“Vai abrir!” gritou Regina, referindo-se aos portões de entrada do auditório do Estadual, e todos gritaram em resposta: “Merda!”<sup>118</sup>. A fila do lado de fora já estava longa desde as 19h20. Os portões foram abertos às 19h40 e rapidamente o teatro ficou lotado; as pessoas, alvoroçadas, procuravam o melhor lugar para ficar, já que os assentos não eram marcados. No geral, observei um público bem vestido, algumas senhoras se destacavam com os seus casacos e saltos altos, penteados e maquiagem. Aparentemente, o público do Ponto em Barbacena é um grupo com certo poder aquisitivo, o que poderíamos chamar de classe média – correspondendo aos esforços da companhia na formação de seu público na década de 1980, como vimos no capítulo 2. Os ingressos para o *Vou Voltar* custaram R\$ 40,00 a inteira, R\$ 20,00 a meia e R\$ 30,00 para os integrantes do CAPP, e essa foi a média praticada em quase todos os eventos do grupo no ano de 2017. A estreia de um espetáculo do Ponto de Partida em Barbacena é um evento valorizado, e o público demonstra isso comparecendo em peso e vestindo-se de forma compatível.

Regina e Amélia também estavam muito bem vestidas. Amélia contou que ela tem como tradição usar uma peça nova de roupa em toda a estreia dos espetáculos em que atua, e na estreia de *Vou Voltar* ela também estava usando uma roupa nova, pois, como afirmou, “é como se eu estivesse estreando com o Ponto de Partida”. Todos da equipe de produção e

<sup>117</sup> Informações obtidas em entrevista com a cantora Natália Hubner, que participou da montagem do musical *O Fantasma da Ópera*, na temporada de agosto de 2018 até dezembro de 2019.

<sup>118</sup> Expressão utilizada no teatro que quer dizer “boa sorte”.

administração estavam bem-vestidos. Aquele dia, inesperadamente, fez calor. Os dias passados foram de frio intenso, e o auditório do Estadual, em particular, parecia um freezer de tão gelado. Mas naquela sexta-feira fez um lindo dia de sol, e a energia da estreia aqueceu ainda mais a sala de espetáculos. Regina se sentou na última fileira para assistir à peça, pois, segundo ela, gosta de ter uma visão geral do palco e observar as reações da plateia. Eu também me sentei na parte de trás do auditório para registrar o espetáculo em áudio e vídeo, porque somente dali podia ter uma perspectiva mais ampla do palco e dos acontecimentos.

Tocou o primeiro sinal e as pessoas começaram a se ajustar em seus lugares; aqueles que ainda estavam de pé procuraram um assento. Tocou o segundo sinal, e Pablo e Pitágoras entraram e tomaram seus postos de músicos no canto esquerdo do palco, onde estavam os instrumentos (piano elétrico e violão). No terceiro sinal, Fatinha entrou em cena, posicionou-se no centro do palco, e deu as coordenadas:

Pedimos a gentileza de desligarem os telefones celulares. Teatro não combina com celular. Por favor, desligue o seu celular. Informamos que é expressamente proibido fotografar ou filmar este espetáculo com o uso de *flash* e sem autorização prévia da produção. O espetáculo já vai começar. Então, por favor, não esqueça, desligue agora o seu celular. Obrigada e tenham todos um ótimo espetáculo.

O espetáculo começou às 20h15. As luzes foram apagadas. *Blackout* total. Ainda em meio aos barulhos de cadeiras rangendo (os assentos do auditório do Estadual são de madeira e fazem ruídos com o menor movimento), o grupo se posicionou no palco, acendeu seus bastões de luz e Júlia/Pilar iniciou sua fala:

**PILAR (Júlia):** Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural. Nada deve parecer impossível de mudar.

**LYDIA (Soraia):** Golpeie, golpeie, até que ninguém possa já se fazer de surdo. Golpeie, golpeie, até que o poeta saiba ou, pelo menos, creia que é a ele a quem chamam.

**GARCIA (Ronaldo):** Operário do canto, me apresento sem marca ou cicatriz. Limpas as mãos, minha alma limpa, a face descoberta, aberto o peito, e – expresso o documento – a palavra conforme o pensamento. Fui chamado a cantar e, para tanto, há um mar de som no búzio do meu canto.

Pablo e Pitágoras fizeram a introdução instrumental e o grupo cantou *Fantasia*. Eles tocaram todas as músicas do espetáculo de cor. Depois da música, Carol/Carmem continuou:

**CARMEM (Carol):** Em 1948, quando a humanidade ainda estava chocada com as atrocidades da Segunda Guerra Mundial, as Nações Unidas redigiram a Declaração Universal dos Direitos Humanos.

**PALOMA (Érica):** Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos.

**SANTIAGO (Lido):** E os ninguéns? Os filhos de ninguém, os donos de nada.

**RAMIREZ (João):** Os ninguéns: os nenhuns, fodidos e mal pagos.

**SANTIAGO (Lido):** Que não são, embora sejam.

**RAMIREZ (João):** Que não falam idiomas, falam dialetos.

**SANTIAGO (Lido):** Que não praticam religião, praticam superstições.

**RAMIREZ (João):** Que não fazem arte, fazem artesanato.

**SANTIAGO (Lido):** Que não têm cultura, têm folclore.

**RAMIREZ (João):** Que não têm cara, têm braços. Que não têm nome, têm número.

**SANTIAGO (Lido):** Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da imprensa local...

**RAMIREZ (João):** ... nas manchetes sangrentas dos telejornais.

**SANTIAGO (Lido):** Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata.

**YOLANDA (Naná):** Ninguém será submetido à tortura nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante.

**LYDIA (Soraia):** Todo ser humano tem o direito de deixar qualquer país, inclusive o próprio, e a este regressar.

**PALOMA (Érica):** Toda pessoa vítima de perseguição tem o direito de procurar e de gozar asilo em outros países.

**EMILIANO (Renato):** Todos são iguais perante a lei e têm direito, sem qualquer distinção, à igual proteção da lei.

**PILAR (Júlia):** Mas o dinheiro dos países ricos viaja para os países pobres atraído pelas diárias de um dólar e pelas jornadas sem horário. Os trabalhadores dos países pobres viajam para os países ricos atraídos pelas imagens de felicidade que a publicidade oferece ou a esperança inventa. O dinheiro viaja sem alfândega ou problemas. É recebido com beijos, flores e sons de trombeta. Em contrapartida, os trabalhadores que imigram empreendem uma odisséia que, às vezes, termina nos abismos do Mar Mediterrâneo ou nos pedregais do Rio Bravo.

**SANTIAGO (Lido):** O sistema que não dá de comer, tampouco dá de amar, condena muitos à fome de pão e muitos mais à fome de abraços.

**LYDIA (Soraia):** Se assim é, você perguntará por que cantamos?

**YOLANDA (Naná):** Se cada hora vem com sua morte, se o tempo é um covil de ladrões, se nossos bravos ficam sem abraço e a pátria está morrendo de vergonha, você perguntará por que cantamos.

**EMILIANO (Renato):** Porque sou e sempre serei um homem de teatro.

**PALOMA (Érica):** Se a violência sitia os nossos atos e a corrupção gargalha da justiça, se respiramos esse ar abominável impotentes diante do deboche.

**GARCIA (Ronaldo):** Você perguntará por que cantamos.

**YOLANDA (Naná):** Cantamos para resistir. Para lembrar.

**CARMEM (Carol):** Porque a justiça e a memória são luxos exóticos nos países latino-americanos, mas não há história muda. Por mais que a queimem, que a rasguem, que mintam, a história humana se nega a calar a boca.

**PILAR (Júlia):** Temos o direito e o dever de lembrar!

**CARMEM (Carol):** Por isso cantamos.

**LYDIA (Soraia):** Cantamos porque existe um país diferente em algum lugar, e chegou a hora de inventá-lo.

**EMILIANO (Renato):** E porque sou um homem de teatro, ei de cantá-lo.

O texto acima descrito rememora a encenação da peça *Liberdade Liberdade* (1965) pelo El Galpón pouco antes de a ditadura uruguaia intervir no funcionamento do grupo, fechar o seu teatro, prender e torturar alguns de seus membros e forçar o exílio de vários deles.

O público assistia concentrado. O espetáculo tinha mais ou menos 2h10 de duração sem intervalos; transcorridos 1h20, foi possível escutar o rangido das cadeiras de forma mais intensa. O público aplaudiu em vários momentos durante a apresentação, inclusive após a execução de *Canções e Momentos* (de Milton Nascimento e Fernando Brant), como havia desejado Regina ao montar a cena.

Em outro momento da peça, os membros do El Galpón, já exilados no México, procuravam ouvir em um rádio de pilhas as notícias sobre o plebiscito de 1980, proposto pelo governo militar, no qual a população deveria votar a favor ou contra as mudanças na constituição que, entre outras coisas, legitimavam os Atos Institucionais.

**PILAR (Júlia):** Alguma notícia?

**EMILIANO (Renato):** Vocês não vão acreditar no que eu acabei de escutar! A gente desconfiava, mesmo que o povo quisesse, o mais provável seria a fraude.

**TODOS:** Não.

**EMILIANO (Renato):** Não era? Não era? Não! Não! O não venceu com mais de 60% de aprovação! Ganhamos de balaiada.

**[TODOS COMEMORAM]**

**EMILIANO (Renato):** Enquanto o povo estiver nas ruas lutando pela democracia, ninguém vai mudar a constituição para legitimar um governo golpista.

**LYDIA (Soraia):** Fora governo golpista!

**TODOS:** Fora! / A nossa volta! / Diretas já!

**[SAEM CANTANDO A REDOBLAR E FESTEJANDO]**

Enquanto os atores gritavam “Fora governo golpista!”, alguém na plateia gritou “Fora Temer!”, referindo-se ao então presidente da República Michel Temer que assumiu o cargo após o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff<sup>119</sup>. Apenas um grito irrompeu o espetáculo do Ponto de Partida. Uma voz solitária. O que este “ruído” (DAWSEY, 2007) nos diz sobre a performance que atores e plateia estavam a experienciar? Durante os ensaios, o grupo sempre comentava sobre o contexto político do país e acreditava que essa cena suscitaria reações na plateia. Por isso, mostraram-se surpresos (mas não muito) por ouvirem apenas um grito de “Fora Temer!”. Por que tal performance – uma manifestação política – adentrou outra performance – oficialmente uma manifestação artística – em meio a um teatro lotado? E por que tal performance foi uma voz solitária, mesmo que outras pessoas compactuassem de sua posição política? O que essa ausência de ruído sonoro nos diz enquanto ruído de um “inconsciente sonoro” que adentra o substrato social? Nesse sentido, o rangido das cadeiras no auditório também nos dão pistas sobre a relação do público com a performance: por que, em determinados momentos, ouvimos os rangidos com mais

<sup>119</sup> O processo de *impeachment* de Dilma Rousseff foi considerado por muitos um “golpe” devido às circunstâncias políticas do país e dos diversos episódios que ocorreram antes, durante e depois do processo.

intensidade? Seria apenas cansaço do corpo imóvel? Seria tédio? Ou seria uma reação (in)voluntária ao incômodo ou à euforia de ser atingido pela performance?

Ao fim do espetáculo, o grupo foi aplaudido vigorosamente de pé. Júlia convidou Regina para subir ao palco e dizer algumas palavras:

Ai [suspirando]. A gente não pode perder o saudável hábito da esperança, né gente? É uma emoção imensa estrear esse espetáculo nesses momentos sombrios. A gente não tinha um tostão, e os Amigos do Ponto de Partida espalhados por esse Brasil, e de Barbacena principalmente, fizeram esse espetáculo acontecer, à revelia. Isso é El Galpón.

Regina, então, convidou ao palco os dois atores do El Galpón, Amélia e Dante, assim como o Secretário de Cultura de Minas Gerais e a consulesa do Uruguai, todos em Barbacena exclusivamente para a estreia do espetáculo. Após algumas palavras de Dante, Regina retomou a fala e mais uma vez agradeceu a Barbacena, dizendo que aquela era uma cidade que honrava os seus artistas.

Eu estava muito emocionada com tudo. Além da emoção trazida pelo próprio espetáculo, havia um sentimento de que aquele ciclo tinha se encerrado. Depois de viver dias intensos voltados para o processo do Ponto de Partida, performando minha trajetória periférica legítima (LAVE e WENGER, 1991), pude sentir como se também estivesse com a minha “roupa nova” estreando com eles. Apesar do cansaço, já estava com saudade de viver o papel de “Emily” – minha personagem na comunidade Ponto de Partida.



Figura 30 – Final da apresentação de *Vou Voltar*. Regina, Amélia, Dante e elenco. Apresentação de *Vou Voltar*. Agosto de 2017, Barbacena-MG.

## 6.4 Esfriamento

Após os aplausos e os agradecimentos finais, a performance apresentacional estava oficialmente terminada, e muitas pessoas da plateia foram até ao palco cumprimentar o elenco. Alguns atores nem voltaram para o camarim, permanecendo vestidos de suas personagens. O grupo passou um bom tempo ali, recebendo abraços, elogios e considerações gerais sobre a peça. É costume do grupo permanecer no palco e receber o público após a apresentação.

Dias antes, Pablo me convidou para o jantar de comemoração que aconteceria após a estreia, e eu confirmei presença. Quando fui cumprimentar os atores, perguntei ao João se ele queria carona para a Estação, local onde aconteceria o jantar, e ele disse que não iria. Fiquei surpresa, pois achei que todo o grupo estaria presente, mas João disse que só alguns atores compareceriam ao jantar, e que a maioria preferia fazer outra coisa depois de uma apresentação. Observei, então, que cada ator tinha sua própria maneira de realizar o esfriamento – ou seja, de fazer a transição de volta para o “mundo habitual”. Perguntei ao João o que ele fazia, e ele respondeu que iria para a Toca encontrar uns amigos. Toca *Music Bar* é o nome de um barzinho/restaurante bastante conhecido em Barbacena que, inclusive, batizou um de seus *drinks* com o nome “João Melo”, em homenagem ao ator. Ao oferecer carona para Lido, ele pediu que eu o deixasse em um bar nas proximidades, pois, depois de uma estreia, ele preferia beber e conversar com pessoas desconhecidas. Érica e Carol foram para o restaurante Gino’s com suas famílias. Assim, cada um planejou sua comemoração para a noite de estreia, e muitos faziam questão de não se juntarem ao grupo nessa ocasião.

Fui para o jantar no Café do Ponto, onde já estavam Pablo e Júlia, Ronaldo e sua esposa, Soraia e Renato, Regina, Fatinha, Karine, os dois atores uruguaios e a consulesa do Uruguai e sua família. Bethinha e Cida estavam ajudando as cozinheiras, e Ronaldo e Renato a servir as mesas. Estavam todos muito felizes e empolgados com o espetáculo, compartilhando os *feedbacks* que haviam recebido. Os comentários eram todos positivos, a não ser sobre um rapaz que se levantou antes de a peça terminar e foi embora. Também falaram do professor que levou uma turma inteira do curso de direito para o espetáculo, e como julgavam isso importante para a formação daqueles alunos. Fatinha contou que a dona da Escola Rabicó, da qual Regina já foi sócia, disse, emocionada, que aquele era o melhor espetáculo do grupo. A noite foi bastante agradável e a comida estava muito boa, com *bruschetta* de entrada, vinho, carne assada e feijão tropeiro. Pena que nem todos foram.

No Ponto de Partida, o esfriamento abrange o contato com o público ao fim do espetáculo, abraços dos amigos, parentes, admiradores e saídas (sozinho ou em grupo) para sociabilizar e extravasar a excitação da performance. Para alguns, é fundamental falar sobre o espetáculo e compartilhar os comentários recebidos, enquanto outros fazem questão de conversar sobre assuntos diversos e com pessoas diferentes. Alguns julgam importante ingerir bebida alcoólica, outros fazem questão de um bom prato de comida em família. O esfriamento também deveria envolver o desaquecimento vocal, conforme orientado por Babaya, com exercícios de alongamento dos músculos do pescoço, bocejo, uso do tubo, vibração de lábios e língua, repouso vocal e outras técnicas; o grupo, no entanto, dificilmente realiza essa etapa com rigor.

Podemos reconhecer o esfriamento pós-apresentação como prática em diversos grupos e culturas. É comum em todo o mundo os *performers* saírem para comer, beber e conversar após um espetáculo. Schechner nos conta um pouco mais sobre Ramlila, no qual os garotos que interpretam os papéis principais não podem tocar com os pés no chão enquanto estão com as vestimentas sagradas, sendo carregados entre suas casas e o local do ritual. “Uma vez que suas vestimentas são removidas, eles comem uma rica refeição especial com leite integral, iogurte, frutas, nozes e doces. Logo eles adormecem”<sup>120</sup> (SCHENCHER, 1985, p. 18). Na Festa do Rato realizada pelos Kisêdjê, as mulheres da aldeia cravam flechas nas máscaras dos homens/ratos e, após a “morte” desse ser liminar, elas recolhem as máscaras e jogam uma cabaça de água fria nos participantes; depois, os homens se banham no rio, tiram as braçadeiras e outros ornamentos e os arremessam na correnteza (SEEGGER, 2015, p. 238-241). O esfriamento é uma parte fundamental da cerimônia do Kisêdjê para que os *performers* retornem à sua forma humana (p. 243).

## 6.5 Balanço

A última etapa da “sequência total da performance” diz respeito à avaliação da performance e suas consequências em longo prazo. Segundo Schechner (1985), a análise dessa etapa pode apontar para mudanças de *status* pelas performances de iniciação, a fusão entre o ator e uma personagem representada durante longo tempo, a influência de resenhas e críticas nas performances e nos *performers*, ou ainda para as teorizações sobre a performance. Assim como o esfriamento, o balanço é pouco discutido em trabalhos acadêmicos. Schechner

---

<sup>120</sup> Once their costumes are removed, they eat an especial meal rich with whole milk, yogurt, fruit, nuts, and sweets. Soon enough they are asleep.

comenta que o fato de dar atenção somente ao que acontece durante a performance apresentacional está ligado diretamente às convenções do teatro moderno euro-americano, e observa a substituição de um evento aberto e público, como historicamente foram os espaços teatrais ocidentais, por eventos fechados e privados: “você não vai aos bastidores a menos que seja parte do show”<sup>121</sup> (SCHECHNER, 1985, p. 19).

O Ponto de Partida, como um grupo de teatro e uma comunidade de prática, reúne-se constantemente para avaliar os seus empreendimentos. Obviamente, é impossível dar conta de como uma performance reverbera na vida daqueles que participam dela em todas as suas nuances, pois muitos desses “ruídos” podem não estar no nível da consciência, e vários relatos não chegam para pesquisadores e nem para a companhia. No entanto, depoimentos como os da Érica<sup>122</sup> e do Ronaldo sobre como participar da performance oferecida pelo Ponto de Partida foi impactante, a ponto de direcionar suas escolhas profissionais e seus estilos de vida, podem encontrar ressonância em vários indivíduos que, em algum momento, cruzaram o caminho do grupo.

No segundo dia de apresentação do espetáculo *Vou Voltar* (foram planejadas duas récitas de estreia na cidade), o grupo marcou às 16 horas para chegar ao teatro. Sabendo que possivelmente eles iriam analisar a performance de estreia, também me programei para estar lá nesse horário. Por volta das 16h30, Regina reuniu o grupo no palco e perguntou o que eles acharam da apresentação: “E aí, como foi?”. Posicionados em círculo, alguns sentados sobre os baús cenográficos, outros em pé, eles expressaram seus próprios sentimentos em relação ao espetáculo e também falaram do retorno que receberam da audiência:

- João comentou sobre como ele se sentiu tranquilo, que todo o nervosismo do processo não aconteceu no momento da apresentação e que isso se deve, em grande parte, à cumplicidade do público.
- Ronaldo falou de como sua mãe se identificou com a peça. Segunda ele, sua mãe era uma refugiada, pois fugiu de casa muito nova, sofreu violência do patrão e viveu momentos extremamente difíceis. Ronaldo se emocionou ao falar de sua mãe e comentou sobre a abrangência da peça, como ela toca em cada um de maneira singular.
- Renato falou da pesquisa que o grupo fez e como isso foi importante e enriquecedor.
- Lido comentou sobre a energia no palco, que estava muito boa.

---

<sup>121</sup> You don't go backstage unless you're part of the show.

<sup>122</sup> O relato da Érica está registrado no capítulo 3.

- Pablo falou sobre como o retorno do público tinha sido incrível, desproporcional aos demais espetáculos que eles já montaram. Ele estava muito orgulhoso do grupo, muito feliz pela forma como tudo foi feito e como o grupo levantou o espetáculo “do nada” de forma tão competente.
- Regina comentou sobre o depoimento de alguém que chorou o tempo todo durante o espetáculo.
- Pablo também destacou o fato de este espetáculo ter sido patrocinado pelo público, e como o grupo se sentiu responsável em fazer o melhor para essas pessoas. Ele também comentou o fato de o espetáculo ter sido baseado em fatos reais e o grupo ter conseguido tratar de um assunto tão duro e pesado com elegância.
- Regina comentou que estava muito satisfeita com o resultado e que compreendia esse espetáculo como produto de sua própria maturidade enquanto artista e diretora do grupo, especialmente em relação à forma de tratar o assunto.
- Pablo também comentou que achou a música elegante, e que as pessoas observaram isso.
- Ronaldo completou dizendo que, além de todo o conteúdo, o espetáculo tem beleza estética, é bonito de ver.
- Júlia compartilhou a observação de Tetê (figurinista), que falou sobre o amadurecimento do grupo e das atuações: “é um espetáculo atual e atuante, que transforma”.
- Carol comentou que esse espetáculo não podia parar em somente quatro apresentações, referindo-se às duas apresentações em Barbacena e às duas que aconteceriam no próximo mês em Belo Horizonte.
- Pablo comentou mais uma vez sobre a emoção das pessoas, como elas saíam emocionadas do espetáculo.
- Rony, que ainda não estava na roda, chegou para a conversa e foi aplaudido. Todos gritaram: “Arrasou, Rony!”, referindo-se à iluminação do espetáculo.
- Pablo ressaltou a estreia do Pitágoras (foi a primeira participação oficial dele como músico e diretor musical em um dos espetáculos do Ponto), e Regina falou da estreia do Ciro, que agora era oficialmente um integrante do Ponto. No embalo, Lido comentou sobre a minha participação em todo o processo e lembrou que eu iria embora no dia seguinte. Todos bateram palmas para os estreantes.
- Pablo comentou sobre o perfil do público e observou que tinha apenas um negro na plateia; ele era gay e testemunha de Jeová e se sentiu representado pelo espetáculo (ouço alguns ruídos...). Ele também falou sobre os alunos de direito que foram assistir à peça, e que o professor que os levou disse estar muito preocupado com o futuro da área, por isso

tem se esforçado em confrontar seus alunos com uma realidade mais abrangente (mais ruídos...).

- Regina comentou sobre as questões técnicas, principalmente sobre a articulação e o volume de voz, que foram constantemente apontados durante os ensaios. Ela disse que iria rever algumas falas e fazer algumas trocas para as próximas apresentações.
- Ronaldo falou da cumplicidade na coxia e de como é importante entrar inteiro desde os bastidores; ele aproveitou para sugerir a uma das integrantes do grupo que não se preocupasse com os outros durante o espetáculo e focasse em sua própria participação.
- Regina falou sobre a Soraia, que grudou na rotunda em determinado momento da peça, e que ela não repetisse esse erro na récita que fariam logo a seguir. Também comentou sobre a emissão da Júlia, ponderando que em alguns momentos não foi possível ouvir o que ela dizia; comentou sobre a voz do Lido, observando que ele tinha uma excelente ressonância, mas que ele tinha diminuído o volume de voz para o espetáculo e isso estava interferindo na compreensão de algumas falas; falou sobre a projeção vocal e articulação do Renato, pois ele “engoliu a fala” em muitos momentos. Apesar das observações, Regina afirmou que “é difícil estrear um espetáculo tão bem quanto nós estreamos”. Ela falou sobre o ritmo do espetáculo, que precisava ter altos e baixos, e era isso que segurava as 2h10 de *Vou Voltar*. Ela também comentou que, durante o processo, houve uma resistência do grupo para com as cenas que ela havia proposto, diferente do que acontecia com as cenas sugeridas pelo grupo. Quando isso se desfez, o espetáculo andou para frente.
- Pablo disse que sentiu falta da fala “confia no homem...”, e que tirar esse trecho foi uma perda para o espetáculo (no processo de depuração do roteiro, algumas falas foram cortadas, como apontado no capítulo 4). Regina respondeu que, na visão dela, se a cena não chegar, é preferível tirar do espetáculo, mas Pablo discordou e falou da energia do palco, que é diferente. Ele comentou novamente sobre o orgulho de terem vencido o desafio de construir personagens que partem da emoção, e não de um figurino ou algo externo.
- Ronaldo pediu a palavra e agradeceu a Regina por todo o trabalho e por ter acreditado no projeto (referindo-se à decisão de montar um novo espetáculo em vez de remontar o musical *O Beco*, conforme também comentado no capítulo 4). Ele ressaltou as duas noites que Regina “virou” no teatro, para dar conta da iluminação, e também falou do grupo, da coletividade “tão característica nossa e que não se vê em qualquer lugar”.

- Regina frisou que a equipe de iluminação foi uma “superequipe” (referindo-se a Rony e Ciro), que conseguiu contornar o imprevisto ocorrido com o Jorginho.
- Pablo observou que, devido a questões financeiras, a equipe externa foi bastante reduzida e que eles – o grupo – tiveram que fazer quase tudo, como lixar e pintar os baús do cenário, ou mesmo o figurino, entre outras atividades nas quais todos se engajaram para “fazer acontecer”.
- O grupo elogiou a música do espetáculo e parabenizou Pablo e Pitágoras.
- Ciro pediu a palavra e agradeceu ao grupo pela experiência incrível que ele vivera nesses dias.
- Eu agradei por eles terem permitido a realização da pesquisa e pela confiança depositada. Soraia se emocionou, deixando cair algumas lágrimas. Eu também fiquei emocionada, relembando os momentos ímpares que experimentamos como comunidade.

Despedi-me do grupo e fui para o meu local de hospedagem me arrumar para o segundo dia de apresentação. O grupo ficou no teatro para iniciar o processo de preparação da performance, com sua rotina de maquiagem, figurino, aquecimento vocal e corporal, concentração individual e exercícios coletivos.

Podemos compreender a conversa acima como um momento de balanço imediato e também como uma forma de aquecimento, no qual os membros do grupo buscaram reafirmar suas convicções de que o teatro é transformador de fato e impacta significativamente a vida dos habitantes de Barbacena e de outras localidades. Nas falas dos integrantes, vimos constantemente as palavras “energia” e “emoção” como aspectos bastante relevantes na performance do grupo; a relação com a audiência e os ruídos que se fizeram ouvir pelos impactos provocados pela performance revelaram um público tradicional (Barbacena é considerada uma cidade tradicional e religiosa), que valoriza o “produto local” e ao mesmo tempo o *status* de frequentar o teatro (vejam as senhoras bem-vestidas e perfumadas) como um comportamento que os distingue dos demais e legitima sua posição social e cultural; questões técnicas também foram ressaltadas, assim como a “beleza estética”, da qual o grupo não abre mão; o ritmo do espetáculo entrou em pauta, e Regina utilizou os termos “altos e baixos” para falar em como ela pensou o controle da energia para se comunicar com a plateia<sup>123</sup>; a questão financeira também apareceu na conversa, mas agora

---

<sup>123</sup> Para abordar a intensidade da performance e como ela “constrói, acumula ou usa monotonia” para interagir com a plateia, Schechner utiliza o conceito de *flow*, do psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi. *Flow* refere-se a um estado de concentração intensa no qual o sujeito envolvido na ação está ali totalmente presente e as demais

como um obstáculo que foi vencido; agradecimentos foram feitos, especialmente à equipe de luz, e as estreias foram destacadas como um rito de iniciação dos novatos – todos passaram pelo primeiro espetáculo e agora estão aptos a continuar suas trajetórias dentro da comunidade; algumas memórias foram compartilhadas e o aspecto coletivo foi evidenciado como o ponto forte da comunidade; dentro do balanço de *Vou Voltar*, Regina avaliou a sua própria trajetória como diretora do grupo, percebendo que sua performance chegou a um lugar de maturidade, discernimento e equilíbrio quanto à linguagem adotada no espetáculo; por fim, *Vou Voltar* foi considerado “um espetáculo atual e atuante, que transforma” – apesar de contar uma história do passado, seu conteúdo é mais atual do que nunca.

Como um enquadramento interpretativo, podemos considerar *Vou Voltar* um produto extensivamente preparado para ser apresentado ao público e julgado por suas qualidades estéticas e comunicativas. Como um comportamento, podemos enxergar para além das cortinas, onde atores e plateia estão performando juntos suas existências sociais com a experiência vivida em *Vou Voltar* – pelo El Galpón, pelo Ponto de Partida, pelo público. A partir de Turner (1982) e sua antropologia da experiência, podemos dizer que a performance de *Vou Voltar* completa uma experiência como um momento de expressão, que une diversas perspectivas de um passado tão atual e evoca memórias e sentimentos pessoais e coletivos, que fazem da performance um evento repleto de significado.

---

preocupações e distrações desaparecem. Essa experiência produz uma sensação de atemporalidade e transcendência do próprio corpo, assemelhando-se ao transe. Schechner observa que certos gêneros performáticos são mais dependentes da audiência do que outros, mas mesmo nos casos em que o espectador tem uma postura passiva, como num concerto de música clássica, existe uma troca entre *performer* e público, gerando energias coletivas e possibilitando a entrada no *flow* (SCHECHNER, 1985, p. 10-14).

## 7 MINEIRIDADE – Identidade

E outra opção que a gente fez quando a gente virou um grupo de teatro é que eu queria fazer um teatro na minha língua, sabe? Eu sou do interior; eu queria fazer um teatro que tivesse esse cheiro, o cheiro da nossa gente, sabe? Esse som longe de serenata, de boi, de congado, sabe? De história contada no borralho, né? E dessas histórias que vêm de além-mar. O meu pai tinha uma biblioteca imensa, aquelas histórias fantásticas e eu queria fazer teatro porque eu acho que teatro é história com gravura, né? Então eu queria fazer aquele teatro todo desenhadinho. E isso foi uma decisão do Ponto: a gente faz um teatro inspirado no povo brasileiro, na cultura brasileira. Não pra ser regionalista, pra ficar olhando e cheirando o próprio umbigo, né? Mas pra ver o mundo do lado que a gente está. Porque eu não tenho outra forma de ser original a não ser dando o meu próprio ponto de vista, né? Que não é o último, nem será nunca, né? (BERTOLA, 2015, 7 min30s).

O Ponto de Partida é um grupo que se reúne em torno da produção artística e cultural. Seu domínio se assenta sobre um teatrar-musicar que abrange desde a produção de espetáculos artísticos até a realização de projetos culturais diversos. Como comunidade, eles se engajam mutuamente em planejamentos e ações para alcançar um objetivo em comum, seja para restaurar um patrimônio histórico como a Sericícola de Barbacena, para gerir a Estação Ponto de Partida, para criar e manter a Universidade de Música Popular Bituca, para montar um espetáculo, para cantar afinado e “bonito”, ou simplesmente para continuar existindo como uma comunidade artística. Em suas práticas, observamos diversos recursos compartilhados na busca do desenvolvimento de suas competências e na manutenção de sua motivação, como as memórias evocadas com as histórias contadas ou pela exposição dos resquícios de um espetáculo marcante, os artefatos produzidos, a sistematização da montagem das peças, a rotina de ensaios, a escala do lanche, as saídas pós-ensaio.

Na investigação de suas práticas, a identidade emerge como um tema preponderante e contínuo em seu discurso e em suas escolhas. Enquanto grupo de teatro profissional e independente, com quarenta anos de existência, localizado no interior do país, que opta por trabalhar com temas brasileiros e que tem na música um dos principais recursos de sua dramaturgia, o Ponto de Partida criou um repertório de práticas, estilos e discursos que integram sua trajetória e refletem na forma como são identificados – pelo público e por si mesmos. Nesse sentido, a identidade dos membros do Ponto de Partida é constituída pela associação à sua comunidade, sobretudo pela competência e pelas negociações que tal associação envolve. Para Wenger (1998), as identidades se dão pelo pertencimento a determinados tipos de comunidade, pois a forma como nos engajamos e investimos em certos empreendimentos direciona a nossa forma de ver o mundo, nos dando um foco, uma perspectiva. A identidade, então, “se manifesta como uma tendência a fazer certas

interpretações, se engajar em determinadas ações, fazer certas escolhas e valorizar certas experiências”<sup>124</sup> (p. 153). Dessa forma, a identidade na prática é definida socialmente não apenas pelas projeções reificadas em discursos e categorias sociais, mas também pela “experiência de participação vivida em comunidades específicas”, ambas – a experiência e sua interpretação social – entrelaçadas em múltiplas camadas, constituindo a identidade como uma forma de estar no mundo (p. 151).

A identidade social é concebida fundamentalmente por duas linhas de pensamento: a essencialista e a construtivista. O posicionamento essencialista pressupõe uma identidade estável, permanente, com características existentes desde sempre – a essência de ser. Essa é a posição, por exemplo, dos movimentos nacionalistas, e quase sempre permeia a valorização das singularidades locais (em detrimento da globalização). O pensamento construtivista, por sua vez, compreende as identidades como sendo constantemente construídas pelos recursos culturais, sendo flexíveis, mutáveis, frágeis, instáveis. Foi na década de 1990 que surgiram tentativas mais precisas de definir e teorizar a identidade, com inúmeros estudos sobre a diferença entre as conceituações essencialista e construtivista, sendo esta última considerada a abordagem atual e apropriada. O sociólogo Stuart Hall foi uma das principais referências nesse sentido ao desenvolver a ideia de que a identidade “não era uma essência, mas um posicionamento” (HALL, 2004, p. 321). A abordagem construtivista também foi aprofundada nos estudos etnomusicológicos nesse período. Tentativas mais claras de se edificar uma teoria que articulasse música e identidade se fizeram presentes nos estudos de Turino (1999, 2008), Stokes (1994), Rice (2007), Warden (2006), entre outros.

É possível identificar ambas as concepções, essencialista e construtivista, coexistindo na dinâmica do Ponto de Partida. Como uma comunidade de práticas artísticas, o grupo precisa constantemente se reinventar e se adequar às normas do mercado, dialogar com um público que vai além de Barbacena, construir práticas que ampliem sua atuação e estabelecer um regime de competência que lhe permita participar do circuito de teatro profissional. No entanto, o discurso adotado pelo grupo baseia-se em uma visão essencialista que evoca a mineiridade como característica de distinção e originalidade, conforme podemos observar no depoimento de Regina, que abre este capítulo. Assim, proponho analisar a articulação entre o local e o global nas práticas e discursos do Ponto de Partida como estratégia para a sua (r)existência dentro de um sistema global e plural, no qual a identidade apresenta-se não só como construção simbólica, mas também exercendo função

---

<sup>124</sup> [...] an identity in this sense manifests as a tendency to come up with certain interpretations, to engage in certain actions, to make certain choices, to value certain experiences [...].

mercadológica ao posicionar o grupo de maneira distinta dentro das constelações de práticas fins.

## 7.1 Identidades imaginadas

O Ponto de Partida concebe sua identidade imaginando-se parte de um tipo de Brasil: mineiro e do interior. Na perspectiva construtivista, as identidades nacionais são construídas como um conjunto de significados – um sistema de representação cultural – que “influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2005, p. 50). O conceito de “nação”, portanto, constrói identidades. Suas narrativas buscam perpetuar origens e tradições que evocam um tempo imemorial, eterno e imutável; um passado mítico de um povo puro e original, no qual origens e tradições podem ser inventadas para oferecer uma continuidade conveniente, equilibrando o desejo de retornar às glórias do passado e de prosseguir rumo à modernidade. Assim, o autor coloca em evidência a identidade nacional como “comunidade imaginada” (ANDERSON, [1983] 2008), que busca reunir/representar em uma única identidade todas as diferenças culturais, sociais e políticas. Para Anderson (2008), as comunidades são imaginadas porque

Mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles [...]. Qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada. (p. 32 e 33).

Da mesma forma, o conceito de mineiridade é tido como uma construção imaginária que, ao longo de um processo histórico, forjou uma visão sobre os habitantes de Minas Gerais. Hospitaleiro, desconfiado, equilibrado, ponderado, conciliador, introspectivo e sovina são algumas das características imputadas ao jeito de ser mineiro. A historiadora Liana Maria Reis (2007), ao se perguntar sobre qual tipo de mineiro a mineiridade se baseia, busca compreender de onde vêm alguns dos aspectos relacionados à concepção de mineiridade. Sobre a premissa de que o mineiro é desconfiado e silencioso, por exemplo, Reis rememora a época em que as terras mineiras eram exploradas pela Colônia em busca de ouro, cobrando pesadas taxas dos mineradores e incentivando a “delação premiada” sobre aqueles que não pagassem; assim, “o mineiro da região das minas deveria ser esperto, trabalhar sem muito alarde para não chamar atenção, e desconfiado de todos os outros vassalos [...]” (p. 91).

Outro aspecto comentado por Reis é a proposição de que “os mineiros são hospitaleiros e naturalmente inclinados à inércia, à tranquilidade e à moderação”, imagem reforçada por viajantes estrangeiros que passaram pela região. O mineralogista britânico John Mawe, por exemplo, espantado com a vida pacata e ociosa das Minas, escreveu em 1978: “A educação, hábitos, preconceitos hereditários os tornam inaptos à vida ativa; sempre entregues à perspectiva de enriquecer rapidamente, imaginam estar isentos da lei universal da natureza, que obriga o homem a ganhar o pão com o suor do seu rosto” (apud REIS, p. 93).

A autora também evidencia os esforços de políticos e intelectuais mineiros, já no século XX, em “promover uma autoimagem de conciliadores, equilibrados, avessos aos radicalismos, ponderados” (p. 93), além do “compromisso com a liberdade”. Tais aspectos, segundo a autora, compõem a noção de mineiridade, que é acionada como característica distintiva e “recurso ideológico para preservar papéis e lugares privilegiados dos políticos mineiros no cenário nacional [...]” (p. 95).

A paisagem natural exerce grande influência nessa definição, como se as montanhas e vales profundos moldassem as personalidades dos habitantes da região. Guimarães Rosa foi um dos escritores que destacou as montanhas das Minas Gerais, relacionando-as com traços comportamentais de seus moradores. No ensaio “Aí está Minas: a mineiridade”, de 1957, ele escreveu:

Minas é montanha, montanhas, o espaço erguido, a constante emergência, a verticalidade esconsa, o esforço estático; a suspensa região – que se escala. Atrás de muralhas, através de desfiladeiros, – passa um, passa dois, passa três... – por caminhos retorcidos, ela começa, como um desafio de serenidade.

[...] reconheço, porém, a aura da montanha, e os patamares da montanha, de onde o mineiro enxerga. Porque, antes de mais, o mineiro é muito espectador. O mineiro é velhíssimo, é um ser reflexivo [...].

Também, as práticas culturais e artísticas das cidades mineiras setecentistas trazem a religiosidade e a arte barroca como símbolos de uma identidade “autêntica”. A promoção dessa imagem deve muito a Mario de Andrade que, ao viajar pela região em 1919, encontrou na arte sacra mineira a “autenticidade” que ele buscava na promoção do ideal modernista (NATAL, 2007, p. 197). A montanha, a igreja, a arte sacra, assim como o trem, a vila, a ladeira, são todos símbolos entranhados na memória coletiva repletos de significados e que promovem o sentido de pertencimento. Essa construção foi corroborada pelo discurso de pesquisadores, escritores, políticos, cronistas e artistas que investiram e celebraram a mineiridade.

Para a socióloga Maria Armanda Arruda (1999, p. 198), a mineiridade pode ser considerada como um mito por “fundar a figura abstrata dos mineiros” e perpetuar sua imagem como naturalizada. Assim, a mineiridade apresenta-se como se estivesse no gene de uma pessoa, constituindo-se como um núcleo imutável, o que se configura em uma visão essencialista da identidade, tal como nas narrativas que buscam eternizar origens e tradições.

Ao abordar a questão da identidade, Thomas Turino (2008) utiliza o conceito de *hábito* (*habit*) a partir da concepção de C. S. Peirce. *Hábito* é “uma tendência para a repetição de qualquer comportamento, pensamento ou reação particular em circunstâncias semelhantes ou em reação a estímulos semelhantes no presente e no futuro baseados em tais repetições no passado”<sup>125</sup> (TURINO, 2008, p. 95). Por influenciar nossas práticas, os hábitos podem ser considerados forças reais atuando sobre os indivíduos e o mundo por meio da relação dialética entre nossas características naturais adquiridas no nascimento e o ambiente social no qual nós nos desenvolvemos: “o corpo com o qual nascemos e o ambiente social em que nascemos (incluindo as concepções sociais do corpo) moldam nossas constelações individuais de hábitos”<sup>126</sup> (p. 100).

Turino observa que os grupos sociais definem o que é ou não é desejável, constituindo um sistema de valores que direciona a maneira como as pessoas desenvolvem suas capacidades para se encaixar naquilo que é socialmente valorizado. Dessa forma, as condições de nascimento são combinadas com fatores culturais para definir papéis e práticas. Ele dá o exemplo de uma garota loira de faces delicadas que nasce em uma sociedade onde tais características são valorizadas; ela, desde cedo, aprenderá que possui uma aparência desejável e que isso lhe dará um tratamento preferencial em diversos contextos. Essa experiência, que se origina da interação entre o corpo e o ambiente social, cria certos hábitos na garota, como a tendência de esperar determinado tipo de tratamento e a forma de conceitualizar a si mesma.

Esses hábitos se desenvolvem frequentemente pela socialização e de forma não consciente, apresentando-se como naturais ou de senso comum. De fato, alguns hábitos são tão profundamente entranhados (como questões de cor da pele, a forma de andar, falar e se vestir, etc.) que se confundem como essência ou núcleo de uma pessoa.

---

<sup>125</sup> [...] by habit I mean a tendency toward the repetition of any particular behavior, thought, or reaction in similar circumstances or in reaction to similar stimuli in the present and future based on such repetitions in the past.

<sup>126</sup> The body we are born with and the social environment we are born into (including social conceptions of the body) shape our individual constellations of habits.

## 7.2 Mineiridade como signo de distinção no mercado

A noção de mineiridade pode atuar como um meio de reivindicar um lugar na constelação das comunidades musicais e artísticas, principalmente do ponto de vista mercadológico. Daniel Lovisi (2017), ao estudar a construção do “violão mineiro”, observa que, embora os artistas pesquisados tenham criado um discurso sobre mineiridade em torno de suas práticas como instrumentistas, “os músicos conservam suas idiossincrasias, o que torna difícil falar em unidade ou projeto estético comum do violão popular da capital [Belo Horizonte]” (p. 279). Buscando uma posição no “mercado da música independente” que os distinguisse de outros trabalhos da Música Popular Brasileira Instrumental, um grupo de músicos de Belo Horizonte, representantes do que seria uma *escola mineira* de violão, acionou a mineiridade “não apenas [com] uma função simbólica, mas também mercadológica” (p. 277).

Ao contextualizar a música popular mineira, Lovisi analisa a trajetória de Milton Nascimento e outros músicos mineiros que se mudaram para o Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970 com o objetivo de investir em suas carreiras. Como forma de distinção e “autenticidade”, esses artistas buscaram destacar exatamente suas identidades particulares ligadas ao seu local de origem, o que “não implicava necessariamente em fazer uma música regionalista, mas adotar uma postura de valorização de traços de uma cultura local” (p. 55). Ao observar o uso de símbolos mineiros em seu discurso e na concepção visual dos álbuns de Milton (é citada a grafia do CD “Geraes”, forma arcaica do nome da região que ligaria o imaginário a uma Minas antiga, relacionada às origens do Brasil), Lovisi considera que ele “contribuiu para a construção da imagem de um ‘músico mineiro’. E ‘mineiro’ não como um substantivo, mas como um adjetivo que qualifica o sujeito a partir de todos os significados evocados pelos símbolos” (p. 56).

A música de Milton assume diversas influências nacionais e internacionais, aproximando-se, muitas vezes do jazz mais experimental, com exploração de timbres instrumentais e vocais, além da forte influência da música africana e de ritmos latinos. Essa diversidade também é observada na produção de compositores e instrumentistas que fazem parte do Clube da Esquina<sup>127</sup>. Dessa forma, o músico mineiro se consolida na ideia de “fusão”, assim como evocado por Guimarães Rosa. O escritor apresenta Minas como síntese do país, porém, múltipla em si mesma:

---

<sup>127</sup> Além de Milton Nascimento, podemos citar, dentre outros, Wagner Tiso, Márcio Borges, Lô Borges, Beto Guedes, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Toninho Horta.

Sobre o que, em seu território, ela ajunta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura: no clima, na flora, na fauna, nos costumes, na geografia, lá se dão encontros, concordemente, as diferentes partes do Brasil. Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada; pois Minas Gerais são muitas. São pelo menos várias Minas. (ROSA, 1957).

Ao observar o uso da mineiridade no discurso e nas práticas musicais de músicos mineiros, especialmente de quatro violonistas-compositores, a saber, Chiquito Braga, Toninho Horta, Juarez Moreira e Gilvan de Oliveira, Lovisi comenta:

Poderíamos dizer que foi criada assim uma dialética interessante: por um lado a mineiridade tornou-se significativa do ponto de vista mercadológico, como signo de distinção do trabalho dos músicos mineiros. Por outro lado, no que toca mais especificamente aos processos estético-musicais, ela não fixou parâmetros estanques, imutáveis, o que seria um entrave ao desenvolvimento da individualidade artística, prejudicando os músicos que se dedicam a trabalhos autorais. (LOVISI, 2017, p. 153).

A mineiridade, então, apresenta-se como um signo de distinção em meio a um mercado fragmentado e identifica seus músicos como filiados esteticamente àqueles que delinearão a música mineira dentro da música popular brasileira e a elevaram ao patamar de música universal, como Milton Nascimento, Toninho Horta e o Clube da Esquina.

A dinâmica entre o local x regional x universal é um aspecto preponderante na identidade do Ponto de Partida. Ao escolher permanecer no interior de Minas Gerais, o grupo reforça sua identificação com os hábitos locais, mas ao mesmo tempo expande sua atuação no âmbito nacional e internacional, identificando-se também como um grupo que dialoga com um contexto mais global. Se os temas trabalhados pela companhia realçam as peculiaridades regionais, seus projetos e parcerias aspiram alcance mais amplo – e o meio de atingir esse objetivo é exatamente por meio de suas particularidades, conforme a declaração da diretora Regina Bertola: “Acreditamos que a melhor maneira de afirmarmos nossa posição dentro do contexto universal é mantendo o que temos de genuíno” (BERTOLA, apud FERNANDES, 2011, p. 164). Ou seja, a maneira como se posicionam dentro das constelações de comunidades artísticas é afirmando sua brasilidade/mineiridade/localidade. E isso também implica em uma questão mercadológica, além dos significados simbólicos.

Essa distinção se apresenta na concepção de espetáculos como *Drummond* (1987), *Travessia* (1989), *Grande Sertão: Veredas* (1994), *Ciganos* (1995), *Viva o Povo Brasileiro* (1996), *Ser Minas Tão Gerais* (2002), *O Círculo do Ouro* (2009), *Mineiramente* (2014), entre tantas outras montagens do grupo que compreendem Minas como um *locus* de identidade nacional e universal. *Vou Voltar* é um dos poucos espetáculos cujo tema não se relaciona

diretamente com a identidade mineira, embora seja permeado de canções que trazem a identidade regional do Ponto de Partida para o primeiro plano. Pelos títulos listados acima, pode-se imaginar que as escolhas musicais sejam fundamentadas especialmente em composições de artistas mineiros. De fato, toda a construção da identidade do Ponto de Partida baseia-se no imaginário de nação e regionalismo como uma forma de significar o mundo ao seu redor, conforme explicitado no programa do espetáculo *Ser Minas Tão Gerais*:

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 à 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 parecença. 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.

A articulação entre o local e o global também pode ser observada, por exemplo, na maneira como o Ponto de Partida fomenta o público local e viabiliza sua sobrevivência financeira. Uma das estratégias adotadas foi a criação do Clube Amigos do Ponto de Partida (CAPP), no qual as pessoas se associam por meio de contribuições em dinheiro e participam de diversas promoções. Com a implementação das Leis de Incentivo à Cultura, na década de 1990, o grupo consolida sua profissionalização e assume uma visão mais empresarial, que permite desenvolver grandes projetos, como a criação da Universidade de Música Popular Bituca. Apesar disso, continuam a fazer mobilizações *tête-à-tête*, vendendo ingressos de porta em porta e realizando gincanas que envolvem toda a cidade.

### 7.3 Repertório musical

Todos os espetáculos do Ponto de Partida abordam a identidade de alguma maneira. Em alguns deles, aspectos considerados representativos da brasilidade e da mineiridade são pontos centrais e a música é o principal elemento de expressão dessa identidade. A escolha do repertório musical, portanto, assume função representativa dos modos de ser brasileiro na visão do grupo. As canções de *Vou Voltar*, citadas ao longo desta tese, como *Sabiá*, *Canções e Momentos* e *Fantasia*, são típicas das escolhas feitas pelo grupo: um repertório que se localiza no cânone da música popular brasileira.

De fato, existe um consenso do Ponto de Partida, enquanto companhia de teatro musical, em relação à qual seria o repertório representativo de nossa identidade, a julgar pelas suas seleções musicais. Em 1993, por ocasião da apresentação do musical *Travessia* (1989) no Uruguai, Ivanée Bertola, então produtor do grupo, em entrevista ao jornal *La Manhã*, expõe aos leitores que a música presente no espetáculo não se tratava de carnaval, mas de outra noção de identidade nacional, e que eles desejavam “mostrar o melhor da nossa música, sua abundância e diversidade” (IVANÉE, apud FERNANDES, 2011, p. 53). O repertório de *Travessia* era constituído pelas seguintes músicas: *Asa Branca* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), *O Cio da Terra* (Milton Nascimento e Chico Buarque), *Arrumação* (Elomar), *Bola de meia, bola de gude* (Milton Nascimento e Fernando Brant), *Fé cega, faca amolada* (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos), *Maracangalha* (Dorival Caymmi), *Trenzinho do caipira* (Villa Lobos e Ferreira Goulart), *Maria, Maria* (Milton Nascimento e Fernando Brant), *Os Argonautas* (Caetano Veloso), *Tanto Mar* (Chico Buarque), *Arrastão* (Edu Lobo e Vinicius de Moraes), *Lamento Sertanejo* (Gilberto Gil e Dominginhos), *Cajuína* (Caetano Veloso), *Cantiga de Caicó* (Tema folclórico), *Casamento dos pequenos burgueses* (Chico Buarque), *Terezinha* (Chico Buarque), *Templo* (Chico César), *Águas de Março* (Tom Jobim), *Procissão* (Gilberto Gil), *Deus lhe pague* (Chico Buarque), *Galope* (Gonzaguinha), *Baião* (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso), *Isso aqui é o que é* (Ary Barroso) e *O que é, o que é* (Gonzaguinha). Liste o repertório completo da peça para que pudéssemos observar a reiterada incidência de nomes como Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Ary Barroso, entre outros que se localizam no que poderíamos chamar de Panteão da MPB.

Outros espetáculos fazem uso também de músicas folclóricas e autorais, como o *Roda que Rola* (1999), constituído de diversas cantigas recolhidas no Vale do Jequitinhonha – MG, região onde acontece o projeto Coro Meninos de Araçuaí; ou *Presente de Vô* (2013), que

apresenta um repertório resultante da pesquisa sobre as músicas que os avós dos Meninos cantavam em sua infância; ou ainda, *Ser Minas Tão Gerais* (2002), cujo repertório é construído com músicas do Milton Nascimento e canções de domínio público. Obviamente, a seleção do repertório leva em conta o seu texto, mas não só. Os aspectos intrinsecamente musicais (melodia, ritmo, harmonia) também são fundamentais para o Ponto de Partida. Ademais, a música não participa dos espetáculos apenas como canção/texto, mas também como música instrumental, seja de maneira incidental ou em primeiro plano.

Tais escolhas são permeadas de significados delineados que comunicam certo *status* cultural ligado ao “melhor da música popular brasileira” e identifica o grupo como sendo conectado à linguagem musical da “metrópole”. Além disso, esse é um repertório que vai ao encontro dos anseios do grupo em “cantar bonito”: um repertório que possibilita a demonstração da técnica e que proporciona a abertura harmônica das vozes de maneira a mostrar suas habilidades musicais. Ao mesmo tempo, existe o desejo de valorizar a cultura local com canções folclóricas, do canto forte e entusiasmado dos Meninos de Araçuaí e do próprio discurso do grupo sobre “cantar suas raízes”. Dessa forma, ao mesmo tempo que buscam afirmar suas diferenças, estar filiado esteticamente àqueles que levaram a música brasileira ao patamar de música universal legitima a produção da companhia como relevante no cenário cosmopolita e amplia a identificação com o público para além do local.

#### **7.4 Memórias compartilhadas**

Para além de seu repertório de textos dramáticos e canções, o Ponto é constituído de memórias sobre as montagens dos espetáculos, os membros antigos que partiram, as parcerias de sucesso, entre tantas outras que fazem parte da trajetória de 40 anos da companhia. A exposição do figurino e adereços de *Grande Sertão: Veredas*, ostentados no *hall* de entrada da Casa do Ponto, é memória compartilhada que conta a história de um momento importante para o grupo. O programa da peça informa que esse foi o primeiro espetáculo a ser financiado com recursos externos, quando o grupo foi contemplado pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) com setenta mil dólares (FERNANDES, 2011, p. 58). Até então, a companhia sobrevivia apenas de bilheteria, gincanas e promoções culturais. A maior façanha, no entanto, talvez tenha sido o fato de o Ponto ter conseguido os direitos autorais da família de Guimarães Rosa para realizar uma montagem teatral do texto do escritor mineiro, pois essa permissão não havia sido concedida a ninguém até aquele momento. Os custos com os direitos autorais foram altos, bem acima do mercado, segundo

especulações dos jornalistas que noticiaram o feito na época<sup>128</sup> (p. 59). Apesar disso, o fato de encenar um clássico da literatura representante da mineiridade foi o suficiente para o grupo assumir o desafio e pagar o preço exigido – até porque eles já estavam em processo de ensaio e não gostariam de voltar atrás. *Grande Sertão: Veredas* contou com o ator Nelson Xavier como convidado, interpretando o papel de Riobaldo narrador, sendo a primeira vez que o Ponto trouxe um ator de fora do elenco fixo. A montagem foi um marco para a companhia, que teve o trabalho destacado na mídia e foi colocada ao lado das grandes produções do eixo Rio-São Paulo.

Essa e muitas outras memórias, algumas delas compartilhadas nesta tese, fazem do Ponto de Partida o grupo que ele é, no qual as trajetórias se cruzam e deixam suas trilhas (FINNEGAN, 1989). As histórias antigas são incorporadas pelos novatos ganhando outros contornos e significados. Em *Vou Voltar*, as memórias do El Galpón foram assimiladas e transformadas pelo Ponto de Partida; com a performance, essas memórias tomaram outras proporções ao serem compartilhadas com o público. Memória, experiência, identidade.

## 7.5 “Selo de qualidade” do Ponto de Partida

A formação da identidade do Ponto de Partida está entremeada com a história de um teatro musical brasileiro que buscou e busca comunicar-se com o público por meio do humor e do entretenimento, mas também da conscientização e do posicionamento político e social. Grupos como o Teatro de Arena (1953) e o Opinião (1964) estiveram presentes na concepção de teatro musical do grupo. Desse teatro, o Ponto de Partida herda a preocupação com a identidade nacional, a música como veículo comunicativo e representativo dessa identidade, o ideal do teatro de grupo, a criação coletiva, as práticas de sustentabilidade (como as gincanas e o CAPP) e o engajamento com questões sociais e culturais. O surgimento do Ponto de Partida se deu em uma época de transição, quando a ditadura se encerra e “a descrença nos projetos coletivos se instaura”, fazendo com que o teatro de grupo, em alguma medida, perdesse a sua coesão que anteriormente foi estabelecida pela resistência

---

<sup>128</sup> Segundo Fernanda Fernandes (2011, p. 59), “A matéria do repórter Luiz Fernando Vianna ‘Um sertão de dólares’, publicada em 1994, afirma que o valor do contrato entre a companhia mineira e a família do autor seria de quarenta mil dólares, quantia não confirmada 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”. A título de comparação, ela observa que as “obras no auge do sucesso na Broadway, como *O Fantasma da Ópera*, não saíam por mais de quinze mil dólares, enquanto *Vestido de noiva*, texto mais famoso daquele que é considerado o maior dramaturgo brasileiro, Nelson Rodrigues, custaria mil dólares”.

(FERNANDES, 2011, p. 44). Contrariando a tendência, o Ponto de Partida se firma como grupo de teatro e movimento cultural no interior do Brasil, tornando-se um dos poucos que subsiste há tanto tempo e conserva características do teatro de grupo. O alinhamento com os ideais do teatro desse período direciona suas escolhas como grupo e como indivíduos, constituindo suas identidades.

Para Regina, o sucesso do grupo “é devido, principalmente, ao fato de que não terceirizamos responsabilidades. Preparamos nosso produto cultural desde a sua concepção até ele estar pronto para o consumo” (BERTOLA, 2014). Contudo, com o aspecto artesanal, a qualidade profissional buscada pelo grupo é sempre evidenciada por Regina, principalmente no contraponto de se manter enraizado em Barbacena. Essa qualidade, que envolve a negociação de significados locais e cosmopolitas, é cultivada e compreendida como marca registrada do Ponto de Partida. Todas as ações, projetos, parcerias, eventos e produtos precisam passar pelo crivo do Ponto, algo que alude ao “selo de qualidade” que nos referimos ao falar dos musicais da Broadway (capítulo 1). De maneira sucinta, podemos inferir que o “selo de qualidade Ponto de Partida” inclui: originalidade regional; método de produção que remeta ao artesanal; concepção da identidade brasileira advinda das fontes populares; relevância cultural e intelectual; preocupação com o acabamento, o refinamento, o belo. É assim que o grupo se identifica para o seu público e para o mercado consumidor de maneira geral.

Tais aspectos são pensados em detalhes pela companhia, desde o material gráfico até os artistas que utilizam o espaço da Estação para as suas apresentações. Por exemplo, a caixa do DVD de *Ser Minas Tão Gerais* é feita de jornal prensado, as caixas dos quatro CDs que compõem a coleção *Presente de Vô* são de madeira e parecem ter sido feitas à mão, uma por uma, e os CDs são envoltos em uma rede de linha que se assemelha a uma rede de pesca. A programação que acontece na Estação passa pela curadoria do grupo e precisa se encaixar nos critérios do “selo de qualidade”. Assim, não é qualquer um que pode propor uma apresentação, palestra ou evento; é necessário que a proposta esteja alinhada com os aspectos que identificam o grupo – que possam somar à sua identidade e legitimar a sua posição nos mundos da arte (BECKER, [1982] 2010). Da mesma forma, os expositores que compõem a Feira de Delicadezas, promovida pelo Ponto todo fim de ano, necessitam demonstrar que o seu produto é artesanal/original, que está dentro de uma estética buscada pelo grupo, que seja considerado um item “seletivo” e de alta qualidade. Assim, são expostos queijos e vinhos, joias e objetos ornamentais (muitos deles apresentados como obras de arte), roupa de cama, mesa e banho, entre outras peças de produtores locais e das vizinhanças.

Para um grupo localizado no interior do país, principalmente com a atuação, a longevidade e a credibilidade do Ponto de Partida, essa construção percorreu caminhos singulares na articulação entre o local e global, o regional e o cosmopolita, o artesanal e o profissional. Não pretendemos estabelecer uma visão dualista simplista, mas considerar que a fricção (TSING, 2005) e a conciliação dessas categorias promovem uma interessante discussão na identificação do trabalho do Ponto de Partida.

### **Considerações finais (epílogo)**

Os membros do Ponto de Partida negociam suas trajetórias como habitantes de Barbacena que valorizam suas raízes regionais e enaltecem sua mineiridade, que incorporam a premissa de não deixarem sua localidade, que conservam hábitos mineiros e se identificam como pertencentes a uma tradição que tem seus próprios traços culturais. Ao mesmo tempo, são artistas que querem ganhar o mundo, que aprenderam a lidar com os meandros burocráticos, que buscam desenvolver suas competências para gerar um produto competitivo com os grandes centros. A manutenção entre o local e o cosmopolita, o artesanal e o profissional, pode ser considerada um aspecto fundamental na prática do Ponto de Partida e uma estratégia sócio-político-econômica dentro de um sistema global e plural.

É interessante observar que, ao despontar como associação cultural e fazer uma pequena revolução na cidade de Barbacena, o Ponto de Partida opta por assumir um discurso e uma estética voltados para o tradicionalismo, para o resgate da mineiridade. Eles são revolucionários e conservadores ao mesmo tempo, e possuem como limite de sua ousadia a sua relação com o público local. Para manter-se como grupo, foi preciso ganhar a confiança e o sustento financeiro e ideológico do povo de Barbacena, uma cidade construída na tradição e na religiosidade. Era necessário ser uma fonte de identificação para aquele público.

Como uma comunidade de prática, o Ponto de Partida construiu um repertório de práticas, estilos e discursos que refletem na forma como são identificados – pelo público e por si mesmos. Esse repertório também atua diretamente na comunidade em que o Ponto está integrado. Eles servem a essa comunidade e levam Barbacena para o mundo em seus espetáculos e projetos. Por isso, eles têm apoio e são fontes de orgulho dos barbacenenses. O público valoriza os empreendimentos do grupo comparecendo em peso aos espetáculos e ações culturais, esgotando os ingressos, participando do CAPP e evidenciando a relevância da companhia para aquela localidade.

A paixão pelo domínio do teatrar-musicar e a associação à comunidade Ponto de Partida constituem a identidade de seus membros pelo pertencimento e pela competência que a associação implica. Nesse sentido, a identidade pode ser entendida como um processo de identificação (identificar-se com e ser identificado como membro da comunidade) e negociação (a habilidade e legitimidade para negociar significados, definindo nossas posições dentro das configurações sociais). A identidade é, ao mesmo tempo, um “*locus* do indivíduo social” e um “*locus* do poder social”; ela é, simultaneamente, o poder para pertencer – para reivindicar um lugar na comunidade, para ser uma determinada pessoa – e o poder que a comunidade exerce sobre nós, contribuindo para a definição de quem nós somos pela nossa associação (WENGER, 1998, p. 207).

No processo de adquirir competência, os recém-chegados vão se “tornando” membros da comunidade, avançando em suas “trajetórias periféricas legítimas” (LAVE e WENGER, 1991) rumo a uma participação mais central. Tornar-se atriz/ator não acontece da noite para o dia. É a participação na prática que formam esses profissionais e fazem com que eles tenham a competência exigida para integrar o Ponto de Partida.

Nesse processo, eu também fui “tornando-me” pesquisadora em etnomusicologia, fui aprendendo a como fazer e para onde olhar, em um processo contínuo que não se deu por encerrado; pelo contrário, só me abriu um mundo de possibilidades muito maior do que aquele que eu vislumbrava anteriormente. Tornar-se uma pesquisadora requer intensa participação em práticas da área. É a vivência no campo de estudo, as diversas leituras, os processos reflexivos, as discussões em grupo, a participação em congressos da área, a produção de conteúdo, entre outras práticas que fazem, em algum momento, com que nos percebamos etnomusicólogos. Isso leva tempo. Isso provoca mudanças na forma de se conceber os sujeitos e eventos envolvidos na pesquisa. Isso transformou minha maneira de ver o mundo e de me relacionar com ele.

Muitos olhares poderiam e podem ser lançados sobre essa comunidade. O Ponto de Partida, como um evento complexo, não se daria à análise completa (seja teatral, musical ou em qualquer outro aspecto) dentro do escopo deste trabalho; e nem era esse o nosso propósito. Assim, algumas escolhas foram feitas. O foco foi dado em aspectos que, no primeiro momento, julgou-se mais relevante para a discussão que se pretendia fazer. Também se procurou demonstrar, por meio de uma narrativa descritiva, a intensa dinâmica que envolve o teatrar-musicar do grupo e o constante engajamento na realização de seus projetos. Finaliza-se esta tese com um breve trecho de *Vou Voltar* que pode resumir, de forma poética, a caminhada do Ponto de Partida até aqui:

**PALOMA (Érica):** A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei.

**PILAR (Júlia):** Para que serve a utopia?

**PALOMA (Érica):** Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.  
[AGRADECER]

## REFERÊNCIAS

- ALLEYNE, Brian. An Idea of Community and Its Discontents: Towards a More Reflexive Sense of Belonging in Multicultural Britain. **Ethnic and Racial Studies**, v. 25, n. 4, p. 607–627, 2002.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. *In*: **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 178-199.
- ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil. São Paulo: Geração Editora, 2013.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade**: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- AYRES, Sérgio Luiz. **A cultura como ponto de partida de modernização**: uma análise do suplemento cultural do jornal cidade de Barbacena. 2009. 215 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João Del-Rei, Minas Gerais, 2009.
- BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. *In*: RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre (Orgs.). **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 37-60.
- BATESON, Gregory. **Steps to an Ecology of Mind**. New York: Ballantine Books, 1972.
- BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. **American Anthropologist**, n. 77, p. 290-311, 1975.
- BAUMAN, Richard.; BRIGGS, Charles. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. **Annual Review of Anthropology**, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BELEM, Marcela Purini; DONADONE, Julio César. A Lei Rouanet e a construção do “mercado de patrocínios culturais”. **NORUS**, v. 01, nº 01, p. 51-61, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/NORUS/article/view/2761>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- BERTOLA, Márcio. **É proibido esquecer**. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 2005.
- BERTOLA, Regina. Ponto de Partida: uma empresa cultural formada por artistas. [Entrevista concedida a] Sérgio Cardoso Ayres. **Jornal Barbacena Mais**, Barbacena, 19 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.barbacenamais.com.br/comunidade/3082>. Acesso em: fev. de 2014.

BERTOLA, Regina. [Entrevista concedida a] Aderbal Freire-Filho. **Arte do Artista**. TV Brasil. 29 de agosto de 2015. Programa de TV. Disponível em: <http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/grupo-de-teatro-ponto-de-partida>. Acesso em: 30 set. 2019.

BITHEL, Caroline. **A different voice, a different song**: reclaiming community through the natural voice and world song. New York: Oxford University Press, 2014.

BITUCA Universidade de Música Popular. Coordenação do grupo Ponto de Partida. Disponível em: <http://bituca.org.br/>. Acesso em: 12 out. 2019.

BLACKING, John. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOAL, Augusto. **O Teatro como Arte Marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: FUNARTE e Política Cultural, 1976-1990**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **The Logic of Practice**. Tradução de Richard Nice. Stanford: Stanford University Press, 1990.

BRANDÃO, Tania. Introdução - Uma Cena de Muitas Histórias. *In*: RIECHE, Eduardo; GASPARINI, Gustavo. **Em busca de um teatro musical carioca**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 11-40.

BRANT, Leonardo. **Mercado Cultural**. São Paulo: Escrituras, 2001.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 1., 2005, Salvador. **Anais [...]**. Salvador: UFBA, 2005. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CARDOSO, Adriana; FERNANDES, Ângelo; CARDOSO-FILHO, Cassio. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hódie**, [S.l.], v.16, n.1, p. 29-44, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/42982>. Acesso em: 12 mar. 2019.

CARLSON, Marvin. Introduction: what is performance? *In*: CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. London and New York: Routledge, 1999. p. 1-9.

CARREIRA, André; VARGAS, Antônio. Um projeto de pesquisa sobre Teatro de Grupo. *In*: **Falas sobre o coletivo**: entrevistas sobre teatro de grupo. Buenos Aires: Argus-A Artes y Humanidades, 2015.

CASTRO, Ruy. Nem musicais, nem brasileiros. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 de março de 2014. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/ruycastro/2014/03/1429249-nem-musicais-nem-brasileiros.shtml>. Acesso em: 17 jan. 2019.

CHIARADIA, Filomena. **A companhia do Teatro São José**: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto. São Paulo: Hucitec, 2012.

COHEN, Anthony P. **The Symbolic Construction of Community**. London and New York: Routledge, 1985.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Rodrigo Heringer. Notas sobre a Educação formal, não-formal e informal. *In: SIMPOM - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA*, 3., 2014, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Unirio, 2014. p. 435-444. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/4578/4100>. Acesso em: 7 abr. 2020.

CENTRO Popular de Cultura e Desenvolvimento - CPCD. Coordenado por Tião Rocha. Disponível em: <http://www.cpcd.org.br/meninos-de-aracuai/>. Acesso em 12 out. 2019.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto; TELLES, Mário Ferreira; COSTA, Rodrigo Vieira. Direitos Culturais no Governo Dilma: 7 Pecados do Capital, 7 Virtudes do Social. *In: RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (Orgs.). Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 97-125.

DAWSEY, John. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, nº 2, p. 527-570, 2007.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui: Teatro musical no Brasil: uma diferença a se estudar**. 2014. [302f.]. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2014.

FERNANDES, Fernanda. **Ponto de Partida um país em cena: identidade e cultura contemporânea no teatro musical**. Juiz de Fora: Funalfa, 2011.

FIGUEIREDO, Hellem Pimentel. **La Traviata à brasileira: diálogos culturais na sambópera de Augusto Boal**. 2011. [123f.]. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FIGUEIREDO, Hellem Pimentel. Reflexões sobre a prática do coro cênico a partir do relato de experiência com o Coro Jovem da Faculdade de Música do Espírito Santo. *In: CONGRESSO DE CANTO CORAL*, 1., 2018, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: UNESP, 2018, p. 267-277. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002954362.pdf>. Acesso em: 10 set. 2019.

FIGUEIREDO, Luiz Carlos. **“Música popular brasileira” a partir da compreensão dos alunos e professores da Universidade de Música Popular Bituca**. 2017. [66f.]. Monografia (Graduação em Música). Departamento de Teoria da Arte e Música, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: Music-making in an English town**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Surveiller et punir: naissance de la prison**. Paris: Gallimard, 1975.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979**. 2006. [386 f.]. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/4476/1/Jose%20Fernando%20Marques%20de%20Freitas%20Filho.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, vol. 24, nº 47, p. 127-162, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/XzVQDDMYRMNgfjRG8jrDmzf/?lang=pt>. Acesso em: 3 set. 2018.

GEERTZ, Clifford. “Local Knowledge” and its Limits: Some Obiter Dicta. **The Yale Journal of Criticism**, vol. 5, nº 2, p. 129-35, 1992.

GIESBRECHT, Érica; REILY, Suzel. **Rehearsing Memory: The Bumba meu Boi and Urucungos in Campinas, 2020**. (NO PRELO)

GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis: an essay on the organization of experience**. New York: Harper Colophon, 1974.

GUIMARÃES ROSA, João. Aí está Minas, a mineiridade. **Manchete**. Rio de Janeiro, p. 26-31, 24 ago. 1957.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. *In*: GARNER, Roberta (Ed.). **Social Theory: Power and Identity in the Global Era**. Orchard Park: New Broadview Press. [1990] 2004. p. 318-330.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style**. London: Methuen, 1979.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, Circuitos e Territorialidades Sônico-Musicais *In*: SÁ, Simone; JANOTTI JR., Jeder (Orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013. p. 41-56.

HOBSBAWM, Eric. Introduction: Inventing Traditions. *In*: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 1-14.

KAPCHAN, Deborah. Performance. *In*: FEINTUCH, Burt. **Eight Words for the study of Expressive Cultures**. Urbana: University of Illinois Press, 2003. p. 121-145.

KENNY, Ailbhe. **Communities of Musical Practice**. New York: Routledge, 2016.

KOSKOFF, Ellen. Cognitive Strategies in Rehearsals. *In*: PORTER, James; RACY, A. J. **Selected Reports in Ethnomusicology**. vol.7. Los Angeles: Department of Ethnomusicology, University of California, 1988. p. 59-68.

LADEIRA, Francisco Fernandes. As relações políticas entre as famílias Bias Fortes e Andrada na cidade de Barbacena: da formação da poderosa aliança à criação do mito da acirrada rivalidade. **Mal-Estar e Sociedade**, vol. 2, n. 3, p. 55-76, 10 nov. 2009. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/gtic-malestar/article/view/20>. Acesso em: 5 jul. 2019.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Situated Learning**: legitimate peripheral participation. New York: Cambridge University Press, 1991.

LOSCHI, Lido. Mercado de Delicadezas chega à 8ª edição com celebração do Grupo Ponto de Partida em Barbacena. [Entrevista concedida a] Roberta Oliveira. **G1 Zona da Mata**, [S.l.], 9 dez. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/2018/12/09/mercado-de-delicadezas-chega-a-8a-edicao-com-celebracao-do-grupo-ponto-de-partida-em-barbacena.ghtml>. Acesso em: set. 2019.

LOVISI, Daniel Menezes. **A construção do “violão mineiro”**: singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte. 2017. [297 f.]. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **A voz e a partitura**: teatro musical, indústria e diversidade musical no Rio de Janeiro (1868-1908). 2003. [307 f.]. Tese (Doutorado em Filosofia e Ciências Humanas). Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MERRIAM, Alan. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University, 1964.

NATAL, Caion Meneguello. Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. **História Social**, v. 13, p. 193-207, 2007.

ORTNER, Sherry. Theory in anthropology since the sixties. **Comparative Studies in Society and History**, vol. 26, n. 1, p. 126-166, 1984.

PIMENTEL, Hellem. Do ensaio à apresentação: dimensões da performance musical de um coro institucional. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 73, p. 123-141, 4 set. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161911>. Acesso em: 1º out. 2019.

PONTO DE PARTIDA. Grupo Ponto de Partida de volta a Vitória, com o espetáculo Par. **Jornal ES Hoje**, Vitória - ES, 30 de outubro de 2013. Disponível em: [http://www.eshoje.jor.br/conteudo/2013/10/entretenimento/arte\\_e\\_cultura/11242-grupo-ponto-de-partida-de-volta-a-vitoria-com-a-o-espetaculo-par.html](http://www.eshoje.jor.br/conteudo/2013/10/entretenimento/arte_e_cultura/11242-grupo-ponto-de-partida-de-volta-a-vitoria-com-a-o-espetaculo-par.html). Acesso em: 25 fev. 2014.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**: 1570-1908. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

REILY, Suzel Ana. **Voices of the Magi**: Enchanted Journeys in Southeast Brazil. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

REILY, Suzel; TONI, Flávia; HIKIJI, Rose. **O Musicar Local**: novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto Temático FAPESP, 2016. Disponível em:

<http://antropologia.fflch.usp.br/sites/antropologia.fflch.usp.br/files/upload/paginas/O%20MUSICAR%20LOCAL%20projeto.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2017.

REIS, Liana Maria. Mineiridade: identidade regional e ideologia. **Cadernos de História**. v. 9, n. 11, p. 89-97, 1 sem. 2007.

RICE, Timothy. Reflections on music and meaning: metaphor, signification and control in the Bulgarian case. **British Journal of Ethnomusicology**, vol. 10, n. 1, p. 19-38, 2001.

RICE, Timothy. The ethnomusicology of music learning and teaching. **College Music Symposium**, v. 43, p. 65- 85, 2003.

RICE, Timothy. Reflections on music and identity in ethnomusicology. **Muzikologija**, nº. 7, p. 17-38, 2007.

ROMANO, Dayanne Busato. **História local e patrimônio industrial**: visitando e aprendendo com a Estação Sericícola de Barbacena. 2019. [73 f.]. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino da História), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ROUSE, Joseph. Practice theory. **Division I Faculty Publications**, n. 43, p. 499-540, 2007. Disponível em: <https://wescholar.wesleyan.edu/div1facpubs/43>. Acesso em: 5 jan. 2020.

RUBIM, Antonio A. C. Políticas Culturais no Brasil: Tristes Tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, 2007a. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1469>. Acesso em: 16 abr. 2020.

RUBIM, Antonio A. C. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: RUBIM & BARBALHO. **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2007b. p. 11-36. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2020.

RUBIM, Antonio A. C. Políticas culturais no Brasil: passado e presente. In: RUBIM, Antonio; ROCHA; Renata (Org.). **Políticas Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 29-48. Disponível em: [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7661/1/Políticas\\_artigo2.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/7661/1/Políticas_artigo2.pdf). Acesso em: 10 abr. 2020.

RUBIM, Antonio A. C. Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. In: RUBIM, Antonio; BARBALHO, Alexandre; CALABRE, Lia (Org.). **Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 11-31.

RUBIM, Mirna. Teatro musical contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. **Revista Poiésis**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 16, p. 40-51, 1º dez. 2010. Disponível em: [http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis\\_16\\_EDI\\_TeatroBrasil.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_EDI_TeatroBrasil.pdf). Acesso em: 10 fev. 2019.

SANTOS, Hellem Pimentel. Coro cênico como arte integrada: relato da elaboração do musical na Terra de Luiz Gonzaga com o Coro Jovem da FAMES. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA –

ANPPOM, 24., 2014, São Paulo, **Anais** [...]. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3281>. Acesso em: 20 mar. 2019

SCHECHNER, Richard. **Between theater & anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, vol. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, vol. 2, n. 1, p. 155-185, 2011.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.

SHELEMAY, Kay Kaufman. Musical communities: rethinking the collective in music. **Journal of the American Musicological Society**, vol. 64, n. 2, p. 349-390, 2011.

SILVA, Carlos Alberto Ferreira da. **Grupo teatral Ponto de Partida: encenação e produção**. 2014. [170 f.]. Dissertação (Mestrado), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro: uma biografia de Flávio Rangel**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

SLOBIN, Mark. **Subcultural sounds: micromusics of the West**. Hanover: Wesleyan University Press and University Press of New England, 1993.

SLOBODA, John. **A mente musical: psicologia cognitiva da música**. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performance and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SNYDER, William; WENGER, Etienne. Our world as a learning system: a communities-of-practice approach. *In*: CONNER, Marcia L.; CLAWSON, James G. (Ed.). **Creating a learning culture: Strategy, Practice, and Technology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

STOKES, Martin (Ed.). **Ethnicity, identity and music: The Musical Construction of Place**. Oxford: Berg, 1994.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, vol. 5 n. 3, p. 368-388, 1991.

STRINE, Mary; LONG, Beverly; HOPKINS, Mary. Research in interpretation and performance studies: trends, issues, priorities. *In*: PHILLIPS, Gerald M.; WOOD, Julia T. (Ed.). **Speech communication: essays to commemorate the seventy-fifth anniversary of the Speech Communication Association**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990. p. 181-204.

TAYLOR, Diana. Traduzindo performance. In: DAWSEY, John *et al.* (Org.). **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 9-16.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TROTТА, R. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta**, [S. l.], v. 6, p. 155-164, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>. Acesso em: 10 out. 2019.

TROTТА, Rosyane. Autoria coletiva. **Olhares**. Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena, n. 1, p. 52-59, 10 mar. 2009.

TSING, Anna. **Friction**: an ethnography of global connection. Princeton, Princeton University Press, 2005.

TURINO, Thomas. The coherence of social style and musical creation among the Aymara in Southern Peru. **Ethnomusicology**, vol. 33, n. 1, p. 1-30, 1989.

TURINO, Thomas. **Moving away from silence**: music of the Peruvian Altiplano and the experience of urban migration. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

TURINO, Thomas. Signs of imagination, identity, and experience: a Peircian semiotic theory for music. **Ethnomusicology**, vol. 43, n. 2, p. 221-255, 1999.

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

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

VASQUES, Eugénia. **Piscator e o conceito de “Teatro Épico”**. 2ª. ed. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar**: teatro de revista brasileiro... oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: SESI-SP editora, 2013.

WARDEN, Nolan. El problema de la “identidad” en la etnomusicología: historia y definiciones de un término problemático en la investigación musical. **El oído pensante**, v. 4, n. 2, p. 5-25, 1 ago. 2016. Disponível em: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>. Acesso em: 16 jun. 2018.

WENGER, Etienne. **Communities of practice**: learning, meaning and identity. New York: Cambridge University Press, 1998.

WENGER, Etienne; MCDERMOTT, Richard; SNYDER, William. **Cultivating communities of practice**: a guide to managing knowledge. Boston, Massachusetts: Harvard Business School Press, 2002.

WENGER-TRAYNER, Etienne. The practice of theory: confessions of a social learning theorist. *In*: FARNSWORTH, V. and SOLOMON, Y. (Eds.). **Reframing educational research**: Resisting the “What Works” Agenda. Routledge, 2013. Disponível em: <https://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2014/12/14-12-29-Manchester-confessions-paper-v3.1-clean1.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2018.

WENGER-TRAYNER, Etienne; WENGER-TRAYNER, Beverly. **Communities of practice: A brief introduction**. 2015. Disponível em: <http://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

## ANEXOS

Anexo 1 – *Fantasia* (Chico Buarque)

**Fantasia**  
Chico Buarque

Arranjo: Pablo Bertola e Pitágoras Silveira

**intro** Eb7\* / / / /

Violão

Piano

5 Ab7\* Gm7 Fm7(9) Gm7

Violão

Pno.

9 Ab7\* Gm7 Fm7(9) Gm7

Violão

Pno.

13 **A**

Sop.

E se de re - pen - te a gen - te não sen - tis - se a

A.

E se de re - pen - te a gen - te não sen - tis - se a

T.

E se de re - pen - te a gen - te não sen - tis - se a

Violão Cm7(9) Db/Eb Cm7(9) G7/B

2

17

Sop.  dor que a gen - te fin - ge e sen - te se de re - pen - te a

A.  dor que a gen - te fin - ge e sen - te se de re - pen - te a

T.  dor que a gen - te fin - ge e sen - te se de re - pen - te a

Violão  Ab<sup>6</sup> Gm<sup>6</sup> Fm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>/E

21

Sop.  gen - te dis - tra - ís - se o fer - ro do su - plí - cio ao

A.  gen - te dis - tra - ís - se o fer - ro do su - plí - cio ao

T.  gen - te dis - tra - ís - se o fer - ro do su - plí - cio ao

Violão  F/Eb F<sup>7</sup>/C G<sup>7</sup> G<sup>7</sup>(sus<sup>4</sup>)

25

Sop.  som de u - ma can - ção En - tão eu te con - vi - da -

A.  som de u - ma can - ção En - tão eu te con - vi - da -

T.  som de u - ma can - ção En - tão eu te con - vi - da -

Violão  Ab<sup>6</sup> Gm<sup>6</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>(9)

29

Sop. ri - a Pra u-ma fan - ta - si - a do meu vi - o -

A. ri - a Pra u-ma fan - ta - si - a do meu vi - o -

T. ri - a Pra u-ma fan - ta - si - a do meu vi - o -

Violão Eb7M Ab7 D67+ D°

33

Sop. lão Can - ta  
Can - ta  
Can - ta

A. lão Can - ta  
Can - ta  
Can - ta

T. lão Can - ta  
Can - ta  
Can - ta

Violão G7(sus4) D° F° Ab° B° Eb7M

**B**

37

Sop. can - ta u - ma es - pe - ran - ça Can - ta  
a can - ção do ho - mem Can - ta  
a can - ção do go - zo Can - ta

A. can - ta u - ma es - pe - ran - ça Can - ta  
a can - ção do ho - mem Can - ta  
a can - ção do go - zo Can - ta

T. can - ta u - ma es - pe - ran - ça Can - ta  
a can - ção do ho - mem Can - ta  
a can - ção do go - zo Can - ta

Violão G7/D Cm7(9) B° Bb7

4

41

Sop.

can - ta u - ma a - le - gri - a      Can - ta      mais  
a can - ção da vi - da      Can - ta      mais  
a can - ção da gra - ça      Can - ta      mais

A.

can - ta u - ma a - le - gri - a      Can - ta      mais  
a can - ção da vi - da      Can - ta      mais  
a can - ção da gra - ça      Can - ta      mais

T.

can - ta u - ma a - le - gri - a      Can - ta      mais  
a can - ção da vi - da      Can - ta      mais  
a can - ção da gra - ça      Can - ta      mais

Violão

B $\flat$ 7/D      E $\flat$ 7M      Am7      D7      G

45

Sop.

Re - vi - ran - do a noi - te      Re - ve - ;an - do o di - a noi -  
Tra - ba - lhan - do a ter - ra      En - tor - nan - do o vi - nho can -  
Pre - pa - ran - do a tin - ta      En - fei - tan - do a pra - ça can -

A.

Re - vi - ran - do a noi - te      Re - ve - ;an - do o di - a noi -  
Tra - ba - lhan - do a ter - ra      En - tor - nan - do o vi - nho can -  
Pre - pa - ran - do a tin - ta      En - fei - tan - do a pra - ça can -

T.

Re - vi - ran - do a noi - te      Re - ve - ;an - do o di - a noi -  
Tra - ba - lhan - do a ter - ra      En - tor - nan - do o vi - nho can -  
Pre - pa - ran - do a tin - ta      En - fei - tan - do a pra - ça can -

Violão

E $\flat$ 7<sup>9</sup>      A $\flat$ 7M      C7      Fm      G $\flat$ 13

49

Sop.

- te e di - a noi - te e di - a  
- ta can - ta can - ta can - ta  
- ta can - ta can - ta can - ta

A.

- te e di - a noi - te e di - a  
- ta can - ta can - ta can - ta  
- ta can - ta can - ta can - ta

T.

- te e di - a noi - te e di - a  
- ta can - ta can - ta can - ta  
- ta can - ta can - ta can - ta

Violão

G7      G $\flat$ 13      G7      G $\flat$ 13      G7      G $\flat$ 13      G7

## Anexo 2 – A Redoblar (Rubén Oliveira e Mauricio Ubal)

## A redoblar

Rubén Oliveira e Mauricio Ubal

Arranjo: Pablo Bertola e Pitágoras Silveira

Soprano

Vol-ve - rá a a - le - gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me

Alto

Vol-ve - rá a a - le - gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me

Tenor

Vol-ve - rá a a - le - gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me

Em C/E Am/E Cm/Eb B/Eb B/Eb Cm/Eb F#o/C C C Cm B7 B/D#

6 A

S. dir - se en tus ma - nos Y a a - poi - ar - se con tu su - dor Vol - ve - rá la a - le -

A. dir - se en tus ma - nos Y a a - poi - ar - se con tu su - dor Vol - ve - rá la a - le -

T. dir - se en tus ma - nos Y a a - poi - ar - se con tu su - dor Vol - ve - rá la a - le -

Em C/E Am/E Cm/Eb B/Eb B/Eb Cm/Eb F#o/C C C Cm B7 B/D# Em C/E Am/E

11

S. gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me - dir - se en tus ma - nos y a a - poi

A. gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me - dir - se en tus ma - nos Y a a - poi

T. gri - a a en - re - dar - se con tu voz A me - dir - se en - tus ma - nos Y a a - poi

Cm/Eb B/Eb B/Eb Cm/Eb F#o/C C C Cm B7 B/D# Em C/E Am/E Cm/Eb B/Eb Cm/Eb

2

16 **B**

S. ar-se en tu su - dor ah ah

A. ar-se en tu su - dor ah ah

T. ar-se en tu su - dor Bo-rra - rá du-ras mue-cas pin - ta-das So-bre um frá-gil car-ton de si-

F#m/C C Cm B7 B/D# Am C/G C/E B/D# Am C

21 **C**

S. ah A re-do-blar a re-do-blar a re-do-

A. ah A re-do-blar a re-do-blar a re-do-

T. len-cio Y en a -lien-to de mur-ga sal - drá. A re-do-blar a re-do-blar a re-do-

C/E B/D# Am7 B7/F# B7/F#

26

S. blar a re - do - blar

A. blar a re - do - blar

T. blar a re - do - blar a re - do -

Em7 C7M(9) C#m(9)

30

S. a re - do - blar a re - do - blar a re - do - blar a re - do - blar

A. a re - do - blar a re - do - blar a re - do - blar a re - do - blar

T. blar a re - do - blar a re - do - blar a re - do - blar a re - do -

$G^6/D$   $Am^{7(9)}$   $Bb^7M^{(13)}$   $G^9/B$

34

S. A re - do - blar

A. A re - do - blar

T. blar A re - do - blar

$Em^7$   $Am^7$   $Am^7/G$   $F^{\#9}$   $C^{\circ}$   $B^7(\sharp 5)$   $Em$

Anexo 3 – *The Floating Bed* (Elliot Goldenthal)

## The floating bed

Elliot Goldenthal

Arranjo: Pablo Bertola e Pitágoras Silveira

Am

Violão

Contrabaixo

5

Cb.

9

Cb.

13

Am

Cb.

17

Cb.

21

Cb.

25

F

C

Cb.

29

E7

Am

Cb.

## Anexo 4 – Canções e Momentos (Milton Nascimento e Fernando Brant)

## Canções e momentos

Milton Nascimento e Fernando Brant

Arranjo: Pablo Bertola e Pitágoras Silveira

5  $C^7+$   $F^9/C$   $C^7+$   $F^9/C$

5  $Gm^{7(9)}$   $Am^7/G$   $A^b$   $Csus^4$   $F^7+$   $Bbm/F$   $F^7+$   $Bbm/F$

11 **A**

fem.   
 Obs.: O naipe masculino deve soar 2 bitavas abaixo, e não apenas 1, como está indicado.

masc.   
 Há can - ções e há mo - men - tos Eu não sei co - mo ex - pli - car

$F$   $F^6$   $F^7+$   $F^7$   $F^6$   $F(\sharp 9)$   $F$

15

fem.   
 Em que a voz é um ins - tru - men - to que eu não pos - so con - tro - lar.

masc.   
 Em que a voz é um ins - tru - men - to que eu não pos - so con - tro - lar.

$F$   $F^6$   $F(\sharp 9)$   $F^7$   $F$

19 **B**

fem.   
 E - la vai ao in - fi - ni - to e - la a - mar - ra a to - dos nós

masc.   
 E - la vai ao in - fi - ni - to E - la a - mar - ra to - dos nós

$Fsus^4$   $F^7$   $F^7(b^9)/Bb$   $F/Bb$   $Dm^7(\sharp 9)$   $Bbm/Db$

23

fem.   
 e é um só sen - ti - men - to na pla - tei - a e na voz.

masc.   
 E é um só sen - ti - men - to na pla - tei - a e na voz.

$F$   $F^6$   $F(\sharp 9)$   $F^7$   $F$

2

27 A

fem. Há can - ções e há mo -  
 masc. Há can - ções e há mo -

Bbm/F F Bbm/F F

31

fem. men - tos em que a voz vem da ra - iz eu não sei se é quan - do  
 masc. men - tos Em que a voz vem da ra - iz Eu não sei se quan - do

F<sup>6</sup> F7<sup>+</sup> F7 F<sup>6</sup> F(♯5) F F

35 B

fem. tris - te ou se quan - do sou fe - liz. Eu só sei que há mo -  
 masc. tris - te ou se quan - do sou fe - liz. Eu só sei que há mo -

F<sup>6</sup> F(♯5) F7 F F<sup>sus4</sup> F7

39

fem. men - to que se ca - sa com can - ção De fa - zer tal ca - sa -  
 masc. men - tos Que se ca - sa com can - ção De fa - zer tal ca - sa -

F7+(♭5)/Bb Bb7(9) Dm7(♯1) Bbm/Db F

43 C

fem. men - to Vi - ve mi - nha pro - fis - são.  
 masc. men - to Vi - ve mi - nha pro - fis - são.

F<sup>6</sup> Bb7(♯5) F7 F F

Bossa Nova

47

fem. \_\_\_\_\_

masc. \_\_\_\_\_

F<sup>6</sup> F<sup>7\*</sup> F<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>(#5)</sup> F

51

fem. \_\_\_\_\_

masc. \_\_\_\_\_

ah ah

F<sup>6</sup> B<sup>b</sup>m/F F F

55

fem. \_\_\_\_\_

masc. \_\_\_\_\_

ah ah ah ah ah ah

F<sup>6</sup> F<sup>7\*</sup> F<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>(#5)</sup> F

59

fem. \_\_\_\_\_

masc. \_\_\_\_\_

ah ah ah ah ah ah

la la la la la

F<sup>6</sup> F<sup>(#5)</sup> F<sup>7</sup> F F

63

fem. \_\_\_\_\_

masc. \_\_\_\_\_

ah ah ah ah ah ah

la la

F<sup>6</sup> F<sup>7\*</sup> F<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F<sup>(#5)</sup> F

4

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The top staff of each system is for the female voice (fem.), the middle for the male voice (masc.), and the bottom for piano accompaniment. The first system starts at measure 67. The female vocal line features melodic phrases with 'ah' lyrics. The male vocal line has 'la' lyrics. The piano accompaniment includes chords labeled F6, F(#9), F7, and F. The second system starts at measure 71 and continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes chords labeled F6, F7\*, F7, F6, F(#9), and F. The third system starts at measure 75 and concludes with a diamond-shaped symbol on the piano staff.

## Anexo 5 – Sabiá (Tom Jobim e Chico Buarque)

**Sabiá**  
Tom Jobim e Chico Buarque  
Arranjo: Pablo Bertola e Pitágoras Silveira

**Piano** C<sup>(13#11#9)</sup> G<sup>#7</sup> G<sup>#7</sup> E<sup>9</sup>/G<sup>#</sup>

**Pno.** G<sup>9</sup>(<sup>b</sup>13) **A** F<sup>#m</sup>7 B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) E<sup>7</sup>/G<sup>#</sup> G<sup>9</sup>(<sup>b</sup>13) F<sup>#m</sup>7

**fem.** Vou vol - tar sei que a - in - da vou vol - tar

**Pno.** G<sup>#7</sup> C<sup>#m</sup>7(<sup>9</sup>) Am<sup>7</sup>/C B<sup>6</sup> A<sup>#7</sup>M(<sup>#9</sup>) A<sup>7</sup>M

**fem.** Pa - ra o meu lu - gar foi lá e é a - in - da lá

**La la -**

**Pno.** G<sup>#m</sup>7 F<sup>#m</sup> G<sup>#7</sup>(<sup>b</sup>13) C<sup>#m</sup>7 E<sup>7</sup>/B

**fem.** que eu hei - de ou - vir can - tar

**ia la la - ia la - ia ah**

**Pno.** B<sup>b</sup>° A° C<sup>#m</sup>7 C<sup>#m</sup>/B B<sup>b</sup>°

**fem.** u - ma sa - bi - á can - tar

**u - ma sa - bi - á**

**Pno.** A° E<sup>9</sup>/B G° **B** F<sup>#m</sup>7 B<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9) G<sup>7</sup>M(<sup>#9</sup>)

**fem.** u - ma sa - bi - á Vou vol - tar sei que a - in - da vou

**u - ma sa - bi - á Vou vol - tar Vou**

2

35 G<sup>7</sup>M A<sup>♯</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>(♭9) Dm/F

Pno.

fem. vol - - tar vou dei - tar à som - bra de u - ma pal - mei

masc. vol - - tar ô

39 Em<sup>7</sup> A<sup>7</sup>(♭9) Dm A<sup>♯</sup> Dm G<sup>7</sup>(♭9) Cm<sup>7</sup>

Pno.

fem. - ra que já não há co - lher a flor que já não dá

masc. ah ah ah

45 G<sup>♯</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(sus<sup>4</sup>) D<sup>7</sup>/F<sup>♯</sup> Gm F<sup>♯</sup>(♯5) B♭m<sup>7</sup>/F

Pno.

fem. e al - gum a - mor tal - vez pos - sa es - pan - tar as noi - tes que eu

masc. as noi - tes que eu

51 C<sup>♯</sup>m/E D<sup>♯7</sup> Bm<sup>6</sup>/D C<sup>♯7</sup>(sus<sup>4</sup>) C<sup>♯7</sup> Am<sup>6</sup>/C F<sup>♯</sup>m/B B<sup>7</sup>(4)(♭9)

Pno.

fem. não que - ri - a e a - nun - ci - ar o di - -

masc. não que - ri - a e a - nun - ci - ar o di - -

57 B<sup>7</sup>(9) G<sup>♯</sup>m G<sup>♯7</sup> Em/G F<sup>♯</sup>m<sup>7</sup> B<sup>7</sup>(♭9) Em<sup>7</sup>M

Pno.

fem. - a Vou vol - tar sei que a - in - da vou

masc. - a Vou vol - - tar Vou

63 Em<sup>7</sup> A<sup>#o</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>M Dm<sup>6</sup> C<sup>7</sup>M

Pno.

fem. vou vol - tar não vai ser em vão que fiz tan-tos pla - nos de

masc. vol - - tar Vou vol - tar que fiz

69 Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> G<sup>7</sup>/D C<sup>7</sup>M Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

Pno.

fem. me en - ga - nar co-mo fiz en - ga - nos de me en - con - trar co-mo

masc. tan-tos pla - nos de me en - ga - nar co-mo fiz en - ga - nos de

75 Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

Pno.

fem. fiz es - tra - das de me per - der fiz de tu - do e na-

masc. me en - con - trar co-mo fiz es - tra - das de me per - der

80 Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Em<sup>6</sup> F<sup>#b5</sup>/E F<sup>b5</sup>/E D<sup>#b5</sup>/E

Pno.

fem. - da de te es - que - cer

masc. fiz de tu - do e na - da de te es - que - cer

86 E<sup>69</sup>

Pno.

90 C<sup>7</sup>(sus<sup>4</sup>)

Pno.

## Anexo 6 – Os Mais Doces Bárbaros (Caetano Veloso)

## Os mais doces bárbaros

Caetano Veloso

Arranjo: Pablo Bertola e Pitágoras Silveira

Violão

Piano

6

Vi.

Pno.

11

Vi.

Pno.

17

Vi.

Pno.

23

Vi.

Pno.

Chord symbols: F7+, G9, Ab7+, Bb9, C#7+, F/C, Gsus4, G7

2

30 **A**

Sop. Com a - mor no co - ra - ção

A. Com a - mor no co - ra - ção

T. Com a - mor no co - ra - ção

Vi. C<sup>7</sup>M Am<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

34

Sop. pre - pa - ra - mos a in - va - são

A. pre - pa - ra - mos a in - va - são

T. pre - pa - ra - mos a in - va - são

Vi. C<sup>7</sup>M Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>(sus<sup>4</sup>) G<sup>7</sup>

38

Sop. Che - - ios de fe - li - ci - dade en - tra - mos na ci -

A. Che - - ios de fe - li - ci - da - de en - tra - mos na ci -

T. Che - - ios de fe - li - ci - da - de en - tra - mos na ci -

Vi. F<sup>7</sup>M G<sup>7</sup>/F Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>

42

Sop. da - de a - ma - da Tu - do a -

A. da - de a - ma - da Tu - do a -

T. da - de a - ma - da Tu - do a -

Vi. D7(9) G7(sus4) / C7M

46

Sop. in - da é tal e qual e no en - tan - to na - da i -

A. in - da é tal e qual e no en - tan - to na - da i -

T. in - da é tal e qual e no en - tan - to na - da i -

Vi. Am7 Em7 Dm7 G7 C7M Am7

51

Sop. gual Nós can - ta - mos de ver -

A. gual Nós can - ta - mos de ver -

T. gual Nós can - ta - mos de ver -

Vi. Dm7 G7(sus4) G7 F7M G/F

4 55

Sop. da - de e é sem - pre ou - tra ci - dade ve - lha

A. da - de e é sem - pre ou - tra ci - da - de ve - lha

T. da - de e é sem - pre ou - tra ci - da - de ve - lha

Vi. Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7(b9)</sup> G<sup>7(sus4)</sup>

59 **B**

Sop. Al - to as - tral al - tas tran - sas lin - das can - ções\_ A - fo - xés as - tro - na - ves

A. lin - das can - ções\_

T. lin - das can - ções\_

Vi. C A<sup>7</sup>/E C

63

Sop. a - ves cor - dões\_ a - van - çan - do a - tra - vés dos gros - sos por - tões\_

A. a - ves cor - dões\_ gros - sos por - tões

T. a - ves cor - dões\_ gros - sos por - tões\_

Vi. A<sup>7</sup>/E C A<sup>7</sup>/E

66 5

Sop.  Nos - sos pla - nos são mui-to bons

A.  bons E o

T.  bons E o

Vi.  C A7/E Ab7 C G/C

71

Sop. 

A.  e o e o o o

T.  e o e o o o

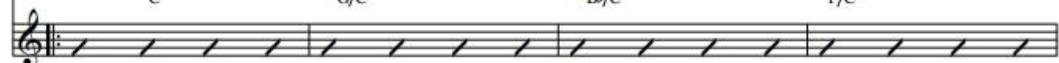
Vi.  Bb/C F/C Ab/C Eb/C D/C Gsus4 G7(b9)

77 Repetir 3 vezes

Sop.  A - ê - ra A - ê - ra A - ê - ra A - ê - ra

A.  E o e o

T.  E o e o

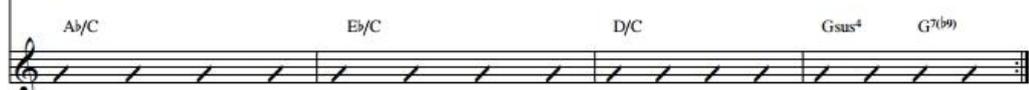
Vi.  C G/C Bb/C F/C

6 <sup>81</sup>

Sop. 

A. 

T. 

Vi. 

Chord symbols:  $A\flat/C$ ,  $E\flat/C$ ,  $D/C$ ,  $G\text{sus}^4$ ,  $G7(\flat 9)$