



A Cultura Como Recurso na Criação do Grupo de Teatro Ponto de Partida¹

Fernanda Pires Alvarenga FERNANDES²
Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Este texto analisa a inserção do Grupo de Teatro Ponto de Partida na cultura contemporânea, tomando a cia. artística como um agente voltado para a produção da cultura, bem como para a formação de um público diversificado para consumi-la. Numa sociedade marcada pelos embates no campo do capital – e também no campo dos bens simbólicos – o Ponto de Partida emerge como um agente social que, passo a passo, apesar das limitações impostas pelas circunstâncias históricas, procura se apropriar do processo de articulação, difusão e consumo dos bens culturais, tornando-se um leitor participante da construção discursiva da identidade e de sua disseminação na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: cultura; teatro; estudos culturais

Introdução

A idéia do que normalmente se apresenta como produção cultural brasileira localiza seu panteão como originado ou absorvido no eixo Rio-São Paulo. Não é raro encontrar opiniões que classificam o que está fora do espaço central de legitimação como obras sem refinamento estético, manifestações populares ou artes menores, de caráter ingênuo, primitivo e incapazes de se sustentarem no mercado. Essa visão reflete uma forma hierarquizante de encarar a cultura, tomando-a a partir de um critério de evolução e como produção de poucos. Entretanto, isso não é compatível com a dinâmica das sociedades contemporâneas, que exigem abordagens pluralistas, capazes de perceber as imbricações entre diferentes manifestações artísticas oriundas da elite, da cultura popular e da indústria cultural. Esses diferentes extratos culturais não se mantiveram isolados no passado, mas hoje fica cada vez mais evidente sua hibridação e a necessidade de observar como grupos diferentes se apropriam dos repertórios heterogêneos disponíveis nos circuitos transnacionais.

Neste contexto, buscamos analisar a produção do Grupo de Teatro Ponto de Partida e sua relação com a cultura brasileira, situando o debate no domínio dos Estudos

¹ Trabalho apresentado no GP Políticas de Comunicação e Cultura do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Letras e professora na Faculdade de Comunicação Social da UFJF email: fernandapafernandes@hotmail.com.



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

Em três décadas de pesquisa da cultura brasileira, o grupo ultrapassa os limites de uma companhia teatral, devido à opção por criar uma estrutura que fosse capaz de intervir no contexto de seu tempo histórico, forjando uma configuração única que torna a Associação Cultural Ponto de Partida responsável direta pela formação ou trabalho de mais de 200 pessoas, entre atores, técnicos e jovens envolvidos em projetos como Meninos de Araçuaí, Casa de Arte & Ofício e Bituca: Universidade de Música Popular.

Suas diversas vertentes de atuação convergem na busca pela representação da brasilidade, o que nos leva a enveredar por caminhos problemáticos em que a noção de identidade se cruza com a de capital cultural e circulação de bens simbólicos. Não é o tema que faz o trabalho do Ponto de Partida ser original, mas a maneira como o grupo opera dentro da cultura a partir da utilização de procedimentos estéticos híbridos que se aliam à quebra da noção centro-periferia. As atividades da companhia são vistas como ações culturais que extrapolam o limite do puramente artístico, exigindo uma leitura textual da cultura, ponto de intersecção de várias disciplinas. Esta conexão nos permite avaliar a dimensão social em que as obras circulam através dos Estudos Culturais.

Apesar de apoiar-se em áreas cuja amplitude pode se tornar problemática, a discussão da cultura brasileira constitui uma tradição, segundo Renato Ortiz, que manifesta um itinerário intelectual coletivo, cujo teor mantém-se intimamente ligado à questão da identidade e à formação da nacionalidade. Para Ortiz, “falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país” (2006, p.13). A cultura é tomada aqui não como um espaço simbólico de dominação e reprodução das idéias dominantes, mas fundamentalmente como um lugar de encontro entre diversas expressões, vinculadas aos mais variados estratos sociais. É nesta seara que Maria Elisa Cevalco chega a ter uma visão eufórica do tema, apontando o surgimento de uma “era da cultura”, assim denominada pelo predomínio dos meios de comunicação de massa e pelo desvio do conflito político e econômico para o cultural (2004, p. 11). No entanto, o



capitalismo mostra-se capaz de incorporar os mecanismos de resistência cultural, passando a impor regras a também neste meio.

A idéia que compartilhamos aqui não é apresentar modelos definitivos, mas discutir como as descrições ou narrativas da idéia de cultura inscrevem-se na vida social, ratificando a noção dos processos sociais de significação, de articulação com a sociedade, com a economia e com o poder. Em *Fracasso de bilheteria*, o sociólogo e cineasta Mario Kuperman aponta a esclerose na circulação da cultura como um processo tecido de cima para baixo. Seu livro dialoga com *Consumidores e cidadãos*, de Néstor García Canclini (2006a) ao ressaltar que o consumidor precede o cidadão. Já no início dos trabalhos em Estudos Culturais, observou-se que o tratamento de “consumidores” dispensado aos membros das sociedades contemporâneas havia se tornado corriqueiro (apud ORTIZ, 1994, p.147). Ortiz nos mostra que isso se deu a partir de uma cultura calcada num consumo mundializado, cenário que começou a se consolidar no Brasil nas décadas de 60 e 70, quando há o desenvolvimento dos bens culturais de massa, associado à internacionalização do capital. O golpe militar de 1964 está intimamente relacionado a tais transformações, pois consolida no Brasil o “capitalismo tardio”. Entre 1964 e 1980, a censura reprime seletivamente aquilo que possibilite a emergência de um determinado pensamento ou obra artística, mas não a generalidade das produções. O Estado autoritário é, portanto, repressor e incentivador das atividades culturais e, durante sua vigência, ocorre a criação de várias entidades como o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional do Cinema, a Embrafilme, a Funarte e o Pró-Memória.

O financiamento estatal à cultura no Brasil é uma instituição antiga, mas só em 1986, uma forma de subvenção específica foi regulamentada pela Lei Sarney, que permitia às empresas apoiadoras de eventos a dedução de impostos. Este primeiro reconhecimento da necessidade de se fomentar a cultura propiciou a criação da Lei Rouanet. Desde então, algumas reformulações foram necessárias, porém ainda hoje o papel e o formato das leis de incentivo geram polêmica principalmente por constituir um sistema de financiamento público feito por interesses privados.³

³ No caso geral, o Governo apenas concede uma carta de crédito credenciando os projetos à captação de recursos junto a empresas, promovendo uma transferência decisória do Estado para o meio empresarial, que passa a decidir em nome da sociedade se determinado produto vai ou não ser realizado e chegar ao público. Em outras palavras, o critério de validade está na capacidade do produto cultural de converter-se em mercadoria lucrativa, sufocando formas artísticas que não se enquadram neste pré-requisito básico. Na tentativa de equalizar essa questão, o Ministério da Cultura (Minc) criou o Fundo Nacional de Cultura, que financia, com recursos diretos do Estado, até 80% de cada projeto aprovado, sendo os 20% restantes contrapartida do proponente. O Minc incentiva estados e municípios a criar mecanismos semelhantes. Dessa forma, os recursos chegariam a prioridades públicas que podem ser diferentes daquelas definidas pelas empresas.



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

O Gerenciamento de Recursos

Criado numa cidade culturalmente inócua, o Ponto de Partida surge em 1980 como movimento cultural herdeiro de um processo em que o teatro desempenhou destacado papel, sendo importante na resistência, mas tendo também sofrido com oscilações e descontinuidades. Nas décadas de 1960 e 1970, os grupos mantinham as ações políticas a partir de vínculos partidários ou sindicais, o que arrefece a partir de 1980. Embora o tom engajado permaneça, o Ponto de Partida não se conecta a entidades políticas e busca o bom relacionamento com o público e com o privado. Trata-se da adoção de mecanismos significativos, que revelam estratégias das classes oprimidas para articular sua sobrevivência, um posicionamento político articulado a partir das relações entre o musical e o discurso de identidade no teatro brasileiro. Isso se fez na trajetória peculiar do grupo, em cujo modo de inserção na cultura contemporânea é preciso destacar a relação com os espectadores através do Clube dos Amigos do Ponto de Partida (CAPP)⁴ e o reconhecimento oficial alcançado com o recebimento da Medalha da Inconfidência (2004) e da Ordem do Mérito Cultural (2003).

George Yúdice descreve a cultura como recurso de coesão social e crescimento econômico e a aponta como “fator visível para pensar acordos coletivos” (2004, p.45). Os bens simbólicos da cultura são tradicionalmente relacionados à estética e ao imaginário. No entanto, a partir do cenário que citamos, o discurso sobre cultura estende-se para o social, que se discute nos eixos de criação, produção e recepção. Temos então um deslocamento da ênfase na compreensão do bem *simbólico* para o *bem*

⁴ O CAPP foi estruturado em 1988 entre as pessoas próximas aos artistas do Ponto de Partida que se filiavam a um clube de modo a contribuir financeiramente com a manutenção do grupo. Em troca, os filiados têm descontos, bônus e ingressos para as estréias e são informados sobre todas as atividades do grupo por meio de cartas.



simbólico. Com a inversão do grifo, não queremos dizer que os bens culturais deixaram de ser simbólicos, mas que a cultura passou a ser um recurso de extensão sócio-econômica.

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

[...] Nos nossos tempos, representações e reivindicações de diferença cultural são convenientes na condição de que elas multipliquem as mercadorias e confirmam direitos à comunidade. (YÚDICE, 2004, p.46)

Tomando-se a perspectiva de Yúdice, podemos identificar alguns expedientes adotados pelo Ponto de Partida, como o uso da música. Ao observar o cancionário visitado nas peças, encontramos nomes como Chico Buarque, Milton Nascimento, Elomar, Dorival Caymmi, Caetano Veloso. De forma geral, as canções teatralizadas pela companhia fazem parte de um repertório da MPB que o pesquisador norte-americano Charles A. Perrone estudou por chamar a atenção de estudiosos da literatura, que passaram a encarar aquela produção como poesia da canção (PERRONE, 1988). Isso foi propiciado pela circulação privilegiada, ampla e constante da música na cultura brasileira, tendo suas raízes no processo instaurado a partir da utilização da música como veículo de comunicação na catequização dos índios. A partir daí, as heranças musicais indígenas, africanas e européias foram estendendo-se por todos o território nacional e chegaram a uma “produção variada, volumosa e inovadora” (KUPERMAN, 2007, p.45). Kuperman observa que a música está impregnada em vários contextos sociais do país e se tornou a exceção na circulação da cultura nacional. Esta música de origem mestiça possui uma capacidade imensa de fusão de ritmos eruditos e populares, o que contribuiu para sua extensa penetração. Com a instauração da indústria cultural, foi o que primeiro se registrou nos discos brasileiros, conseguindo assim ocupar espaço em um mercado dominado pelas multinacionais do entretenimento.

O uso da canção configura, para o Ponto de Partida, um recurso técnico-poético, que se conecta a outros recursos utilizados pelo grupo para a encenação teatral. A música insere-se em uma gama de escolhas estéticas e ideológicas, portanto também identitárias, nas quais o expediente fundamental é transformar a matéria do cotidiano em recurso. A música popular no Brasil é "uma espécie de hábito, uma espécie de habitat, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar" (WISNIK apud SANTIAGO, 1998, p.19), constituindo também uma forma de conhecimento que permeia o dia-a-dia nacional. A proposta de uma arte que nasce da prática e transforma



a precariedade em recurso dialoga com uma das bases metodológicas que o educador Tião Rocha desenvolve em Araçuaí, no Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento, (Oscip de origem do coro Meninos de Araçuaí, como qual o Ponto de Partida trabalha). Trata-se da “pedagogia do sabão”, que consiste em aproveitar o que se tem para transformar em utilidade doméstica, social e econômica, pois os processos envolvidos constituem exercícios capazes de gerar trabalho, renda e soluções para as comunidades.

A idéia surgiu a partir da contribuição do saber popular de transformar sebo em sabão, processo simples e barato que foi o pontapé inicial para resolver um dos problemas freqüente nas listas de necessidades das escolas: a falta de material. Um ato simplório passou a ser valorizado como tecnologia popular, sofisticando a forma de pensar e encarar o cotidiano. Depois da primeira idéia, surgiram vários tipos de sabão. Em pouco tempo, eram produzidos mais de 1.700 itens de tecnologia de baixo custo, pois a partir do mesmo princípio, foi criada uma cooperativa que desenvolve de doces a brinquedos de sucata e outros utensílios. A atividade transformou-se num ritual em que as pessoas deixam um lugar de consumidor e passam a um lugar de produtor.

Retomando as condições nas quais o grupo foi criado, Mônica Valle destaca que “Desde o início as ausências encontradas foram transformadas em estímulos pelos membros da Associação Cultural Ponto de Partida, e os levaram a buscar soluções para fazer existir seu trabalho” (VALLE, p. 116). A pesquisadora cita a habilidade do grupo para ousar partir do nada para fazer uma peça, dizendo que isso se estende a outras facetas da cia., ressaltando a sistematização do método levada à formação de novos profissionais na Casa de Arte e Ofício e na Bituca: Universidade de Música Popular. Na arte, este princípio é capaz de agregar valores à obra, pois os produtos culturais artesanais são dotados da capacidade de transportar sentidos não intrínsecos à base material, produzindo efeito sobre a sensibilidade, a imaginação e a reflexão. Este procedimento passa pela a escolha de elementos cênicos que estetizam o precário, como o uso do jornal na arquitetura cênica do espetáculo *Ser Minas tão Gerais*. A mesma proposta se apresentando em brindes, embalagens dos CDs e outros objetos.

Os CDs, que poderiam ser produtos meramente industriais, trazem a inserção do aspecto humano, da manufatura. Um exemplo é *Roda que rola*, cuja embalagem remete à antiga caixinha de requieirão e foi produzida em oficinas ligadas a projetos sociais, trazendo encarte em forma de sanfona com fotos de bonecos produzidos pelos Meninos de Araçuaí. Trata-se de um rastro proposital daquilo que o disco como produto carrega. São vestígios e marcas das leituras e da forma de pensar a cultura que vão muito além



do fazer teatral. O mesmo se passa quando grupo utiliza elementos que são testemunhos da uma cultura e de vivências culturais no figurino de *O tear - Histórias de amor*, elaborado com vestidos de noiva e de debutantes um dia usados por mulheres reais, que contribuíram com suas lembranças, emoções e roupas para vestir as personagens.

Percebe-se que a estratégia de angariar recursos disponíveis na cultura leva a uma criação híbrida. Ao lançar mão de matérias cotidianas para uma linguagem teatral múltipla e sofisticada, o Ponto de Partida estabelece um entre-lugar⁵ de enunciação. Essas conexões nos permitem não apenas analisar o fazer, mas o pensar sobre o fazer. Da busca de espaços alternativos à a formação de público, encontramos o envolvimento com questões extrateatrais em diversas etapas de produção do grupo.

Sob a perspectiva de Yúdice, a cultura não é somente arte, mas a criatividade humana, de maneira ampla. O que se coloca a partir disso é a capacidade de dinamizar tal potencial para obter resultados diversos, articulação cada vez mais presente no trabalho das ONGs. Para os artistas, isso se torna um recurso para afastar o “fracasso de bilheteria”, ao qual o sociólogo e cineasta Mario Kuperman (2007) se refere em seu livro homônimo. Recurso em função do qual chega a emergir a categoria que este autor chama de “despachantes culturais”. A cultura fica à mercê deste processo, pois as esferas econômica e política muitas vezes sobrepõem-se ao cultural. Este uso parece dar à cultura o papel de protagonista, porém não se trata de um protagonismo efetivo, porque construído simbolicamente por valor agregado. São qualidades dos produtos culturais que passam para o produto industrial de seu patrocinador.

As instituições culturais e financiadoras estão cada vez mais voltadas para a medida da utilidade, pois não há outra legitimação aceita para o investimento social. A partir de então, a “cultura pela cultura” – parafraseando aqui a expressão parnasiana “arte pela arte” – nunca receberá fomentos a não ser que ofereça uma forma indireta de retorno. Sob a perspectiva de Yúdice, a cultura pode, sim, ser utilizada como um recurso (o que é inevitável), mas há problemas em delegar aos artistas (e às vezes somente a eles) a função de gerenciar o social. Neste cenário, Yúdice nos faz pensar as obras como um elo dos processos político-sociais em que estão imersas e abre um diálogo com

⁵ O entre-lugar não se coloca a partir do discurso modelar da influência de uma cultura fonte, intangível e pura, nem a negligência em benefício da diferença como único valor crítico, mas está “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, neste lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 1978, p.28).



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

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

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

A luta pelo uso dos espaços públicos, pela construção de um teatro municipal em Barbacena, pela restauração do complexo arquitetônico da antiga sericícola instalada na cidade e mesmo pela própria manutenção das atividades da companhia é material e cultural ao mesmo tempo, logo é política e se manifesta em várias estratégias como nas gincanas para arrecadação de fundos e na criação do CAPP. Quando os mecanismos de incentivo fiscal tornaram-se realidade no país, o grupo passa a utilizá-los, sem deixar de lado as práticas adotadas em sua primeira década de existência. Até mesmo o CAPP



passou a contar com a possibilidade de dedução no imposto de renda da pessoa física. Isso acontece na década de 90, quando parte das regras de mercado vão sendo incorporadas às ações do grupo, a partir de uma lógica que não elimina o caráter de resistência ou o comprometimento político-ideológico de maneira ampla, mas permite determinadas concessões que passam a condizer com a trajetória artística do grupo.

Mesmo utilizando os mecanismos disponíveis, a companhia busca manter em suas mãos o poder decisório sobre seus sistemas de produção e distribuição, e o fato de optar por não emigrar do interior e por realizar todas as suas estréias sempre em Barbacena é um exemplo disso.⁶ No entanto, montar um texto mineiro que conquistou o mundo, chegando a ser considerado um clássico da literatura universal, foi justificativa suficiente para que o grupo se emaranhasse em uma lógica de mercado que lhe cobrou alto preço pelos direitos autorais de *Grande sertão: veredas*. Até aquele momento de sua trajetória, o Ponto de Partida havia encenado 15 espetáculos, em 14 anos, todos financiados única e exclusivamente com o dinheiro gerado em bilheteria, gincanas e promoções culturais. A montagem do texto de Rosa, em 1994, foi a primeira a receber patrocínio e a trazer no elenco um ator convidado, Néelson Xavier. Esses dois elementos conferiam à peça capacidade de penetração inédita, da qual o Ponto de Partida havia apenas se aproximado anteriormente com a visibilidade alcançada em alguns festivais, ao levar espetáculos para o Uruguai, ou mesmo na apresentação de *Drummond* no Rio. Mas o ator reconhecido, o texto consagrado de Rosa (ainda que taxado de difícil) e a injeção financeira propiciada pelo Centro Cultural Banco do Brasil conferiram ares de superprodução à montagem, formando um conjunto capaz de destacar o trabalho da companhia frente às principais produções do eixo Rio-São Paulo, como indicam as reportagens da época. Esses três aspectos foram ressaltados em vários jornais.

Michalski nos mostra que, em meio à crise enfrentada a partir da década de 80, o teatro que dá lucro, e que passou a ser chamado de “teatrão”, não arrisca investimento em nomes desconhecidos (1985, p.88). Mais cáustico, Kuperman afirma que o prestígio alcançado em novelas de televisão fez surgir “uma nova forma de capitalizar a fama dos

⁶ Eleger um grande centro como sede poderia ser uma opção capaz de garantir visibilidade e maior acesso ao mercado cultural estabelecido. A trajetória da Armazém Companhia de Teatro é um ótimo exemplo disso. O grupo realiza um trabalho preocupado com a construção de dramaturgia própria desde 1987 e alcança resultados reconhecidamente primorosos. Para aperfeiçoar a técnica e conquistar recursos que garantissem a qualidade estética almejada, entretanto, todos os seus integrantes deixaram Londrina, no Paraná, transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1998, onde conseguem uma sede na Fundação Progresso e o patrocínio permanente da Petrobras. Não é nossa intenção comparar qualitativamente o trabalho teatral desenvolvido pelo Armazém e pelo Ponto de Partida, mas mostrar como a inserção das duas companhias na cultura contemporânea se dá de maneira diferente a partir de escolhas como esta.

ídolos: permitir que o público possa vê-los ao vivo, no palco dos teatros” (2007, p. 51), recurso amparado por “farta cobertura publicitária” e por “maior gabarito econômico”. Michalski afirma que o papel da televisão foi primordial na desarticulação do teatro, em um contexto no qual a categoria não precisava mais constituir uma “frente de resistência”, esfacelando-se em inúmeras facções (1985, p. 91). A partir dessa época, o crítico aponta duas saídas para que o teatro fosse viável: a opção por um cartaz com a presença de astros consagrados, e de preferência popularizados pela televisão, ou a escolha por textos aprovados por platéias estrangeiras e internacionalmente divulgados.

Ainda que não fosse uma estrela que conquistou carisma por interpretar mocinhos, a presença de Néelson Xavier no espetáculo do Ponto de Partida nos permite discutir o que se passa com o teatro frente ao predomínio da cultura de massa. Xavier, não foi “fabricado” pela televisão, embora a exposição na mídia tenha importância na manutenção de sua imagem. Sua sólida carreira foi construída dentro e fora da TV, que levou ao reconhecimento pelo talento e não apenas pela exposição no veículo de comunicação de massa, como aconteceria com diversos atores ancorados no fenômeno das “celebridades instantâneas”. À época do convite para viver Riobaldo, Néelson Xavier contava com várias novelas e produções cinematográficas no currículo e, embora isso possa ser visto como um “capital” capaz de atrair a atenção do público e da mídia, sua trajetória de resistência iniciada no Teatro de Arena conferia-lhe uma marca de identificação com o ideário seguido pelo Ponto de Partida.

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

A adaptação de obras literárias para o teatro é tratada como uma tendência contemporânea em algumas reportagens. Magioli diz que “a literatura brasileira é um achado no teatro” ao citar a abordagem do Ponto de Partida do universo literário de Drummond, Jorge Amado e Rosa. O jornalista aponta a diretora, Regina Bertola, como “Filha de uma geração que desprezou o texto, aos 38 anos ela trabalha a imagem ao detalhe, mas sempre ligada à palavra” (MAGIOLI, 1994). Algumas reportagens avaliam que, até por ser um autor considerado difícil, Rosa não é um recordista de vendas

literárias. As montagens teatrais seriam, portanto, uma chance de atrair o público para os seus textos. Outros críticos não vêm com bons olhos essa transposição. O jornalista de O Globo recrimina o feito, dizendo que obras como *Grande Sertão* são inadaptáveis, capazes de promover revolução apenas na linguagem estritamente literária e diz que

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

O jornalista cita vários dramaturgos da literatura mundial e inclui em sua lista pouquíssimos brasileiros, citando Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho, para concluir que “Com algumas exceções (por exemplo, a redescoberta de Nelson Rodrigues), o teatro tem-se transformado numa atividade a reboque da literatura”. O crítico não demonstra onde está esse “vastíssimo repertório da dramaturgia nacional” àquela época e desdenha do uso da literatura afirmando que “Na melhor das hipóteses, a adaptação vira uma ilustração do romance – ou então se distancia dele de tal forma dá a impressão de só pretender, do original, tomar de empréstimo a fama” (idem, *ibidem*).

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

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

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

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

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



A polêmica quanto à validade de encenação do texto não concebido para a dramaturgia teve no alto custo dos direitos autorais um de seus motores. Arcar com este preço só foi possível devido ao patrocínio, fato que, embora novidade para o grupo, não ganhou destaque nas páginas da imprensa, cujo foco manteve-se no valor cobrado pela família de Rosa, apontado como abusivo, sendo muito superior ao preço de mercado de diversas obras estrangeiras consagradas.

Empregar maciçamente o valor do patrocínio nos direitos autorais justifica-se por uma lógica de identificação e de reconhecimento, que se insere também na recepção, na maneira como o público identifica-se com este discurso. Além do que, para ser coerente com suas próprias escolhas, o grupo não teria necessidade de aplicar grande parte do montante recebido em recursos cênicos, uma vez que elementos simples, como a palha de arroz, no caso, foram suficientes para recriar o ambiente necessário para o drama. A construção deste tipo de discurso se une ao relicário que angaria recursos disponíveis na cultura brasileira para levar à formação de um público cativo receptor-consumidor de sua produção.

Considerações Finais

As alterações no modo de consumir cultura, provocadas principalmente pelas transformações no cenário político-econômico, influenciam também a circulação das artes cênicas, exigindo que negociações sejam feitas para garantir o viés circulável das obras no cenário da indústria cultural. Não há nada que favoreça seu nascimento no interior, mas o Ponto de Partida surge e encontra soluções para se manter ativo por três décadas, ultrapassando os limites do teatro de grupo, uma vez que houve mudanças na relação do público com esta arte, criando mecanismos que garantem sua sobrevivência.

Os CPCs usavam as universidades como meio de produção e divulgação dos bens culturais. Com a abertura, ocorre um direcionamento para o aspecto comercial no qual muitos artistas perderam o lugar sem saber como lidar com o mercado e as patrulhas ideológicas. O Ponto de Partida sobreviveu às mudanças negociando, alternando conformismo e resistência. Se a conformação às novas regras de mercado exigiria que se trabalhasse a partir de leis de incentivo fiscal e de alianças com a iniciativa privada, os 14 anos passados financiando espetáculos com dinheiro de bilheteria ensinaram formas alternativas de captação de recursos que ainda são utilizadas, garantindo meios de existência que ainda hoje faz o grupo não depender exclusivamente do grande patrocínio e do incentivo estatal.



Este ajuste aos preceitos que garantem a sobrevivência da arte no mundo contemporâneo não exclui o empenho político-ideológico de maneira geral, mas faz algumas concessões que passam a condizer com a trajetória do Ponto de Partida. Soma-se à capacidade de negociar a criação de uma rede capilar de divulgação e distribuição, realizada principalmente através do CAPP, que garante vários pequenos patrocinadores e altera a via estabelecida do consumo, fazendo os produtos da companhia chegarem ao público como portadores de um discurso, através de mecanismos diferenciados e de um discurso que encontra suporte também nas gincanas culturais, em eventos alternativos, na venda, de porta em porta, de bônus com ingresso para espetáculos e nas cartas enviadas aos membros do CAPP, sempre em tom íntimo e convocatório para a luta.

As contradições fazem parte do processo e nos apresentam diferentes formas de lidar com as estruturas dominantes do sistema capitalista e neoliberal de produção, sejam elas permeadas pela cultura ilustrada ou pela cultura de massa. No discurso do Ponto de Partida, a evocação da contramão não se faz atropelando o fluxo estabelecido, mas criando uma picada, um caminho paralelo capaz de estabelecer outras trocas em uma rede na qual as diferenças se comunicam. Observamos como as escolhas estéticas feitas pela companhia estão atreladas à dimensão social em que as obras circulam, incorporando aspectos do meio de modo a torná-los também conteúdo do ato criador. Esta proposta expandiu a atuação do grupo, criando braços extrateatrais com o objetivo de mostrar o interior como produtor e não apenas consumidor de cultura.

Neste contexto, observamos a emergência de uma “ilustração ong-izada de desenvolvimento”, criticada por Yúdice. As ONGs surgiram como recurso promissor, porém muitas delas não alcançaram os objetivos de transformação, sendo cooptadas pela estrutura dominante. Daí o descrédito em relação ao terceiro setor, em que por algum tempo depositou-se esperança. Segundo Yúdice, a capacidade de assumir uma ação, vista pelos esquerdistas como resistência e à qual chama de “agência”,

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

Dialogando com Chauí, observamos nessas conexões uma forma de operação da cultura popular que, diferentemente da perspectiva romântica, da ilustrada e da marxista



“ortodoxa” encontra seus modos de efetivação por dentro da cultura dominante, ainda que para resistir a ela (CHAUI, 1993, p.24). Tal processo tem apoio na relação afetiva que o Ponto de Partida estabelece ao investir seu capital simbólico e material na busca, no acolhimento e no entendimento profundo das manifestações populares em suas imbricações com as culturas eruditas e de massa.

Parte das estratégias políticas de atuação do grupo é gerada a partir da tensão entre o local e o global, com vistas a resultar em novas articulações entre tais pólos. A gênese do Ponto de Partida em Barbacena aliada à preocupação em dinamizar a cultura do interior é um dos pontos centrais desse processo, que leva a companhia ao percurso de reconhecimento da identidade. Neste itinerário, enxergamos uma resistência que não é só política, mas também econômica e cultural, e que deseja tomar posição face à imposição massiva de valores e produtos capaz de apagar as diferenças. A oposição se faz, então, contra o desenraizamento ligado à globalização, mas não ao acesso aos produtos por ela propiciado. Enxergamos aí a crença de que, com raízes fortes, melhor se lida com o repertório do folclore-mundo, em uma visão otimista e embalada pela canção. Por este motivo é destacado o fato de as estréias acontecerem sempre em Barbacena, assim como a preferência por temas mineiros, mas sempre em diálogo com a adoção de formas “importadas”, mantendo o intuito de produzir resultados originais.

Dentro desta perspectiva, o Ponto de Partida comporta-se como leitor e participante da construção discursiva da identidade brasileira. Observamos que, através da iniciativa do Ponto de Partida, a música é capaz de definir e explicar os modos de ser brasileiro na medida em que compreende a nossa sociedade a partir de produtos culturais e reencena a tradição literária, reoxigenando idéias. Por trás das escolhas do Ponto de Partida, vemos uma proposta que não abandona a tradição modernista de digerir o que for útil na afirmação nacional, atitude esta que se alia a uma proposta de formação de repertório literário e musical a ser disseminado para que ocorra a efetivação do que é próprio. Tendo em vista que não existe autor genial que esteja livre do esquecimento, a garantia de sobrevivência das obras está em aspectos como a permanência na tradição e na recriação, nas releituras de outras gerações e dos mediadores, que colaboram para o estabelecimento do cânone e fazem com que o mesmo prevaleça. O Ponto de Partida oraliza a literatura, explora sua musicalidade e aproveita a tradição brasileira da oralidade, o que resulta em uma boa imagem no mercado de bens simbólicos via referência positiva – enquanto busca fixar outras representações de Brasil.



Referências bibliográficas

- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006a.
- _____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2006b.
- CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- FISCHER, Lionel. “Obra-prima em belíssima versão”. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro: 20 de janeiro de 1994, p.2.
- GOMES, M. P. **Antropologia**. São Paulo: Contexto, 2008.
- HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- KUPERMAN, M. **Fracasso de bilheteria: três ensaios sobre a circulação da cultura no Brasil**. São Paulo: Marco Zero, 2007.
- MAGIOLI, Ailton. “A literatura brasileira é um achado no teatro”. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte: 14 de abril de 1994. p. 13.
- MICHALSKI, Y. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ORTIZ, R.. **A moderna tradição brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- _____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PERRONE, C. A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo. 1988.
- SANTIAGO, S. “Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus arte)”. In: ANTELO, Raul et al. (org.). **Declínio da arte Ascensão da Cultura**. Florianópolis: Obra Jurídica Ltda, 1998, p.11-23.
- _____. “O entre-lugar do discurso americano”. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11-28.
- TRIGO, Luciano. “Uma estranha tendência no teatro brasileiro”. **O Globo**. Rio de Janeiro: 07 de janeiro de 1994.
- VALLE, M. G. M. **Vida, arte e atitude**. Dissertação de mestrado, Unirio, 2005.
- WOODWARD, K. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In: SILVA, T. T. (org.). **Identidade e diferença – A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- YÚDICE, G. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.