

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

AMANDA GUIMARÃES TITO

SER MINAS TÃO GERAIS: A POÉTICA DE  
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE EM CENA

VITÓRIA  
2019

AMANDA GUIMARÃES TITO

# SER MINAS TÃO GERAIS: A POÉTICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE EM CENA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira

VITÓRIA  
2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

T621s Tito, Amanda Guimarães, 1985-  
Ser Minas tão Gerais : A poética de Carlos Drummond de Andrade em cena / Amanda Guimarães Tito. - 2019.  
120 f. : il.

Orientadora: Ester Abreu Vieira de Oliveira.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Poética de Carlos Drummond de Andrade. 2. Semiologia do Teatro. 3. Ser Minas tão Gerais. 4. Grupo Ponto de Partida. I. Oliveira, Ester Abreu Vieira de. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

*Tomai, Senhor,  
e recebei toda a minha liberdade,  
a minha memória também.  
O meu entendimento e toda a minha vontade.  
Tudo o que tenho e possuo, vós me destes com amor.  
Todos os dons que me destes, com gratidão vos devolvo.  
Disponde deles, Senhor, segundo a vossa vontade.  
Dai-me somente o vosso amor, a vossa graça.  
Isto me basta, nada mais quero pedir.*

Santo Ignácio de Loyola

Agradeço a Deus-Pai, autor de toda criação. A Deus-Filho, que me ensina a carregar a Cruz diariamente. A Deus-Espírito Santo, fonte de todo Amor.

À minha família, pela torcida de sempre e pelo apoio incondicional. Refúgio certo nas certezas e incertezas da vida. Em especial aos meus pais, *mar* e *rio* que tiveram por *destino se cruzar* e me dar a vida e à minha irmã Aline, motivadora diária e que não mede esforços para me ajudar com seu jeito de amar.

Aos irmãos da Comunidade Católica Shalom, pela intercessão, força e companhia na caminhada. Em especial aos meus formadores e coordenadores, pelas sábias palavras e compreensão nas ausências.

A todos os amigos que dão mais cor e graça à vida. Em especial à Natália e ao Thiago, por estarem pertinho na reta final, compartilhando realismo, otimismo e vontade. À Elizabeth, por sua cumplicidade e oferta dos dons de organização e disciplina. À Ana, testemunha real e ouvinte fiel nessa aventura de dissertar. E ao Leandro, por intencionar sua oferta diária às terras capixabas.

À professora Ester, por ser exemplo de luta, garra e energia constantes. Além da paciência, do zelo e da dedicação que perseveraram no amor.

Aos professores e coordenadores do PPGL, pelo empenho, prontidão e organização em fazer tudo da melhor maneira possível. Em especial à coordenadora Arlene e aos examinadores Jorge, Renata, Vitor e Karina, gentilmente envolvidos nessa trama. Reforço o agradecimento à minha orientadora Ester, pela prontidão nos direcionamentos e no detalhismo que beiram à perfeição.

À Capes, pelo apoio financeiro parcial no período de estudos.

À Clara, Rita, Antônio, Teresinha, Teresa, Gemma, Tomás, José de Cupertino, Inácio de Loyola e João da Cruz, alguns de meus santos amigos do Céu, presentes principalmente nos momentos que pareciam impossíveis.

***A Palavra Minas***

*Ninguém sabe Minas. [...]  
Só mineiros sabem.  
E não dizem nem a si mesmos o  
irrevelável segredo  
chamado Minas.*

Carlos Drummond de Andrade

## RESUMO

Analisa-se a contribuição da poética literária de Carlos Drummond de Andrade para a construção cênica do espetáculo musical *Ser Minas Tão Gerais*, montado pelo grupo teatral Ponto de Partida. Nessa representação os poemas musicados desse poeta são os condutores da narrativa em cena, nos signos e no ritmo. Como *corpus* da pesquisa, foram utilizados, além do conteúdo do audiovisual em DVD *Ser Minas tão Gerais* (comercializado pelo grupo teatral, como produto da gravação de uma apresentação, ocorrida em Juiz de Fora, no ano de 2004), os poemas de Carlos Drummond de Andrade que fizeram parte desse espetáculo e que estão no DVD. Na análise dos poemas, e de algumas canções de Milton Nascimento, presentes em cena, foram vistos aspectos semióticos, e, no DVD, além dos semióticos os dramáticos. Como suporte teórico, utilizaram-se as obras: *A leitura transversal*, de Richard Demarcy, in *Semiologia do teatro*, organizada por Guinsburg, Netto e Cardoso (2012); *Signos em rotação*, de Octavio Paz (2006); *Versos, sons, ritmos*, de Norma Goldstein (2008); *O local da Cultura*, de Homi K. Bhabha (1998); *Ponto de Partida um país em cena*, de Fernanda Fernandes (2011) e *Ensaio sobre a dramaturgia: do clássico ao contemporâneo*, de Ester Abreu Vieira de Oliveira (2016).

Palavras-chave: Semiologia do Teatro; poética de Carlos Drummond de Andrade; Ser Minas tão Gerais; Grupo Ponto de Partida.

## RESUMEN

Se analiza la contribución de la poética literaria de Carlos Drummond de Andrade en la construcción escénica del espectáculo musical *Ser Minas tan Generales*, producido por el grupo teatral Ponto de Partida. En esa representación los poemas musicados de ese poeta son los conductores de la narrativa en escena, en los signos y en el ritmo. Como *corpus* de la investigación fueron utilizados además del contenido del audiovisual en DVD, (comercializado por el grupo teatral, como el producto de la grabación de una presentación; ocurrida en Juiz de Fora, en el año de 2004), los poemas de Carlos Drummond de Andrade que forman parte de ese espectáculo y están en el DVD. En el análisis de los poemas, y de algunas canciones de Milton Nascimento, presentes en escena, se observaron aspectos semióticos y, en el DVD, además de los semióticos los dramáticos. Como apoyo teórico se utilizaron las obras: *A leitura transversal*, de Richard Demarcy in *Semiologia do teatro*, organizada por Guinsburg, Netto e Cardoso (2012); *Signos em rotação*, de Octavio Paz (2006); *Versos, sons, ritmos*, de Norma Goldstein (2008); *O local da Cultura*, de Homi K. Bhabha (1998); *Ponto de Partida um país em cena*, de Fernanda Fernandes (2011) y *Ensaio sobre a dramaturgia: do clássico ao contemporâneo*, de Ester Abreu Vieira de Oliveira (2016).

Palabras clave: Semiología del teatro; poética de Carlos Drummond de Andrade; *Ser Minas tan Generales*; Grupo Ponto de Partida.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
Considerações iniciais .....	15
<b>1. HAVIA UM TEATRO NO CAMINHO</b> .....	<b>17</b>
1.1 Teatro ontem, teatro hoje .....	18
1.1.1 Teatro em tempos de crise .....	20
1.2 Teatro e literatura .....	21
1.3 Vidas na fronteira: a arte do presente .....	24
1.4 Ponto de Partida .....	26
1.4.1 Como tudo começou.....	26
1.4.2 Música, Cultura e Literatura.....	28
<b>2. SER MINAS TÃO GERAIS</b> .....	<b>31</b>
2.1 Características principais de <i>Ser Minas tão Gerais</i> .....	32
2.2 Um jeito de ser mineiro .....	36
2.2.1 Mineiridade no nome .....	37
2.2.2 O “ <i>jeito doidinho</i> ” de ser .....	37
2.3 A questão da identidade .....	44
2.4 Milton Nascimento.....	48
<b>3. DRUMMOND EM CENA</b> .....	<b>54</b>
3.1 Drummond no contexto de <i>Ser Minas tão Gerais</i> .....	54
3.2 Signos em Drummond .....	60
3.3 Elementos poéticos.....	67
3.4 Critérios para análise .....	74
3.5 Poemas e signos em cena.....	77
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>91</b>
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>97</b>
<b>6. ANEXOS</b> .....	<b>106</b>
6.1 Anexo 1: Roteiro do espetáculo .....	106
6.2 Anexo 2: Imagens do espetáculo.....	108

## INTRODUÇÃO

Quem conhece a Grande Vitória, no estado do Espírito Santo, e aprecia a cultura artística, possivelmente já percebeu o empenho de artistas em solo capixaba para se expressarem por meio de suas artes e trabalharem profissionalmente na área cultural. No que tange especificamente à cena teatral, “a constatação de que o teatro realizado pelos artistas capixabas é pouco valorizado pela população local e praticamente desconhecido em nível nacional” (KUSTER, 2016, p. 27) é quase contraditório ao fato de que “uma das primeiras encenações teatrais no Brasil ocorreu na Capitania do Espírito Santo, em 1567, quando o padre jesuíta São José de Anchieta encenou o seu *Auto da Pregação Universal* (MAGALDI, 2001 *apud* KUSTER, 2016, p. 27).

Assim, a sede por cultura, e a valorização das manifestações artísticas de fora do estado do Espírito Santo, vai sendo percebida a partir de um público potencialmente fiel, que se faz presente nas apresentações locais de espetáculos de companhias e grupos culturais com destaque no cenário nacional. E pode-se dizer que, por vezes, já me incluí neste perfil. Por ser descendente direta de habitantes mineiros, tive curiosidade de conhecer um grupo do estado de Minas Gerais chamado Ponto de Partida. Desta forma, em abril de 2013, presenciei o espetáculo musical Travessia, no Teatro Universitário da Ufes, montado pelo grupo mineiro Ponto de Partida. Durante a apresentação, um misto de sensações tomou conta da plateia que apreciava canções encenadas de Villa Lobos, Tom Jobim, Chico Buarque, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Elomar, Gonzaguinha, e outros importantes nomes da música brasileira. Como é divulgado em sua sinopse pelos meios de comunicação, “Travessia” não é apenas um show e também não é teatro. É uma mistura saborosa que leva o espectador por uma viagem. Ela conta a história do trabalho, da luta e da festa do povo brasileiro e faz um passeio pela música brasileira. Travessia é música encenada; é o som formalizado em imagens.

Mais que uma experiência sinestésica efêmera, naquela noite senti-me despertada a buscar informações sobre essa companhia teatral e sua forma de transmitir conhecimento e se comunicar por meio da cultura e da literatura.

Para minha surpresa, tratava-se de um grupo surgido na cidade mineira Barbacena, da qual pouco ouvi falar por meus parentes e conhecidos. Ao chegar em casa, perguntei ao meu pai sobre o município e ele respondeu, de imediato, que só havia doidos lá, pois era um lugar conhecido por ter abrigado um complexo de sete hospitais para internação de doentes mentais vindos de toda a parte do Brasil.

Quando ainda estava no teatro, encantada e impactada com a apresentação, pude perceber que, na saída do evento, os atores cumprimentavam o público e sugeriam alguns produtos do grupo que estavam à venda naquele momento. Por curiosidade, dirigi-me à mesa que continha os itens a serem vendidos e um nome específico chamou-me a atenção: DVD *Ser Minas tão Gerais*<sup>1</sup>. Quando perguntei se se tratava de um DVD musical, disseram-me que era um musical encenado por Milton Nascimento junto a atores do grupo e aos Meninos de Araçuaí – projeto social que ensina várias formas de arte a crianças e jovens de uma região carente do Vale do Jequitinhonha - MG.

Assim, adquiri o DVD *Ser Minas tão Gerais*, um registro audiovisual da apresentação do espetáculo do mesmo nome, montado e encenado pelo grupo, pela curiosidade de conhecer o conteúdo dessa montagem que deveria retratar algo relacionado ao estado de Minas Gerais. Uma forma, também, de matar a saudade de parentes paternos, me aproximar da história de minhas raízes, ainda pouco conhecidas por mim e, por que não, saber mais um pouco de um povo brasileiro?

E, quando começo a assistir a esse espetáculo gravado em DVD, nova surpresa: “Ouço poemas de Drummond!”. Toda a peça é permeada por poemas de Carlos Drummond de Andrade, a exemplo do conhecido “No meio do caminho tinha uma pedra” e outros 14 que serão revelados nas próximas páginas. Esses poemas apresentados se alternam entre falas, gestos, objetos e canções, sejam folclóricas ou de domínio público, populares ou urbanas, como “Canção amiga” e “Notícias do Brasil - os pássaros trazem”, de Milton Nascimento, cantor ícone da música popular brasileira desde as décadas de 1970 e 1980 que transborda mineiridade e brasilidade em suas canções junto a parceiros como Fernando Brant<sup>2</sup>. Uma

---

<sup>1</sup> Ver figura 12 do anexo 2: Tela de abertura do DVD *Ser Minas tão Gerais*.

<sup>2</sup> Fernando Brant foi compositor e parceiro de Milton Nascimento em muitas canções. Na maior parte delas, Milton Nascimento compunha a melodia e Fernando Brant as letras. Eles fizeram parte do

agradável descoberta por perceber que temas importantes são trabalhados nessa peça, de forma lúdica, encantadora, bela e verdadeira.

Dessa forma, o objetivo desse trabalho é investigar mais detalhadamente a presença de Carlos Drummond de Andrade neste musical, a partir das reflexões e pensamentos sugeridos pelos poemas e versos, escolhidos para o musical, do escritor modernista que marcou a história da literatura brasileira e que a faz ser conhecida Brasil afora. A partir dos poemas encenados, serão analisados a temática e os signos apresentados nas cenas da representação de *Ser Minas tão Gerais*, que a partir de agora o citaremos pela sigla SMTG.

Em SMTG, é perceptível a presença de pensamentos e da vida de Drummond, poeta mineiro de Itabira - MG, além de seus versos recitados na representação cênica. Assim, alguns signos serão analisados a fim de estabelecer essa relação de proximidade com o escritor itabirano. São eles: a) **jornal**, que assume novas formas e dá origem a novos signos com o passar das cenas, uma vez que Drummond trabalhou por muitos anos em Jornais e suas obras eram veiculadas por esse importante meio de informação/comunicação, antes de serem publicadas em livro; b) **pedra**, protagonista do poema que tornou Drummond inesquecível e jamais adormecido entre as discussões literárias e filosóficas; c) **trem**, veículo importante, instrumento de deslocamento, movimento, tráfego de pessoas, memórias, informações, avanços e reencontros, é um dos acessos à Itabira, tema desse poeta.

Para o roteiro<sup>3</sup> da peça, foram selecionados quinze poemas de Drummond. Pela ordem em que aparecem nas cenas, são eles: “Canção amiga”<sup>4</sup> - *in: Novos poemas*; “Cidadezinha qualquer”<sup>5</sup> - *in: Alguma poesia*; “No meio do caminho”<sup>6</sup> - *in: Alguma poesia*; “Lanterna mágica - capítulo III/Caetê”<sup>7</sup> - *in: Alguma poesia*; “Concerto”<sup>8</sup> - *in: Boitempo*; “O vô sobre as igrejas”<sup>9</sup> - *in: Brejo das Almas*; “Quero me casar”<sup>10</sup> - *in:*

---

movimento Clube da Esquina, que surgiu em Belo Horizonte na década de 1970 e, reunindo outros músicos, despontou a música popular brasileira de Belo Horizonte para todo o Brasil e mundo.

<sup>3</sup> Ver figuras 1 e 2 do anexo 1: Roteiro do espetáculo *Ser Minas tão Gerais*.

<sup>4</sup> (ANDRADE, 2012, p.164)

<sup>5</sup> (ANDRADE, 2013, p. 49)

<sup>6</sup> (ANDRADE, 2013, p. 36)

<sup>7</sup> (ANDRADE, 2013, p. 24)

<sup>8</sup> (ANDRADE, 2017, p.122)

<sup>9</sup> (ANDRADE, 2013, p. 23)

<sup>10</sup> (ANDRADE, 2013, p. 65)

*Alguma poesia*; “O amor bate na aorta”<sup>11</sup> - in: *Brejo das almas*; “Canção para ninar mulher”<sup>12</sup> - in: *Brejo das almas*; “Nosso tempo”<sup>13</sup> - in: *A rosa do povo*; “O medo”<sup>14</sup> - in: *A rosa do povo*; “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”<sup>15</sup> - in: *A rosa do povo*; “Consolo na praia”<sup>16</sup> - in: *A rosa do povo*; “Mas viveremos”<sup>17</sup> - in: *A rosa do povo*; “Visões”<sup>18</sup> - in: *Versiprosa*.

É interessante ressaltar que, apesar de SMTG se tratar de um musical, não é interesse desta pesquisa estudar a musicalidade presente quase constantemente na representação cênica do espetáculo. Mas é inevitável não considerar as relações contidas entre as canções e seus entrelaçamentos com os poemas representados e os signos presentes neles, que serão observadas nos capítulos dois e três.

Para dar início à delimitação da base de referência desta pesquisa, está o livro *Ponto de Partida, Um país em cena – Identidade e cultura contemporânea no teatro musical* (2011), da jornalista Fernanda Fernandes, realização de um minucioso trabalho sobre as criações e montagens do grupo Ponto de Partida. A pesquisadora destacou o esforço e a contribuição da companhia com o registro e a promoção da cultura nacional. A partir desse livro, tem-se matéria para situar o espetáculo SMTG dentro do repertório da companhia e dialogar com reflexões e afirmações da autora.

O primeiro capítulo, “Havia um teatro no caminho”, trata das funções do teatro e sua relação com a literatura e tem como base os conceitos de Roland Barthes em sua aula magna *A Aula* (1988); Antônio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006); Fernando Peixoto em seu livro *O que é teatro* (1986) e Ester Abreu Vieira de Oliveira em *O teatro se subjuga ao poder?: Ideias esquartejadas sempre renascem* (2011) e *Ensaio sobre a dramaturgia: do clássico ao contemporâneo* (2016).

Também, nesse capítulo, serão apresentados pontos relevantes do grupo Ponto de Partida para a pesquisa, suas características e “flertes” constantes com a Literatura, a Música e a Cultura Popular. Vale deixar claro que, por cultura popular, entende-se

---

<sup>11</sup> (ANDRADE, 2013, p. 17)

<sup>12</sup> (ANDRADE, 2013, p. 37)

<sup>13</sup> (ANDRADE, 2012, p. 23)

<sup>14</sup> (ANDRADE, 2012, p. 20)

<sup>15</sup> (ANDRADE, 2012, p. 157)

<sup>16</sup> (ANDRADE, 2012, p. 101)

<sup>17</sup> (ANDRADE, 2012, p. 132)

<sup>18</sup> (ANDRADE, 2017, p. 134)

“tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes”, conforme palavras de Canclini (2008, p. 239), pois, para ele, modernização não implica a extinção das tradições, bem como tradição não denota uma recusa à mudança.

O segundo capítulo, intitulado *Ser Minas tão Gerais*, nome do espetáculo teatral objeto deste estudo, trará pontos principais do musical estudado, bem como elementos da mineiridade em cena e sua relação com os poemas de Drummond selecionados e representados na peça e com as canções de Milton Nascimento. Para base teórica são utilizados Michel Foucault em *Problematização do sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise* (2006); *A ordem do discurso* (1996); *A história da loucura: na idade clássica* (2013), Martín Barbero em *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia* (1997);

O terceiro capítulo é permeado, Drummond em cena, por reflexões e análises sobre o escritor e sua obra encenada, sob a perspectiva de críticos importantes como Affonso Romano de Sant’Anna (1992), Silviano Santiago (1976) e Roberto Said (2005).

Sant’Anna (1997) disserta sobre a identificação de traços de um pensamento existencialista no pensamento poético-metafísico de Drummond, apontando que a linguagem seria o instrumento para que o Ser se abrisse à realidade interior e exterior.

No substrato do pensamento poético-metafísico de Drummond, podem-se assinalar alguns traços de um pensamento existencialista, sem que com isto se diga que o poeta pertença a esta ou àquela corrente filosófica. No entanto, se, por um lado, é possível indicar influência de uma filosofia de época em seus versos, pode-se dizer também que o existencialismo é um acercamento poético às fontes do Ser. E nessa obra a linguagem seria o instrumento pelo qual o Ser desvelaria sua consciência, abrindo-se para a realidade interior e exterior. (SANT’ANNA, 1977, p. 26).

Nesse capítulo conceitua-se, ainda, o signo no teatro, e se dará ênfase ao jornal encenado, à pedra e ao trem, junto aos poemas e algumas canções em cena. Dessa forma, serão analisados textos verbais e não-verbais, que se fundem durante a

comunicação visual em cena, conforme Ester Abreu Vieira de Oliveira (2016) esclarece abaixo.

A peça de teatro é uma obra literária singular, pois possui um texto verbal e um não verbal, que se fundem, durante a comunicação visual, por meio da ação, dos movimentos e dos gestos dos atores, das cores e do recurso da decoração num determinado espaço. (OLIVEIRA, 2016, p. 21)

O jornal, veículo de informação que levava os poemas de Drummond ao público, transforma-se em novos signos e assume diferentes faces, como é a obra de Drummond. Já a pedra e o trem estão presentes de forma verbal, visual e imaginária, em SMTG, conforme será visto a partir de uma relação com a representação de Drummond em cena.

O ritmo será um outro signo/elemento analisado, já que em um espetáculo musical não é incomum sua presença, seja quanto ao ritmo musical, ritmo das cenas, ritmo das falas dos atores, ritmo das expressões faciais e interações entre os personagens, ritmo de entrada e saída dos elementos e outras possibilidades.

Para trabalhar esses assuntos, baseia-se nas obras: *Signos em Rotação*, de Octavio Paz (2006) e *Semiologia do Teatro*, organizado por Guinsburg, Netto e Cardoso (2012). Assim, a análise semiótica se dá por meio da *Leitura Transversal*, de Richard Demarcy (2012), a partir da percepção inicial dos elementos de forma isolada, por parte do espectador, cada vez que um deles aparece em cena, havendo, então, uma interrupção incessante da continuidade para estabelecer uma *leitura em descontinuidade* (Demarcy, 2012, p. 23).

A obra *Teatralidades Contemporâneas* (S. FERNANDES, 2010) é outra referência utilizada para análise das cenas, por entender a teatralidade como *polifonia significativa*, em que seus elementos estão em emancipação progressiva e, assim, deixa de ser uma unidade orgânica para ser uma crítica em ato de significação, importante instrumento para discutir temas.

Na emancipação progressiva de seus elementos, a teatralidade deixa de ser uma unidade orgânica prescrita *a priori* para tornar-se uma polifonia significativa, aberta sobre o espectador para não figurar um texto ou organizar um espetáculo, mas para ser uma crítica em ato da significação. (S. FERNANDES, 2010, p. 121)

Em alguns momentos do texto, trarei excertos do filósofo Theodor W. Adorno, para fazer alusões às suas obras de caráter reflexivo-crítico, a partir de temas propostos nas poesias drummondianas aqui estudadas. *Dialética do Esclarecimento* (1991), em que escreveu com Max Horkheimer é uma dessas obras, que traz a importância de se discutirem certos assuntos na sociedade, para que o indivíduo, a partir do esclarecimento, seja levado à tomada de consciência, fundamental para a mudança de mentalidade e de pensamento, que leva a novas atitudes. Neste caso, o teatro é palco e/ou instrumento para que ocorram estas discussões.

Ao final da pesquisa, incluí anexos com figuras e imagens de personagens e cenas que escolhi destacar, de modo a auxiliar o entendimento do texto.

### **Considerações iniciais**

1. É importante sinalizar que, por se tratar de uma análise teatral a partir de uma filmagem audiovisual, não se considera, para fins de observação, elementos relacionados ao campo de captação e edição audiovisual como o zoom, takes, planos e enquadramentos, efeitos de transição e cena, entre outros. Estes poderiam distorcer o sentido real do que é o objetivo estudar, os elementos teatrais em cena, uma vez que apresentam uma nova interpretação do que é visto. No entanto, como cada apresentação teatral é única, a análise se dará a partir da que ocorreu no ano de 2004 no Cine Theatro Central, em Juiz de Fora, em Minas Gerais.
2. São doze atores principais em cena, que se apresentam como personagens loucos. Cada um possui características próprias. Dentre eles, um assume a figura de Drummond, identificável por sua caracterização indumentária - o inconfundível chapéu, a gravata e o sapato.
3. O espetáculo não possui cenário fixo. O palco encontra-se despido de adorno e, a cada cena, atores, objetos de cena, luzes e músicas vão situando o público e o inserindo no contexto que se deseja apresentar.

4. O que é dito, debatido ou refletido sobre a pessoa de Drummond não se fundamenta ou se referencia na totalidade de sua Obra, mas sim em sua presença no espetáculo estudado, tomando alguns pontos de sua vida e Obra em alguns momentos, apoiados em determinados críticos e estudiosos sobre o autor.
5. Apesar de o trabalho do grupo Ponto de Partida estar intimamente ligado ao esforço e contribuição para a formação de uma identidade nacional, o foco da pesquisa não é defender ou comprovar que conceitos relacionados à cultura estão ou não sendo utilizados corretamente pelos críticos utilizados para a criação do texto. O que não se descarta a possibilidade de alguns temas serem discutidos eventualmente, a demandar pelos temas trabalhados.
6. Todos esses detalhes são relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. Inicia-se, então, a seguir, algumas palavras sobre o teatro, sua presença e relação com a literatura e o lugar do grupo Ponto de Partida nesse contexto.

## 1. HAVIA UM TEATRO NO CAMINHO

Conto ao senhor: o Ponto de Partida desde sempre escolheu encenar textos brasileiros ou pesquisar aspectos da cultura mineira que nos particularizam e tornam plural o universal. [...] (BERTOLA, 2006)

Criado em 1980, o grupo Ponto de Partida está situado desde 1998 em um espaço chamado **Estação Ponto de Partida**, o primeiro casarão como sede de suas criações teatrais, centro de formação e produção cultural. A Estação é situada em um belo conjunto arquitetônico que, abandonado, sofreu os mais variados tipos de ocupação e depredação e hoje, restaurado, abriga a Casa do Ponto, a Bituca: Universidade de Música Popular e a Casa Palavra.

Quando se pensa em teatro como instrumento de mudança e transformação social, pode-se dizer que o grupo Ponto de Partida está cumprindo bem o seu papel. Desde 1998 ele é parceiro do CPCD (Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento) - ONG fundada em 1984 em Belo Horizonte – MG, com a missão de promover educação popular e o desenvolvimento comunitário a partir da cultura) no projeto social “Ser Criança”. São os *Meninos de Araçuaí*, composto por crianças entre 7 e 16 anos da região do Vale do Jequitinhonha – MG, que participam de um Coro, do qual o grupo Ponto de Partida é responsável pela formação técnica, oferecendo oficinas de interpretação, dança, instrumentos musicais e musicalização.

Assim, pode-se considerar a Estação Ponto de Partida uma estação de chegada e saída de muitos personagens em busca de conhecimento, crescimento e descobertas, “capaz de abrigar as mais diversas bagagens, os sonhos mais improváveis e abrir-se para os deslimites do eterno e do encantado”, conforme descrito no site da companhia.

Sua origem, suas lutas e principais características serão abordadas no ponto 1.4.1 deste capítulo. Antes, porém, será apresentado o contexto político-social em que surge o grupo, além de conceituar o teatro, seu papel social e sua relação com a literatura, que seguem.

## 1.1 Teatro ontem, teatro hoje

Cada tempo e espaço é “palco”, enredo e/ou cenário para que o teatro assuma diferentes “papeis” na sociedade, dando novos formatos e marcas à sua existência. Oscilando entre razão e emoção; função político-social e instrumento estético de prazer; experimentações e/ou descobertas e esforço para se profissionalizar, é impossível precisar qual o próximo passo inovador que essa arte, capaz de se reinventar constantemente, assumirá em determinado período.

J. Guinsberg e Maria Lúcia Pereira consideram, ao escrever o prefácio à edição brasileira do Dicionário de Teatro (PAVIS, 2008), que o teatro tem um poder vital de auto renovação, que o faz se adaptar aos tempos e acolher inovações estéticas e técnicas, que o torna apto a levar ao palco temas e problemas do modo de ser desta e de outras épocas.

(...) o teatro não é apenas um resistente histórico que sobrevive a si mesmo, relegado à passividade de seus meios tradicionais, mas, ao contrário, é uma forma artística dotada de um grande poder vital de auto-renovação, que o foi adaptando aos tempos e incorporando a ele inovações estéticas e técnicas, inclusive de outros domínios, o que o tornam perfeitamente apto a levar ao palco os temas e os problemas do modo de ser de nossa época, como já o fizera em relação a quase todas as outras. (PAVIS, 2008. p. VII)

Mas esta arte não é sempre utilizada como instrumento de denúncia e/ou voz de muitos ou de um grupo específico. Em determinados momentos e lugares, pessoas realizam teatro – ou pensam estar realizando, com o intuito aparentemente individualista, motivados pela realização pessoal e prazer próprio.

Sobre a realização de um teatro “vazio” de conteúdos e de formas não dominando a encenação, o crítico teatral Yan Michalski (2004) fez uma espécie de desabafo em sua crítica chamada *Está fácil demais fazer teatro*. Ele afirma, descontente, que estava havendo muitas apresentações teatrais no Rio de Janeiro em meados de outubro de 1981. Segundo ele, havia pelo menos 39 peças em cartaz em um mesmo final de semana. “Eram muitas bilheterias querendo dividir o magro dinheiro do magro público disponível para o conjunto do teatro carioca.” (p. 384). Para o crítico, diferentemente de outros veículos de comunicação artística, o teatro possui a vantagem da “aparente facilidade de ser feito por pessoas despreparadas, ou desprovidas de uma ideia digna de ser comunicada.” (p. 385)

Indo ultimamente ao teatro, em média, quatro a cinco vezes por semana, confesso a minha perplexidade e angústia diante da frequência com que o trabalho que eu era solicitado a analisar não se apoiava em qualquer ideia conteudística capaz de acrescentar alguma coisa ao universo mental do espectador, em qualquer ideia formal capaz de provocar algum tipo de satisfação estética, em qualquer know-how artesanal elegível de quem se propõe a colocar seu trabalho à venda, sem qualquer noção de entretenimento suscetível de criar pelo menos um escapista momento de lazer [...] (MICHALSKI, 2004, P.385)

Ainda nas palavras de Michalski (2004, p. 385), “naquele momento parecia existir um número cada vez maior de pessoas que se dispõem a fazer teatro só em nome da gratificação pessoal que o ato de fazer teatro lhes dá”, sem considerar se há algum benefício ou interesse para o consumidor convidado investir dinheiro e tempo para assistir à determinada peça.

Michalski (2004) afirma, ainda, que o teatro falhou na sua missão de servir de espelho à natureza, defendendo que ele não abordou assuntos realmente prioritários porque estava numa fase em que não se achava capaz de fazê-lo adequadamente. Logo, foi uma forma de “disfarçar sua própria impotência e, de passagem, de faturar um *tutu* cada vez mais problemático nesta época de crise econômica e verbas quase inexistentes” (p. 395).

O interessante é que neste momento o grupo Ponto de Partida inicia os seus trabalhos, durante o período em que o país se encontrava em regime militar desde 1964, o que não garantia a plena liberdade de expressão, tão cara e fundamental para os artistas da época. Felizmente, o grupo surgiu com uma nova proposta, sendo um “movimento cultural herdeiro de um processo em que o teatro desempenhou importante papel na resistência à ditadura militar [...]” (FERNANDES, F., 2011a, p. 44)

### 1.1.1 Teatro em tempos de crise

Em todo o percurso da história, é possível observar aproximações e semelhanças nos acontecimentos sócio-políticos, ou nos resultados deles, que ora se repetem, ora têm o poder de influenciar regiões geográficas não muito próximas. E um desses acontecimentos, em países diferentes que passaram por momentos de forte repressão ao terem seus direitos e sua liberdade violados, em algum momento, pelo Estado, podem refletir-se em peças teatrais.

Algumas frases de Peixoto (1986) relembram outras do filósofo Theodor W. Adorno (1991). Duas delas são: “Principalmente no Brasil, hoje, é preciso repensar criticamente pensamento e ação. Para o teatro vir a ser útil à construção de uma sociedade democrática.” (PEIXOTO, 1986, p. 8)

Theodor Adorno, em seus textos “Educação após Auschwitz” (1954) e “O que significa elaborar o passado” (1960), vem alertar para a necessidade de que se discuta com todas as gerações sobre o genocídio judeu (mas não somente) praticado pelo nazismo na Alemanha, na tentativa de fazer o indivíduo tomar conhecimento sobre o que aconteceu e alertar para o perigo que se encontra no comum desejo de se libertar do passado, de forma que não se repitam pensamentos e atitudes conformistas na sociedade presente. E o primeiro passo para isso, segundo Adorno, é o esclarecimento, em que ele se expressa em *Dialética do Esclarecimento* (1991), que escreveu com Max Horkheimer. Enfim, esclarecer, tornar claro o que de fato ocorreu, para aí gerar a tomada de consciência, que é fundamental para que haja uma mudança no curso da história é o que propõe Adorno.

E, seguindo esse movimento de o teatro manifestar a voz popular, é interessante observar que um texto dramático é considerado literatura, mas nem todo texto literário faz parte do universo teatral por si só. E o grupo teatral *Ponto de Partida* consegue unificar bem textos literários e voz popular, em cena, com o auxílio da música e dos recursos da arte cênica, tais como os que fornecem a semiótica: paralinguísticos, praxênicos e cinésicos. Mais adiante serão melhor pontuados essas características do grupo.

Para Said (2005), após 1930, no Brasil, a entrada do texto literário no moderno debate político-cultural ganha uma nova dimensão, “momento em que os escritores modernistas passam a ocupar cargos ou desenvolver projetos para o novo regime político” (p.21), que é o caso de Carlos Drummond de Andrade.

Segue o tópico sobre a relação entre literatura e teatro e o impacto e a oportunidade de atuarem juntos em prol do social.

## 1.2 Teatro e literatura

Roland Barthes, em sua aula magna ao assumir a cadeira de Semiologia Literária no Collège de France, em 7 de janeiro de 1977, afirma considerar a literatura como um monumento literário onde todas as ciências estão presentes, fazendo girar todos os saberes sem fixar ou fetichizar nenhum deles.

Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. (BARTHES, 1988. p. 16)

Barthes (1988) afirma, ainda, que a literatura é o próprio “fulgor do real”. A começar pelo conhecimento da história do autor de uma obra analisada, sua trajetória de vida, o contexto histórico em que a escreveu, e outras informações reais, que vão dar sentido ao porquê e para que de suas criações. Seguindo essa premissa, o autor defende que, na tentativa de representar o real é que existe uma história da literatura.

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. (BARTHES, 1988. p. 21)

Sobre a literatura fazer girar os saberes e não fixar e nem fetichizar nenhum deles, BARTHES (1988. p. 16) compreende que existem muitas literaturas. “Entretanto, e

nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso.” Ao assumir muitos saberes, “[...] o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens. (BARTHES, 1988. p. 21)

Barthes reforça o que Cândido afirma sobre essa riqueza de conhecimentos da literatura “[...] ante a possibilidade da formação adequada de pesquisadores, técnicos e filósofos, a literatura preencheu, a seu modo, esse espaço, oferecendo um rico aparato conceitual para a investigação da sociedade e da cultura brasileira.” (CANDIDO, 1975, p. 130)

Essa característica da literatura, de saber muito sobre os homens, é um ponto forte e um elo que o une ao teatro, podendo servir de rica matéria-prima, a partir de seus muitos saberes, para roteiros, peças dramáticas, óperas e musicais, por exemplo. Como é o caso do espetáculo SMTG, ao apresentar a poética de Drummond em cena.

Portanto, pode-se perceber, até aqui, algumas semelhanças entre os conceitos apresentados sobre teatro e sobre literatura. Mas, afinal, cabe perguntar: teatro é literatura? Para responder, nas palavras da professora emérita Ester Abreu Vieira de Oliveira (2011), o teatro já foi considerado uma arte não literária, mas está com um pé dentro e um fora dos gêneros literários, por seu elemento literário ser verbal, além de possuir outros dados não-verbais.

O teatro é uma forma artística especial que está com um pé dentro e um fora dos gêneros literários. Muitas vezes, foi considerado como uma arte não literária, por ser literatura, mas não só literatura, pois seu elemento literário é verbal, porém, há nele outros dados não verbais e imprescindíveis para a sua realização. (OLIVEIRA, 2011, p. 21)

Além disso, “[...] no teatro, espelha-se uma sociedade com seus conflitos, e o texto dramático — texto escrito — é um produto humano, logo histórico e cultural, de caráter artístico literário, disposto para a sua representação em um palco.” (OLIVEIRA, 2016, p. 13).

Peixoto (1986, p. 24) também esclarece que a *escrita dramática*, que é uma *escrita literária*, pertence ao domínio do teatro, mas tem seu lugar na história da literatura.

Ao mesmo tempo, o autor diz que a escrita cênica desenvolve uma linguagem específica e costuma partir da escrita dramática, mas não necessariamente deva ser dessa forma. Inclusive, nesse presente estudo, o objeto a ser analisado, SMTG, é um exemplo de um roteiro que não parte de uma escrita dramática, mas nasce da mescla de canções populares com urbanas, poesias e outras expressões culturais que, em cena, tornam-se uma partitura musical e cênica.

Porém, nem sempre foi assim. Houve um tempo em que o teatro era uma arte julgada de segunda categoria no mundo, até o Brasil perceber “que ela poderia ser tão rica e quase tão hermética quanto certa poesia ou certa pintura moderna.” (PRADO, 1988, p. 41)

Em *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado (1988, p. 49) afirma que “tentava-se, em síntese, menos negar que transcender o realismo, transfigurando em poesia dramática as análises psicológicas e as explicações sociais.” Assim, enquanto teatro se insere na literatura como dramaturgia após ter sido julgada arte de segunda categoria, nesse objeto de estudo a poesia é um dos elementos que dá origem à dramaturgia.

Antônio Cândido (2006), em seu livro *Literatura e Sociedade*, conceitua literatura como de caráter coletivo à medida que requer certa comunhão de meios expressivos e mobiliza afinidades para congregar homens para que cheguem a uma *comunicação*.

Com efeito, entendemos por literatura, nesse contexto, fatos eminentemente associativos; obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus impulsos íntimos. Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma "expressão". A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma "comunicação". (CÂNDIDO, 2006, p. 147)

Na tentativa de simplificar as relações entre dramaturgos e encenadores, Peixoto (1986) esquematiza uma divisão da história do espetáculo em dois campos opostos: *aqueles poéticas*, em que o teatro é onde “O Verbo se faz Carne” e, desta forma, “a

Palavra é mãe e soberana”, o que significa dizer que os textos literários deverão ser encenados tecnicamente a partir de uma submissão humilde, em total e absoluto respeito; e *aquelas poéticas* que ou negam a superioridade do texto, considerando um pretexto para alguma criação pessoal, ou procuram compreender o espetáculo como algo independente do texto ou, até mesmo, como valor hegemônico sobre ele.

Assim, pode-se estabelecer relação frutuosa entre a literatura e o teatro e suas funções e contribuições para a sociedade, a exemplo do grupo Ponto de Partida, em que a literatura é presença marcante em suas produções.

### 1.3 Vidas na fronteira: a arte do presente

Ao tomar emprestado este título que nomeia a introdução de “O Local da Cultura”, em que Bhabha (1998, p. 19) afirma que ‘nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, o presente trabalho insere-se nas discussões recorrentes ao ‘atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo...’

Para Bhabha, neste *fin de siècle* a sociedade se encontra em um “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.” (BHABHA, 1998, p. 19) O autor justifica que há um movimento exploratório incessante, uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no “além”, “que o termo francês *au-dela* capta tão bem - aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para frente e para trás.” (BHABHA, 1998, p. 19)

A partir do conceito de “entre-lugar” de Bhabha (1998), pode-se considerar que o grupo Ponto de Partida nasce neste “entre-lugar”, por não se contentar com os limites da província, mas também de não abrir mão de sua terra natal. Assim, surge uma proposta cultural inovadora em Barbacena, cidade do interior mineiro, a partir da confluência da tradição com a inovação, da busca interior com as descobertas exteriores, da união do ontem com o hoje, da valorização do novo a partir do que já existe, dos registros de memórias de um povo que quer ser alguém sem renegar suas origens e também não se fechar ao que está por vir.

Somado a isso, o grupo agrega, na elaboração de seus espetáculos teatrais, elementos e textos de escritores brasileiros, como fonte e matéria-prima para exaltar a identidade nacional, contribuir para a formação/ registro de uma cultura nacional e destacar (ou executar) o papel social da literatura, da música, da cultura.

Assim, na tentativa de resgatar memórias e deixar registros de um povo, de seu povo mineiro, de nosso povo brasileiro, pode-se considerar que o grupo Ponto de Partida se encontra neste “terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”, esses “entre-lugares”. Bhabha chama de “teoricamente inovador e politicamente crucial (...) a necessidade de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” indo “além das narrativas de subjetividade originárias e iniciais”. (BHABHA, 1998, p. 20)

Então, o fato de os personagens de SMTG serem figuras tidas como “loucas” atua como destaque à cidade de Barbacena, conhecida por sediar hospitais para tratamento psiquiátrico, num passado recente. E, num âmbito metafórico, a figura dos personagens loucos também pode representar o estado em que se encontram os habitantes da sociedade atual, como afirma Bhabha (1998), desorientados, “entre-lugares”, “entre-tempos”, “entre-espacos”.

Outro ponto importante a destacar do grupo Ponto de Partida é a afirmação de que está na esquina do mundo, o que vem ao encontro desse título “Vidas na fronteira: a arte do presente”. Inclusive, SMTG tem como característica relacionar memórias e tradições ao hoje e não ao ontem. Pode-se notar, por exemplo, na utilização de um poema de Drummond chamado *Concerto*, publicado em Boitempo, em que a recitação dos verbos em cena foi posta para o tempo presente, em substituição ao original, no passado: “*O cravo, a cravina, a violeta SÃO (eram) instrumentos de música / ou SÃO (eram) flores? / e o jardim É (era) uma sonata que não se sabia sonata.*”

Por se entender/ afirmar “*esquina do mundo*”, o grupo Ponto de Partida busca utilizar em suas montagens elementos da cultura local, na tentativa de reforçar e divulgar a identidade nacional, ao passo que, ao mesmo tempo, a companhia se inspira em

influências estéticas e se capacita profissionalmente além das fronteiras de Barbacena. A seguir, mais detalhes sobre o grupo.

#### 1.4 Ponto de Partida

O grupo Ponto de Partida possui a musicalidade como ponto forte em suas produções, além da presença da cultura popular sendo uma constância como uma das formas de representar o povo brasileiro, em especial de cidades interioranas. Seu envolvimento com o projeto social Meninos de Araçuaí e seu forte entrelaçamento com a literatura brasileira também são marcos na trajetória do grupo que possui 39 anos de estrada, como se verá nas próximas linhas. Sua relação com o cantor e compositor Milton Nascimento, personagem principal do seu espetáculo *Ser Minas tão Gerais*, objeto de estudo nesta pesquisa, será apresentada no tópico 2.4.

##### 1.4.1 Como tudo começou

“Criado em 1980 em Barbacena, o grupo Ponto de Partida surge como movimento cultural herdeiro de um processo em que o teatro desempenhou importante papel na resistência à ditadura militar [...]”. Sua primeira peça para adultos, *Contrastes - A poética de Chico Buarque*, foi criada em 1982, mas seu texto teve cortes pela censura e foi considerada imprópria para menores de 18 anos. Somente aprovado em 25 de outubro de 1984, entrou para a História como o último script censurado no Brasil. (FERNANDES, F., 2011b, p. 1)

O grupo Ponto de Partida, que criou e montou o espetáculo *Ser Minas tão Gerais* - objeto central deste estudo, afirma o orgulho de permanecer em sua terra natal, a cidade de Barbacena – MG: “quando nasceu, decidiu que não emigraria de Barbacena, mas também não aceitaria os limites da província”. E havia uma importante característica que facilitaria essa proposta: a cidade é bem localizada, a 180 km de Belo Horizonte, 273 km do Rio de Janeiro e 550 km de São Paulo. Assim, o grupo viu uma possibilidade de locomoção entre as cidades e capitais do Sudeste, já que eram as de maior circuito teatral do país. E então nasce um teatro no *meio do*

*caminho*, entre as três capitais que se destacavam, e ainda hoje se destacam, na cena cultural da região sudeste do Brasil.

Regina Bertola, diretora e uma das fundadoras do grupo, afirma que, neste período, decidiram que permaneceriam em Barbacena. Porém, ela sempre que podia, estava no Rio de Janeiro, o que possibilitou trocas constantes, busca de informações e melhor percepção de como se fazia teatro naquele importante cenário cultural brasileiro. (GRUPO, 2005)

Esse desejo de se manter como grupo de teatro no interior marca o caminho da busca do Ponto de Partida por respostas que possam identificar o que é Brasil. Ou pelo menos o que é o Brasil que pertence ao imaginário de um país imenso, rural e urbano, e repleto de outras dualidades. (FERNANDES, F., 2011a, p. 65) Este é o primeiro tema presente no espetáculo SMTG, apresentado logo na primeira canção: Notícias do Brasil – os pássaros trazem, de Milton Nascimento, que será trabalhado no segundo capítulo.

Nesses anos o grupo se empenhou em desbravar as culturas locais, regionais e nacionais, se debruçou no resgate cultural a partir de obras literárias, criou projetos sociais e uma Associação Cultural e tornou-se um grupo sólido, que leva o produto de seus trabalhos a muitos lugares do Brasil e do mundo – fazendo jus ao seu nome Ponto de Partida.

Possuindo mais de 32 espetáculos em seu repertório, desde a primeira montagem do grupo, a música teve papel de destaque. Após ganhar prêmios, a trupe passou a viver de teatro, caminhando para a profissionalização. A forte presença da cultura popular também é marca importante em suas produções, além da presença dos Meninos de Araçuaí – projeto social junto a crianças e jovens do Vale do Jequitinhonha, e do diálogo com a literatura em suas montagens.

#### 1.4.2 Música, Cultura e Literatura

Como já foi dito, a presença da música é uma constância nos espetáculos do grupo. Na história do teatro, “a música já estava presente nos coros trágicos, que cantavam em resposta ao protagonista.” (FERNANDES, F., 2011a, p. 83)

Para a diretora da companhia, Regina Bertola, os músicos compositores são tratados como *cronistas da nação*. Eles transmutam as crônicas musicais em gesto, cenário, cor e luz, sem a necessidade de seguir as tradicionais rubricas de autores que escrevem especificamente para o teatro (FERNANDES, F., 2011a).

No entanto, para transpor essas crônicas musicais para o palco, existe a necessidade de se transmutá-las em gesto, cenário, cor e luz, de transformar a canção em narrativa, de criar uma linguagem própria para o musical brasileiro a partir de material inicialmente concebido para outra mídia e, portanto, sem as tradicionais rubricas deixadas por autores que escrevem especificamente para o teatro. (FERNANDES, F., 2011a, p. 90)

O grupo “encontrou na música, mais especificamente na canção popular, o expediente central para atar um país em cena. O canto torna-se, então, a legenda por meio da qual se reivindica uma cultura e uma história como fundamento da identidade.” Ao assumir esse papel de legenda do espetáculo, o canto configura, também, “em suas conexões com a literatura, um sistema de representações específico, um espaço a partir do qual é possível se posicionar.” (FERNANDES, F., 2011a, p.22)

A partir da segunda peça do grupo, a música, tomada como ponto central da expressão da identidade brasileira, passou a ser executada ao vivo, tornando-se um dos recursos principais dos espetáculos. (FERNANDES, F., 2011<sup>a</sup>, p. 22) Assim, em 1989, Gilvan de Oliveira – violinista e arranjador, assume a direção musical da companhia e inicia essa parceria na produção do espetáculo *Travessia*.

Em *Travessia*, tem-se uma estrutura de musical parecida com a de SMTG, em que o roteiro não tem texto em prosa ou diálogo como fio condutor da estrutura narrativa, mas é alinhavado por canções. Trata-se de uma costura de canções de artistas como “Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim e Milton Nascimento, Cartola, Geraldo Vandré, Gonzaguinha e Dorival Caymmi, entre outros, escolhidas para passar sentimentos e imagens do povo brasileiro.” (FERNANDES,

F., 2011a, p. 53) Há mais de vinte anos no repertório da companhia, este espetáculo já levou a brasilidade de suas canções a vários lugares além Barbacena, como Angola, Paris, Alemanha, Uruguai, e muitas outras cidades e capitais nacionais.

“A partir de *Beco – a ópera do lixo*, boa parte dos espetáculos do Ponto de Partida caminha para o formato de óperas populares.” (FERNANDES, F., 2011a, p. 57) E SMTG é considerada uma ópera popular em formato refinado, trazendo colagens de canções cujas letras promovem análises do cotidiano. “Na tentativa de fixar a identidade nacional [...] o grupo consegue ser universal partindo de uma esquina do mundo, através da música de Milton Nascimento de do coro Meninos de Araçuaí” (p. 127).

No espetáculo *SMTG*, “a música de Milton é unida às canções recolhidas da cultura popular, de domínio público como ‘Beira-mar’ e ‘Boi janeiro’, por meio dos arranjos do violinista Gilvan de Oliveira. [...]”. Une-se a esse arranjo os poemas de Drummond, que atuam como urdidura para o musical. Dessa organização (canções e poemas), vê-se que “a língua é produto de um povo, que a cunha a partir de seus componentes e tradição como veículo de pensar e de comunicar.” (FERNANDES, F., 2011a, p. 86-87)

Com Fernandes, percebe-se que “[...] o grupo propõe um enfrentamento da visão hierarquizante de cultura, o que resulta na valorização do local e do regional em contraposição à centralidade do eixo urbano denso de produção/recepção da cultura brasileira (eixo Rio-São Paulo)”. (FERNANDES, F., 2011a, p. 23) “Ao longo de seu amadurecimento, o grupo passa a recorrer também à cultura popular e ao cancionário popular e anônimo, além de se apropriar de elementos da cultura de massa [...]” Assim, o Ponto de Partida utiliza estratégias diferentes na mediação de conteúdo entre o público e os diversos. Permitindo que a comunicação se efetive de maneira mais provocadora e envolvente na mescla de estratos cultos, populares e massivos, apresentando uma percepção de Brasil que não diverge em nada. (FERNANDES, F., 2011a, p. 87).

É interessante fazer um contraponto aqui. Enquanto o enraizamento da questão da identidade nacional se arrefeceu na literatura a partir da segunda metade do século XX, ela sobrevive no teatro e no cinema, dentre outras formas de representação da

literatura. (FERNANDES, 2011a, p. 162) Assim, a partir dos anos 1970, Perrone (1988, p. 29) expõe que “a música popular tem sido uma área de florescimento tardio de sensibilidades poéticas do Modernismo”.

Agora, após serem conhecidas as características principais que estão presentes e transbordam nas produções do grupo Ponto de Partida, será apresentado o espetáculo objeto de estudo dessa pesquisa: *Ser Minas tão Gerais*.

## 2. SER MINAS TÃO GERAIS

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! (GRUPO, 2005)

O espetáculo *Ser Minas tão Gerais*, montado e apresentado pelo grupo Ponto de Partida pela primeira vez em 2002, é fruto da sugestão da então patrocinadora do grupo, Telemig Celular, empresa de telefonia que queria homenagear os 60 anos de Milton Nascimento e os 30 anos do Clube da Esquina, unindo Milton Nascimento, Ponto de Partida e Meninos de Araçuaí em um espetáculo. Assim, “reuniu dois mitos mineiros: Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade, cujos textos complementam o roteiro estabelecido pela música”. (FERNANDES, F., 2011a, p. 71)

A partir da mineiridade expressada pelo próprio nome, que é detalhado no tópico 2.2.1, SMTG contribui para reforçar a identidade mineira, dialogar sobre a noção de nação – país, colaborar para o resgate e registro de memórias de um povo, expressar e exaltar as raízes fortes e vivas da tradição – seus costumes, hábitos, suas memórias. “No palco, estão onze atores do Ponto de Partida, e o coro dos Meninos de Araçuaí e uma banda formada por cinco músicos.” (FERNANDES, F., 2011a, p. 71)

Questões produtivas sobre a identidade cultural no Brasil contemporâneo são debatidas em cena: “Com a canção urbana, as músicas folclóricas, as rezas e orações populares e a poesia brasileiras, o grupo costura um discurso que fundamenta, na poética e na oralidade (formas de heterólogos), um ser nacional.” (FERNANDES, F., 2011a, p. 15) Aqui, inicialmente, se percebe a poética de Drummond como condução da narrativa dramática, sendo mais um elemento em cena que faz parte da cultura nacional.

Segundo Goldstein (2008), existem obras consideradas poéticas por serem elaboradas para criar um efeito próximo ao do poema: convidam à releitura e permitem mais de uma interpretação (p. 64). Percebendo-se essa constatação ao se analisar SMTG, foi preciso seguir uma linha de entendimento sobre a presença da

poética de Drummond em cena, que se verá adiante. Antes, porém, pontuaremos breves informações para situar o leitor a respeito do musical aqui estudado.

## 2.1 Características principais de *Ser Minas tão Gerais*

### a. *Enredo*

*Ser Minas tão Gerais* é um musical que se passa em uma pequena cidade do interior, onde seus habitantes, representados por personagens loucos e crianças, estão à espera de um mito que vai chegar de trem.

O espetáculo é apresentado pela primeira vez em 2002 em Barbacena.

Ao todo, se alternam em cena 12 atores do grupo Ponto de Partida<sup>19</sup>, 40 crianças do projeto social Meninos de Araçuaí e o cantor e compositor Milton Nascimento, representando o mito, o messias que é esperado por todos.

Entre canções de Milton Nascimento, poemas de Carlos Drummond de Andrade e canções populares e de domínio público<sup>20</sup>, a história vai sendo contada pelos personagens, em um palco inicialmente vazio de adornos, sem cenário fixo, mas que recebe objetos de cena para contextualizarem cada cena. Os corpos dos atores também viram objetos de cena e cenário em alguns momentos, a exemplo da canção Itamarandiba<sup>21</sup>, em que uma cidade se forma a partir dos corpos dos atores em cena.

### b. *Personagens*

**Milton Nascimento**, personagem principal, é figura autorrepresentada<sup>22</sup>. No espetáculo ele é esperado pelos personagens loucos e as crianças como um mito, o

---

<sup>19</sup> Ver figura 30 do anexo 2: atores do grupo Ponto de Partida e Milton Nascimento em cena.

<sup>20</sup> Ver figura 16 do anexo 2: Atores e Meninos de Araçuaí encenam uma canção popular.

<sup>21</sup> Ver figura 22 do anexo 2: Atores e jornais, em cena, compõe o cenário de uma cidade de pedra, em que os jornais se tornam edifícios, remetendo à urbanização.

<sup>22</sup> Ver figura 29 do anexo 2: Milton Nascimento em cena cantando e tocando.

messias, como já foi falado, que voltará à cidadezinha do interior por meio do trem. A representação da esperança está atrelada à sua imagem.

Os atores do grupo Ponto de Partida assumem personagens loucos que apresentam características peculiares, de acordo com os muitos tipos mineiros que se afirma existir na região. Abaixo tem-se alguns deles:

Uma das personagens é a **Lourdes**<sup>23</sup>, uma senhora que assume o papel de profetiza no espetáculo. Ela aparece nas cenas em momentos estratégicos para anunciar a vinda do messias, como em uma profecia. Em outras situações, exorta os personagens sobre algo. Sempre com um timbre forte, falas pausadas e voz bem marcada.

**Lido**<sup>24</sup> e **João**<sup>25</sup> são os dois primeiros personagens que entram em cena. Eles se alternam entre gargalhadas e buscas pelo messias, ao perguntarem repetidamente “ele já chegou?”.

**Felipe**<sup>26</sup> é o personagem que se assemelha ao estereótipo de Carlos Drummond de Andrade. Utiliza adereços como gravata, camisa social e chapéu semelhante ao que o poeta utilizava e, em cena, representa o “homem da capital”, com perfil de habitante de grandes cidades. Seu ritmo, suas expressões e feições, por vezes demonstrando insatisfação com a realidade local, se destoam dos demais personagens loucos.

**Analice** é uma personagem que não apresenta características visuais femininas. É desprovida da beleza dos padrões sociais ocidentais e aparenta uma figura andrógena. Ela pode representar as muitas pessoas que chegavam à cidade de Barbacena, no passado, para serem internadas no Complexo de Hospitais Psiquiátricos Colônia, por possuírem comportamentos, ou se afirmarem, homossexuais.

---

<sup>23</sup> Ver figura 6 do anexo 2: Lourdes é a personagem que representa a profetisa.

<sup>24</sup> Ver figura 3 do anexo 2: Personagem Lido na primeira aparição em cena, perguntando “Ele já veio?”.

<sup>25</sup> Ver figura 4 do anexo 2: Personagem João também em sua primeira aparição em cena, pergunta pelo mito.

<sup>26</sup> Ver figura 5 do anexo 2: Felipe é o personagem que representa Drummond em cena.

**Lalá** é uma personagem infantilizada, que se aproxima das personalidades sonhadoras. Sua inocência é visível e ela guarda dentro de sua bolsa as notas musicais de canções do mito Milton Nascimento, “que engoliu um ovo de Curio” quando pequeno.

**Beth** representa a figura da mulher romântica que sonha em se casar. Em suas palavras sempre há “amor” e um acessório notório em seu figurino é o véu de noiva<sup>27</sup>. Ela está presente na cena do poema “Quero me casar”.

Além destes, há a **Soraia**, o **Paulo**, o **Bebeto**, a **Carol**, o **Pablo**, todos personagens loucos em cena. E, também, há a presença de **40 crianças do Projeto Social Meninos de Araçuaí** que se alternam nas cenas e atuam como um coro em movimento, realizando uma bela partitura corporal com seus corpos coreografados. Cantam, dançam e se transformam em cenário, muitas vezes, a exemplo da cena em que assumem as figuras de anjinhos barrocos ao serem recitados trechos do poema “O vôo sobre as igrejas”, de *Brejo das almas* (1934).

### c. Cenário

O cenário é despido de adornos. Durante as cenas, o elemento jornal se transforma em novos signos dando origem a objetos de cena e tem o poder de situar o espectador no ambiente imaginário proposto. A diretora Regina Bertola afirma que faz parte da linguagem estética do grupo apenas um elemento repassar por todo o espetáculo sustentando a encenação, uma vez que O Ponto de Partida opta por um teatro artesanal, que se constrói em cena.

“[...] nossa linguagem estética se instala geralmente no palco sem cenário, que sustenta a encenação em um elemento que repassa por todo o espetáculo, no trabalho do ator que canta, dança e interpreta, na opção por um teatro artesanal, que se constrói frente à plateia.” (BERTOLA, 2006 apud FERNANDES, F., 2011a, p. 58)

---

<sup>27</sup> Ver figura 7 do anexo 2: Lourdes em cena e personagem noiva ao fundo, antes de iniciar a recitação do poema “Quero me casar”.

O jornal é este objeto de cena que se faz presente em muitos momentos e se transforma em novos signos, passando a representar, então, outros objetos de cena e cenários.

#### *d. Canções*

Por se tratar de um musical, as canções estão presentes em quase todo o momento em cena. Elas vão contando a história junto aos poemas de Carlos Drummond de Andrade, na voz e no corpo dos atores e meninos. São elas: “Cais (instrumental)”;

“Notícias do Brasil (Os Pássaros Trazem)”;

“Ainda bem não cheguei”;

“Circo Marimbondo”;

“Roupa Nova”;

“Itamarandiba”;

“Beira Mar” (Domínio Público);

“Encontros e Despedidas” ;

“O Cio da Terra”;

“Boi Janeiro” (Domínio Público);

“Coisas de Minas”;

“Maria Solidária”;

“Paula e Bebeto”;

“Brincadeiras de Roda”;

“Sentinela (vinheta)”;

“Procissão”;

“Maria Maria (vinheta)”;

“Veveco, Panelas e Canelas”;

“Bola de Meia, Bola de Gude (vinheta)”;

“O Rouxinol (The Nightingale)”;

“Canção Amiga”;

“O Vendedor de sonhos”;

“Ponta de Areia”;

“A Primeira Estrela”;

“Fé cega, faca amolada (vinheta)”;

“Os Tambores de Minas (Minas Drums)”;

“Raça”;

“Louva-a-Deus (The Praying Mantis)”;

“Clube da Esquina N.2 (vinheta)”

“Coração Civil”;

“Circo Marimbondo (vinheta)”.

Os álbuns onde cada canção pode ser encontrada estão descritos ao final deste trabalho, nas Referências musicais.

#### *e. Poemas*

Conforme falado anteriormente, 15 poemas de Carlos Drummond de Andrade, e/ou alguns de seus versos, são encenados no espetáculo SMTG. O grupo Ponto de Partida afirma que o utiliza como uma urdidura entre as canções no desenrolar da história. A relação com os nomes completos dos poemas já foi descrita na introdução deste trabalho.

## 2.2 Um jeito de ser mineiro

Algumas características fortes da identidade mineira são apresentadas neste espetáculo a fim de exaltar o jeito mineiro de ser de um povo que luta para ser feliz e ser reconhecido como parte integrante do povo brasileiro, em especial nas regiões mais interioranas, onde a urbanização não se apropriou dos costumes e ritmo social como nas grandes cidades. Dentre essas características, destaca-se o cancionero de Milton Nascimento e, evidentemente, os poemas de Drummond.

A utilização de poemas de Drummond é a representação da mineiridade que parte de uma cidade provinciana e atinge o mundo, pelo alcance e reconhecimento da obra literária do escritor, que é um ícone da literatura brasileira. Nascido em Itabira, cidade do interior de Minas Gerais, situada na região do Quadrilátero Ferrífero e à leste da capital, o poeta foi morar em Belo Horizonte ainda na infância e no Rio de Janeiro quando adulto.

Já as canções de Milton Nascimento, por sua riqueza cultural como algo que surge na capital de Minas Gerais e ganha o mundo, a partir do Clube da Esquina, estão impregnadas de regionalidade e foram escolhidas para dar voz ao povo mineiro. Vale destacar a figura deste artista que, mesmo não sendo mineiro de nascença, se intitula “mineiro de coração” e segue levando a brasilidade a muitos lugares do mundo. Inclusive, na ocasião desta escrita (2019), o cantor está viajando com a turnê *Clube da Esquina* por algumas capitais e cidades do Brasil e de outros lugares fora do país, como Londres, Zurique, Amsterdã, Madri, Lisboa, Porto, Tel Aviv, Berlim e Paris.

Aí entra uma questão interessante. É sabido que Carlos Drummond de Andrade é esta figura mineira que foi morar no Rio de Janeiro para ser chefe de gabinete de Gustavo Capanema, novo ministro da Educação e Saúde Pública em 1934 e por lá seguiu sua carreira profissional, onde permaneceu até o fim de sua vida. Já Milton Nascimento é nascido no Rio de Janeiro e foi criado em Minas Gerais desde a infância, ao ser adotado por uma família mineira. Reforçando que, desde a década de 1970, ele se dedica à música popular brasileira, e grande parte de suas composições propagam características da mineiridade pelo Brasil e pelo mundo.

### 2.2.1 Mineiridade no nome

A começar pelo nome, “*Ser Minas tão Gerais*” sugere que o fato de “Minas” ser “tão gerais” remete à representação de muitos locais “valiosos”, na figura de Minas – região ou lugar valorizado por abrigar ouro e outros metais preciosos que eram destinados para regiões mundo afora. Neste sentido, pode-se trabalhar a partir do entendimento de cidades e regiões com vasta riqueza cultural, fortes tradições, costumes enraizados e repassados por gerações. Quer seja por crenças respeitadas, quer seja de material humano, com gente trabalhadora, o povo mineiro é bem diversificado, aberto ao outro, que sempre tem “um dedinho de prosa” e um “cafézim com broa de fubá” na mesa para acolher a todos que se “achegarem”, e que, representa, também, toda uma nação brasileira, com suas lutas e conquistas diárias nesse imenso país.

Partindo daí, entende-se que os temas trabalhados são assuntos importantes para que se compreenda os papéis que Drummond assume neste espetáculo. Outro vetor é a busca por reconhecimento cultural na formação da identidade nacional. Observa-se, ainda, a valorização da literatura brasileira e da música popular como lugar de encontro do eu interior em unidade com a pertença a um povo. Desta forma, parte-se do específico para o geral, uma análise de uma situação parte para que possa representar/compreender o todo.

### 2.2.2 O “jeito doidinho” de ser

“*Ser Minas tão Gerais* é recheado de tipos mineiros, loucos que toda cidade tem e que estão à espera de um mito, um cantor nascido por lá [...]”. (FERNANDES, F., 2011A, p. 71)

Conforme o descrito no trecho acima, de Fernandes, F. (2011a), atrelada à figura dos loucos, está a caracterização de “tipos mineiros” em cena. Os doze personagens principais buscam se apresentar de forma a sugerir que são pessoas consideradas fora dos padrões habituais de comportamento em determinada sociedade, em uma dada época. Desde a caracterização na vestimenta, com trajes em tons claros para o branco e combinações que não seguem um estilo de moda que referencie alguma época específica, somente a utilização de tecidos de renda,

com sobreposições, que remetem aos usos e vestes de habitantes do interior; até à maquiagem mais marcada, nada naturalista; as formas de gesticular e falar bem enfáticas e ritmadas, ora pausadas, ora aceleradas, com repetições que sugerem a insegurança no gaguejar, percebe-se a não-identificação com tipos de personagens considerados normais e padrões em toda história (como o mocinho, o vilão, a megera, entre outros).

Nesta trama específica, os personagens ditos loucos estão à espera de um mito, o messias, na figura de Milton Nascimento, que está para chegar por meio de um trem.

Essa estratégia de utilizar personagens loucos em todo o espetáculo proporciona que críticas sociais sejam realizadas, abordando temas a partir da utilização recursos paralinguísticos e cinésicos, provocando um ar de inocência e comicidade à representação teatral. Costuma se ouvir dizer, também, que os loucos são livres. E que, em toda família mineira, há um.

O grupo Ponto de Partida possui dois facilitadores de identidade com o povo mineiro que justificam a escolha de personagens loucos como protagonistas.

O primeiro, já mencionado, é por estar situado na cidade mineira de Barbacena, que recebeu o epíteto de “cidade dos loucos” e é conhecida por ter abrigado, no século XX, sete hospitais psiquiátricos, com o nome de Hospital Colônia de Barbacena, e ter recebido gente de todo o país, pessoas consideradas fora dos padrões tidos como normais pela sociedade e que chegavam de trem à cidade. Desde pessoas tristes ou tímidas, homossexuais, epiléticos, prostitutas, meninas grávidas, mulheres internadas pelos maridos, até crianças rejeitadas por serem imperfeitas. Depois porque, pelas ruas de Minas Gerais, ouve-se muito dizer que “todo mineiro é um pouco louco”. Pergunta-se: seria essa constatação de que em toda família mineira há um “doidinho” uma tradição criada pela presença dos hospitais psiquiátricos de Barbacena e pela quantidade de indivíduos que chegavam a essa cidade para se “tratarem”?

Segundo Martín Barbero (1997), a forma como a massa vinda do campo era vista pelos agentes sociais das metrópoles, por não se enquadrar nos costumes e nos hábitos da cidade, fazia com que fosse vista de forma marginal. E o grande

contingente que chegava de trem à cidade de Barbacena para ser internado nos hospitais psiquiátricos, era vinda de toda parte de Minas Gerais e de outras localidades do Brasil, não eram considerados como habitantes locais.

Na história do teatro, a figura do louco já foi muito utilizada no passado com a tarefa de dizer a verdade e de saber muito mais coisas do que aqueles que não são loucos, tendo uma visão de uma outra dimensão, conforme citação de Foucault (2006).

Na Europa, no teatro medieval ou no Renascimento, ou ainda no teatro barroco, no início do século XVII, com frequência é a esse personagem do louco que cabe a tarefa de dizer a verdade. [...] no Ocidente, ao menos no teatro do século XVI e do século XVII, o louco é, antes, o portador da verdade. [...] O louco é o portador da verdade e ele a conta de um modo muito curioso. Pois ele sabe muito mais coisas do que aqueles que não são loucos: ele tem uma visão de uma outra dimensão. (FOUCAULT, 2006, p. 239)

Vale atentar para o fato de que hoje, sobretudo a partir do livro “Holocausto Brasileiro – Genocídio: 60 Mil Mortes no Maior Hospício do Brasil”, de Daniela Arbex, com o homônimo documentário produzido pela HBO em 2016, a discussão sobre a questão da saúde mental, principalmente em Barbacena, vem sendo tratada no contexto da luta antimanicomial.

E a iniciativa do grupo Ponto de Partida utilizar esse marco que referencia a cidade de Barbacena como “a cidade dos loucos” contribui para manter viva na memória a lembrança de que o Hospital Colônia existiu sim e durante oito décadas foi local de tortura e morte de mais de 60 mil pessoas, chegando a ser considerado o Holocausto Brasileiro. A partir do Holocausto Nazista, o filósofo alemão Theodor Adorno possui vários textos<sup>28</sup> que ressaltam a importância de que episódios como estes não caiam no esquecimento para que a barbárie não se repita na história da humanidade.

Além disso, tem-se uma outra percepção sobre o local físico em que está inserida a peça musical. É notório que em SMTG não há cenário fixo que determine claramente um contexto físico definido onde acontecem as cenas, conforme

---

<sup>28</sup> Alguns deles: *O que significa elaborar o passado* (2008); *Dialética do Esclarecimento* (1947), com Max Horkheimer;

mencionado anteriormente. Assim, os objetos utilizados durante a atuação vão assumindo novas significações e apresentando outros espaços e situações, como já foi falado. Também é fato que os personagens representados pelos atores principais sugerem a identificação de vários tipos de loucos, cada um com características específicas e bem marcadas, apresentando estereótipos claros e definidos. Sendo assim, por que não considerar que o palco pode assumir um outro tipo de interior? Por este novo olhar, vê-se a possibilidade de o espetáculo se passar em uma outra localidade: no interior de um hospício, em que convivem indivíduos com os mais diferentes “transtornos” ou “anormalidades”, e não agem conforme às normas sociais impostas ou segundo um código criado por uma classe social dominante.

Pode-se considerar, também, o ditado popular “De médico e louco, todo o mundo tem um pouco.”, que se justifica no hábito de se automedicar ou medicar alguém com *receitas caseiras e segredinhos* passados de geração em geração, a partir de diagnósticos pessoais, ou mesmo por momentos considerados de rebeldia por não concordar com alguma regra ou convenção social, por exemplo. Nesse caso, a afirmação não se restringe ao povo mineiro, mas está relacionada a todo o povo brasileiro, do qual o cidadão mineiro faz parte.

Inclusive, o escritor itabirano utiliza uma das afirmações e expressões em torno do signo da loucura mineira, “doido de jogar pedra”, em seu poema *Doido* (ANDRADE, 2017, p. 85), presente em *Boitempo*, que segue abaixo.

#### 2.2.2.1 *Doido, Boitempo.*

##### **Doido**

O doido passeia  
pela cidade sua loucura mansa.  
É reconhecido seu direito  
à loucura. Sua profissão.

Entra e come onde quer. Há níqueis  
reservados para ele em toda casa.  
Torna-se o doido municipal,

respeitável como o juiz, o coletor,  
os negociantes, o vigário.

O doido é sagrado. Mas se endoida  
de jogar pedra, vai preso no cubículo  
mais tétrico e lodoso da cadeia.

Apesar de este poema não ser recitado por meio de palavras em SMTG, há alguns de seus versos presentes em forma de elementos nessa expressão teatral.

Os personagens “loucos” em SMTG apresentam-se “passeando” sua loucura de forma mansa, conforme descrito nos dois primeiros versos, ao conviverem de forma harmônica entre si e com outros personagens. Alguns permanecem por um bom tempo em cena, tranquilamente, na estação de trem, à espera<sup>29</sup> do mito, do messias, na figura de Milton Nascimento, sem serem importunados. Assim, essa espera torna-se a atividade principal do dia desses indivíduos, como em uma profissão, associando aos versos 3 e 4 (*É reconhecido seu direito / à loucura. Sua profissão.*)

Inclusive o personagem Pinduca, cujo nome é emprestado da canção “Roupa Nova”<sup>30</sup>, encenada em SMTG, fica todos os dias esperando o mito chegar na estação de trem, associando a uma rotina de quem trabalha: *Todos os dias, toda manhã / Sorriso aberto e roupa nova / Passarinho preto de terno branco / Pinduca vai esperar o trem.*

Na segunda estrofe, o “doido” é bem recebido nas casas e é respeitado como um sujeito importante, sendo comparado a figuras valorizadas socialmente e autoridades presentes no espaço das cidades, alcançando o título de “doido municipal”. Assim, os versos “*Entra e come onde quer. Há níqueis / reservados para ele em toda casa. / Torna-se o doido municipal, / respeitável como o juiz, o coletor, / os negociantes, o vigário.*” / terminam comparando o louco a uma personalidade do universo do sagrado, na figura do “vigário”. Na antiguidade greco-latina a loucura era

---

<sup>29</sup> A “espera” lembra a obra “Esperando Godot”, de Samuel Beckett, que tenta mostrar o absurdo de um mundo caótico.

<sup>30</sup> Ver figura 17 do anexo 2: Atores entram em cena cantando a canção “Roupa Nova”.

considerada sagrada, como manifestação divina. Na Idade Média os loucos eram afastados do convívio social.

De fato, em SMTG, é presente a figura do sagrado no estereótipo de uma personagem considerada profetiza, que possui adereços em seu figurino para remeter à religiosidade, a exemplo de um objeto similar a um terço católico em uma das mãos. Logo em sua primeira aparição na cena, ela faz um anúncio com autoridade e proclama sobre a vinda do messias, seguida de uma espécie de louvor e aclamação, finalizando com uma exortação para acreditarem em suas palavras:

- O povo que estava nas trevas viu uma grande luz!  
E uma luz brilhou para os que habitavam o país tenebroso.  
Vão alegrar-se diante de ti, com a alegria da colheita.  
Quanto a mim, hei de cantar em louvor a tua força.  
Vou aclamar o teu amor pela manhã.  
Ele virá!  
Povo meu, ouve a minha instrução!  
Dá ouvidos às palavras de minha boca!

Foucault (1996, p. 11) afirma que, aos loucos, também já foram atribuídos estranhos poderes, como “o de dizer a verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber.”. O que vai ao encontro da existência da personagem na figura do sagrado em SMTG, anunciando a vinda de uma divindade logo em sua primeira aparição, conforme dito anteriormente.

Ao se remeter à última estrofe do poema *Doido*, que diz: *O doido é sagrado. Mas se endoida / de jogar pedra, vai preso no cubículo / mais tétrico e lodoso da cadeia. /*, tem-se a associação clara ao ditado popular “doido de jogar pedra”, seguida do tema da reclusão a quem não segue às regras. Nesse trecho percebe-se, claramente, que quando o doido municipal foge aos padrões de sua “anormalidade” esperada, permitida ou tolerada, é punido como um cidadão “normal”, uma vez que pessoas com distúrbios reais diagnosticados deveriam ser destinadas a tratamentos médicos específicos.

Aí entra a questão do isolamento e da exclusão de quem não se enquadra nessas regras sociais. Foucault observa um paradoxo sobre a fala do sujeito louco, que transita entre o valor de nulidade e o de revelar uma verdade oculta, e remete ao universo das divindades, sendo o louco ao mesmo tempo temido e objeto de desejo de controle, pelo grande mistério que representa, segundo palavras de Silva (2017, p. 175):

Discorrendo a respeito dos mecanismos de exclusão do discurso, Foucault observa o paradoxo de que se reveste a fala do sujeito louco, entre um valor de nulidade e o de carregar uma verdade oculta, uma adivinhação, quase uma premunição. Essa sabedoria oracular remete o discurso do louco ao universo das divindades, às artes divinatórias. Nesse sentido, a loucura transitaria também pelo espaço do grande mistério, pelos limites do proibido, do que é temido e por isso objeto de desejo de controle.

#### 2.2.2.2 *A doida*<sup>31</sup>, *Contos de aprendiz*.

Da mesma forma que se faz a associação do poema “Doido”, tem-se o conto “A doida”<sup>32</sup>, de Drummond em *Contos de Aprendiz*, em que a personagem pode ser considerada a personificação das cidades do interior relegadas ao esquecimento e isolamento, tema questionado logo no início do espetáculo, com a canção “Notícias do Brasil - os pássaros trazem”<sup>33</sup>.

A “doida” do conto de Drummond está segregada da vida social e é descrita como uma figura que não apresenta ameaças, pelo contrário, é vítima de agressões por meio de brincadeiras de criança de atirar pedras. Tal prática de atirar pedras - tão presentes no caminho desta senhora entre os cômodos de sua casa – consolida-se, no conto, como uma tradicional brincadeira infantil e torna-se uma lenda utilizada pelas famílias daquela região, como exemplo/instrumento de coerção a seus filhos. Inclusive, o tom ameaçador que perpassa de gerações até amedrontarem crianças, remete ao poema seguinte, “Canção para ninar criança”, também recitado em SMTG.

---

<sup>31</sup> (ANDRADE, 2012, p. 29). O livro *Contos de aprendiz*, de Carlos Drummond de Andrade foi publicado pela primeira vez em 1951.

<sup>33</sup> Ver figura 8 do anexo 2: Atores e Meninos de Araçuaí entram em cena durante o instrumental da canção “Notícias do Brasil”.

Percebe-se, também, em cena em SMTG, a figura de uma personagem que utiliza um véu de noiva, podendo remeter claramente à doida desse conto que, umas das possíveis causas de ter ficado “doida” é o fato de ter sido abandonada pelo marido logo após o casamento. Durante o espetáculo, essa personagem recita o poema “Quero me casar” e, também, faz parte da recitação do poema “O amor bate na aorta”, que termina com a frase “*O amor se estrepou*”. Uma das hipóteses presentes no conto é a de que o marido a jogou pelas escadas e, após bater a cabeça, ficou desse jeito “doida” e nunca mais recuperou a “normalidade”.

Aí faz-se um paralelo entre o desejo e o sonho da mulher que almeja se casar como única forma de se atingir o sucesso pessoal, sendo uma fixação que pode chegar à loucura, a partir de uma visão considerada patriarcal, muito presente ainda entre os habitantes das cidades do interior.

Na verdade, os signos manifestados, os tipos doidos do hospício, o trem, o jornal e a pedra, além da própria localização geográfica de Barbacena e do estado de Minas (que sugerem certo isolamento), sobretudo se divulgados por um cantor (pássaro - que, diz a lenda, engoliu o ovo de curió), nascido no litoral, e apresentando um poeta mineiro erradicado e evadido também para o litoral do país, pode sugerir que a identidade mineira do espetáculo se refere não a uma hospitalidade, mas sim a uma hospicialização.

### **2.3A questão da identidade**

Para iniciar *Ser Minas tão Gerais*, a canção “Notícias do Brasil<sup>34</sup> – os pássaros trazem”, de Milton Nascimento, foi adaptada em três estrofes que são encenadas por personagens loucos na abertura da peça, sugerindo os temas da migração, da identidade, da mineiridade, da cultura e da resistência. Alguns outros temas pontuais apresentados nas canções são relevantes, claro, mas nem todos serão analisados neste estudo, como os da religiosidade, o sonho da mulher em se casar, entre outros, bastante presentes no imaginário das cidades do interior.

---

<sup>34</sup> Ver figura 13 do anexo 2: Cenas durante a canção “Notícias do Brasil – os pássaros trazem”.

O provincianismo é a imagem construída do interior, mas os hábitos e tradições interioranos não são necessariamente provincianos. Pelo contrário, há tradições que se unem a aspectos modernos para poderem sobreviver em transformações que geram outras manifestações e formas de ler o mundo. (FERNANDES, 2011b, p. 15)

Também é notória a presença do trem, instrumento ponte entre habitantes do interior do Brasil, e, no caso específico, entre os municípios de Minas Gerais, com os outros do litoral.

A presença do trem, objeto de deslocamento, símbolo de progresso, uma ponte em movimento entre habitantes, no espetáculo, é o meio pelo qual chegará o mito tão esperado, o cantor-compositor Milton Nascimento que atua como um personagem real que vivia na região e foi embora, mas na promessa de que voltaria. E ele volta.

### *Notícias do Brasil – os pássaros trazem*<sup>35</sup>

Uma notícia está chegando lá do interior  
 Não deu no rádio, no jornal ou na televisão<sup>36</sup>  
 Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil  
 Não vai fazer desse lugar um bom país

A novidade<sup>37</sup> é que o Brasil não é só litoral  
 É muito mais, é muito mais que qualquer zona sul  
 Tem gente boa espalhada por esse Brasil  
 Que vai fazer desse lugar um bom país

Aqui vive um povo que merece mais respeito, sabe?  
 Belo é o povo como é belo todo amor  
 Aqui vive um povo que é mar e que é rio  
 E seu destino é um dia se juntar

<sup>35</sup> Ver figura 9 do anexo 2: Atores se posicionam durante introdução da canção, assumem rosto com expressão séria, mãos ao alto, como se chamassem atenção para algo que será anunciado.

<sup>36</sup> Ver figura 14 do anexo 2: Nesta cena os atores abaixam o jornal, que não fica em evidência na cena, ao cantarem não deu no rádio, no jornal ou na televisão.

<sup>37</sup> Ver figura 15 do anexo 2: Os atores levantam novamente o jornal, para anunciarem a novidade.

## Primeira estrofe

Uma notícia está chegando lá do interior  
 Não deu no rádio, no jornal ou na televisão  
 Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil  
 Não vai fazer desse lugar um bom país

Na primeira estrofe, “*Uma notícia está chegando lá do interior*<sup>38</sup>/ *Não deu no rádio, no jornal ou na televisão /Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil / Não vai fazer desse lugar um bom país*”, cantada e interpretada pelos atores-cantores, pode-se observar uma denúncia ou desabafo sobre a intensa migração do campo para a cidade, fruto do processo de colonização do Brasil. Observa-se que esse processo migratório aconteceu em vários países, com o início da industrialização e modernização dos centros econômicos. As pessoas, em busca de melhores condições de vida, saem de suas cidades de origem para irem em direção ao sonho de viver e de usufruir de tudo o que a classe social/econômica dominante ostenta. Segundo Martín Barbero (1997, p. 122), elas constituem uma massa que se encontra às margens da sociedade metropolitana, por não possuírem os mesmos costumes e hábitos dos habitantes da cidade e, de início, nem os mesmos direitos.

Durante um certo tempo, a massa foi marginal. Era o heterogêneo e o mestiço frente à sociedade normalizada. Ao complexo de perdas que sofrem não somente mas particularmente as pessoas vindas do campo - "foi necessário aprender a tomar um ônibus, conhecer as ruas, retirar um documento de identidade" - a velha sociedade responderá com o desprezo, que recobre muito mais que o asco e o medo.

## Segunda estrofe

A novidade é que o Brasil não é só litoral<sup>39</sup>  
 É muito mais, é muito mais que qualquer zona sul  
 Tem gente boa espalhada por esse Brasil  
 Que vai fazer desse lugar um bom país

Nesta estrofe, pode-se considerar a referência ao Rio de Janeiro, ao escolher utilizar as palavras litoral e zona sul, que remetem à cidade carioca. Supõe-se que há aí

<sup>38</sup> Ver figura 10 do anexo 2: Todos abaixam a mão e o jornal e apenas um personagem canta o trecho da canção: “Uma notícia está chegando lá do interior [...] não fazer deste lugar um bom país”.

<sup>39</sup> Ver figura 11 do anexo 2: “A novidade é que o Brasil não é só litoral, é muito mais é muito mais que qualquer zona sul, tem gente boa espalhada por esse Brasil, que vai fazer desse lugar um bom país.”

uma crítica à *glamourização* da representação do Rio de Janeiro pelos meios de comunicação (novelas), como um sonho de local ideal para se viver. Esta estrofe continua a ideia da primeira, quanto à crítica à migração e a valorização do interior do país: “*Ficar de frente para o mar, de costas pro Brasil / Não vai fazer desse lugar um bom país.*”

Da mesma forma, percebe-se que há certa reivindicação pelo reconhecimento da riqueza da diversidade cultural presente em todo o Brasil, e não somente em alguns poucos grandes centros econômicos. Inclusive, pode-se constatar, também, a presença dos meninos de Araçuaí, e de tantos outros “meninos”, nos versos “*Tem gente boa espalhada por esse Brasil / Que vai fazer desse lugar um bom país.*”

Nota-se, nos versos 4 e 8, ao findar da primeira e segunda estrofe, respectivamente, a mudança apenas da palavra que inicia cada verso, “*não*” e “*que*”, mas que altera totalmente o sentido da informação que se quer transmitir. “**Não** vai fazer desse lugar um bom país.”, em contraponto a “**Que** vai fazer desse lugar um bom país.”, demonstra a repetição do trecho “*vai fazer desse lugar um bom país*” de modo a evidenciar o objetivo de transformação do Brasil: de território físico (lugar) em uma boa nação (um bom país). Nesta frase, tem-se, claramente, o tema da formação da identidade nacional e a luta para que seja reconhecido tanto a *gente* do interior quanto do litoral como povo brasileiro, como é demonstrado no sétimo verso “*tem gente boa espalhada por esse Brasil*”. Assim, o Brasil é referido pelas palavras *lugar* e *país*, ora como território físico, ora como nação.

Aí entra um dado importante: o fato de que alguns literários, buscavam saber mais sobre a nação brasileira e sua cultura em outros países. Logo, dentro do país não se encontram essas informações e esse reconhecimento como uma nação coesa, como um povo unido, dada sua diversidade de costumes, hábitos, . Alguns teóricos costumam falar que existem “muitos Brasis”.

### Terceira estrofe

Aqui vive um povo que merece mais respeito, sabe?  
 Belo é o povo como é belo todo amor  
 Aqui vive um povo que é mar e que é rio  
 E seu destino é um dia se juntar

Na terceira estrofe, observa-se um apelo a se ter respeito pela cultura, tradição e história do seu povo interiorano. O jogo com as palavras mar e rio representa uma metáfora no anseio de um dia se juntar as riquezas nas trocas, dos intercâmbios culturais provenientes das relações neste imenso e diverso Brasil.

A palavra “mar” alude a Rio de Janeiro, “zona sul”, conforme o segundo verso da segunda estrofe e apodera “rio” a Minas Gerais – primeiro verso da primeira estrofe, pois este estado fica localizado no interior do Brasil e dessa parte do país nascem muitos rios importantes que levam suas águas para o mar. Assim, o jogo mar/rio torna-se também uma realidade geográfica: todo rio vai para o mar ou do encontro das águas rio/mar. Bem como do encontro das águas do mar com o rio origina muitas riquezas para a fauna, e flora, a natureza daquela região.

Então, nesta estrofe, sugere-se a reconciliação entre o povo que é mar e que é rio, e há mais um ponto que remete à busca pela formação de uma unidade nacional coesa, que se entenda como uma nação onde há miscigenação de raças, culturas, povos, conhecimentos, ritmos de vida, tradições.

## **2.4 Milton Nascimento**

O Milton de Ser Minas é aquele que representa o fluxo entre o universal e o particular. É o ‘vendedor de sonhos’ (com Brant) na função de decifrar outras paragens para seus ouvintes em imagens sonoras. (FERNANDES, 2011a, p.153)

Milton Nascimento, em SMTG, é o homenageado, ator autorrepresentado, figurando como cantor e compositor em cena. Ícone da música popular brasileira desde as décadas de 1970 e 1980, ele transborda mineiridade e brasilidade em suas canções, encenadas pelos atores principais e os Meninos de Araçuaí. O cantor e compositor se lançou ao final dos anos 1960 com a canção “Travessia”.

No espetáculo SMTG, não só sua voz é valorizada: “Ele engoliu um passarinho quando criança, reza a lenda [...]”, mas seu encanto e reconhecimento de sua vida em terra estrangeira, além de simbolizar “também o eterno retorno ao interior de Minas”. (FERNANDES, F., 2011a, p. 71)

A importância da obra autoral e da composição popular, ao mesmo tempo anônima e de domínio público, na formação musical brasileira é evidenciada pela decisão de um tratamento não-hierárquico das duas fontes de textos para o roteiro musical (FERNANDES, F., 2011a, p. 71). Em se tratando das canções de Milton Nascimento, o cantor carioca, nascido na Tijuca, teve seu *boom artístico* a partir do Clube da Esquina, que levou a cultura mineira para todo o Brasil, além dele mesmo. Cabe lembrar que Drummond fez o caminho inverso. Sai da Itabira de sua infância e da capital Belo Horizonte de sua juventude para a adultez no Rio de Janeiro, onde permaneceria até o final de sua vida.

Sobre o deslocamento um grupo de artistas de Minas Gerais para centros econômico-culturais como São Paulo e Rio de Janeiro, levando a cultura mineira pelo Brasil, tem-se Milton Nascimento como a figura mais importante:

Cenas musicais de outros estados também tiveram importante repercussão no país, embora sempre incluídas dentro do gênero integrador da MPB e a partir do deslocamento dos artistas para São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro. Como exemplos, podemos citar o chamado boom nordestino, ainda na década de 1970 (BAHIANA, 1980), que envolveu artistas de diferentes estados daquela região do país e o “Clube de Esquina”, grupo de artistas do Estado de Minas Gerais que teve como sua figura mais importante o cantor e compositor Milton Nascimento. (VICENTE, E.; DE MARCHI, L., 2014, p. 25)

Durante o espetáculo SMTG que tem como um de seus objetivos homenagear o cantor e compositor carioca por todo o legado de mineiridade que agrega ao país com suas canções, Milton Nascimento “representa o fluxo entre o universal e o particular” e é sinal de esperança para o povo da cidade do interior que o aguarda em cena. (FERNANDES, F., 2011a, p. 153)

Em alguns momentos, há diálogos dos atores com o cantor, enquanto esperam o tal mito - sem saber que seria ele mesmo, remetendo a seus gostos e recordações de sua infância. Um exemplo de “um dedinho de prosa” em cena seria o fato de ele não gostar de goiaba. Outro, diz respeito à lenda de que ele teria engolido um ovo de Curió – um pássaro de canto fino, como origem mítica de sua voz. Um momento revelado do passado também se refere ao fato de que ele, quando pequeno, colocava uma gaita entre os joelhos, uma sanfona embaixo das pernas e tocava ao mesmo tempo. Tudo de forma bem descontraída e alegre.

Reforça-se, aí, que a figura de Milton Nascimento vem trazer o clima e sentimento de esperança ao espetáculo e ao povo do interior, que representa muita gente brasileira. Nessa mesma cena em que relembram características e memórias de sua infância, Milton canta o trecho “*Queria fazer agora uma canção alegre / Brincando com palavras simples, boas de cantar*”, junto a alguns personagens e olhando para o jornal.

A primeira aparição física de Milton Nascimento no espetáculo se dá com a canção “Roupa Nova”, que traz palavras de otimismo e reforça a esperança de um povo que luta diariamente para dias melhores. A repetição dos versos “*todos os dias/ toda manhã*” reforça essa obstinação de renovação da fé. O verso “*ouve o apito, sente a fumaça*” denota sinestesia em que todo o ser de Pinduca é envolvido pela alegria da chegada do amigo trem, uma vez que ele está de sorriso aberto e roupa nova, arrumado para uma ocasião especial, envolvida de esperança.

Nota-se, também, a prevalência de signos que representam abandono, em versos como “*O gesto humano fica no ar / o abandono fica maior / E lá na curva desaparece a sua fé*”; “*Ele sozinho na plataforma*”; “*Que acontece que nunca parou / nesta cidade de fim e mundo / E quem viaja pra capital / Não tem olhar para o braço que acenou*”. Nestes versos também há a referência à desigualdade de oportunidades, já que o trem, signo de progresso, é citado como o esperado, mas que nunca parou nesta cidade de fim de mundo.

A fé do Pinduca representa a esperança de ser beneficiado. Versos como “*Homem que é homem não perde a esperança, não / Ele vai parar / Quem é teimoso não sonha outro sonho, não / Qualquer dia ele para*” reforçam a teimosia em sonhar com dias melhores e recordam o jargão de que “*quem é brasileiro não desiste nunca*”, trazendo uma realidade local do povo do interior que reflete na identidade do povo brasileiro, composto em sua maioria por população de classe social menos favorecida e que precisa lutar, no presente, com esperança, pela mudança do seu destino.

#### ROUPA NOVA

Todos os dias, toda manhã  
Sorriso aberto e roupa nova  
Passarinho preto de terno branco

Pinduca vai esperar o trem

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

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

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

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

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

Quem é teimoso não sonha outro sonho, não  
 Qualquer dia ele pára

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

Assim, Milton Nascimento é este ícone mineiro e brasileiro que leva a esperança, a cultura, a história de “sua terra”, de suas vivências, memórias de um povo para alcançar outros povos, todos os povos, todo o Brasil e, quiçá, o mundo. De forma semelhante, o Grupo Ponto de Partida já levou a mineiridade do Brasil por meio do espetáculo *Ser Minas tão Gerais* a outros povos, estados brasileiros e países como a França. Além de levar cultura e literatura brasileiras a muitos destinos a partir de outros espetáculos que montou e segue montando nestes 39 anos de estrada. Por isso, o nome de sua sede chama-se Estação Ponto de Partida, sua razão de existir: ser um lugar de chegada e partida para muita gente.

Inclusive, não prevalece nos poemas e nas canções o tom de angústia, mas sim a esperança. Prevalece, também, no tempo do espetáculo, o tempo presente em sua predominância. A ausência de tempo passado vai de encontro ao esquecimento das cidades interioranas em que as tradições são vistas como algo antigo e

ultrapassado. Drummond é considerado personagem que vai embora e não volta, em contraponto à Milton Nascimento, que é muito aguardado e voltará.

Ao analisar a letra da canção “Vendedor de sonhos”, interpretada por Milton Nascimento e representada no espetáculo pelas crianças de Araçuaí, pode-se ter melhor compreensão dos papéis de Milton Nascimento em cena: de levar alegria e a esperança a todos; porque “traz na bagagem” um “repertório de vida” para levar a todos as casas e às pessoas, como explicitado nos versos 7 e 8, que dizem “Eu invado os quartos, as salas, / as janelas e os corações”.

#### VENDEDOR DE SONHOS

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

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

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

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

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

Esta canção aborda, claramente, a questão da formação da identidade de um povo. Na primeira estrofe é possível identificar o personagem de Milton, o messias que é esperado de volta, como representação de alguém que não só leva a cultura do seu povo, mas que leva e traz na bagagem, as notícias do Brasil e do mundo / *De caixeiro que traz na bagagem/ Repertório de vida e canções*, remetendo à primeira música do espetáculo “Notícias do Brasil, os pássaros trazem”.

Seu poético proclama que vende os sonhos mas, em troca, compartilha a esperança e a fé ambulantes de forma concreta, que é um caminho de pedra feliz. Assim, ele busca firmeza, estabilidade, deseja mudanças reais. Pedras, estas, que estão presentes sob os trilhos do trem, nos paralelepípedos das ruas de terra que vão sendo urbanizadas, no caminho da gente que luta para ser feliz.

### 3. DRUMMOND EM CENA

*Aquilo que revelo  
E o mais que segue oculto  
Em vítreos alçapões  
São notícias humanas,  
Simples estar no mundo,  
e brinco de palavra,  
um não-estar-estando,  
mas de tal jeito urdidos  
o jogo e a confissão  
que nem distingo eu mesmo  
o vivido e o inventado.*

Carlos Drummond de Andrade

Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), natural da cidade de Itabira, interior de Minas Gerais, foi um literário que se manteve ativo por toda a sua vida. Formou-se em farmácia, mas exerceu o jornalismo e ocupou cargo político, a convite de seu amigo Gustavo Capanema, motivo que o fez ir morar na cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, onde habitou até os seus últimos dias.

Desde novo, o escritor convive entre deslocamentos territoriais. Em sua infância, já experimentou a migração para Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, para fins de estudos. Já adulto, vivendo e trabalhando no Rio de Janeiro como funcionário público, o poeta testemunhou, também, muitas transformações no país, que impactaram toda a sociedade, desde os costumes, as artes, a urbanização e a política, em tempos de declínio da vida rural brasileira. O que refletiu na literatura do Brasil e, conseqüentemente, em sua obra, que expõe suas visões e impressões sobre os acontecimentos vividos.

#### 3.1 Drummond no contexto de *Ser Minas tão Gerais*

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, "não obstante a diversidade de seus temas e de sua estética, é atravessada por uma incessante busca identitária, por uma verdadeira obsessão autobiográfica." (SAID, 2008, p.) Esta busca identitária vai ao encontro do grupo Ponto de Partida que, também na busca por reunir elementos

da identidade mineira, elegeu 15 poemas do escritor itabirano para servirem de urdidura no musical *Ser Minas tão Gerais*. Na reunião dos elementos da cultura popular e da cultura de massa, presentes nas canções, nos signos e na performance, o grupo utilizou "estratégias para mediação do conteúdo entre públicos diversos, [...] na mescla de estratos cultos, populares e massivos" (FERNANDES, F., 2011a, p. 87). Sendo assim, Drummond não assume papel de destaque em cena, apesar de sua importância para a literatura brasileira.

Faustino (1957 apud SAID, 2008, p. 23) tem a poesia de Drummond como um "documento crítico de um país e de uma época", e afirma que, "no futuro, quem quiser conhecer o *Geist* brasileiro, pelo menos entre 1930 e 1945, terá que recorrer muito mais a Drummond que a certos historiadores, sociólogos, antropólogos e 'filósofos' nossos". Da mesma forma que a obra de Drummond tem destacada relevância histórico-documental para o país, o grupo Ponto de Partida assume essa característica de querer ser um país em cena, registrando a identidade nacional por meio de suas montagens teatrais, a exemplo de SMTG, aqui estudado.

Vale ressaltar que, em 1945, Drummond foi convidado a trabalhar na diretoria do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), hoje IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), vinculado ao Ministério da Cultura, onde permaneceu até 1962, quando aposentou-se como chefe da seção do Dphan. O poeta recebeu carta de louvor do ministro da Educação, Oliveira Brito, por sua notável contribuição para a preservação do patrimônio cultural brasileiro. Drummond foi um "arquivista incomparável, praticamente de serviço secreto inglês"<sup>40</sup>.

Portanto, tem-se aqui, inicialmente, já duas características de Drummond que estão presentes em cena em SMTG: a descrição e a vocação ao registro histórico.

Um outro ponto relevante é que no espetáculo SMTG o otimismo prevalece e persiste diante dos momentos de nostalgia e angústia, inspirando sempre a esperança e refletindo a fé do povo mineiro e brasileiro. Logo, dentre as obras escolhidas de Drummond, *Sentimento de mundo*<sup>41</sup> não se faz presente explicitamente, uma vez que, oscilando entre as preocupações entre problemas

---

<sup>40</sup> (CANÇADO, 1993, p. 64)

<sup>41</sup> (ANDRADE, 1940.)

sociais e os problemas individuais<sup>42</sup>, a obra “traz em plenitude o que Affonso Romano de Sant’Anna denominou de “eu menor que o mundo” (SANT’ANNA, 1980), caracterizando a oscilação constante nas relações do sujeito lírico com o seu entorno.” (SALGUEIRO, 2005, p. 8). O que pode ser justificado logo no início do musical a partir do objetivo explícito de confrontar, justamente, a ideia de que o interior, ou as províncias, são menores ou menos importantes que as cidades maiores, mais modernas e desenvolvidas. Logo, “eu menor que o mundo” não é o sentimento a ser explorado nas temáticas apresentadas no espetáculo.

Assim, a partir das obras *Alguma Poesia* (1930), *Brejo das Almas* (1934), *A rosa do povo* (1945), *Novos poemas* (1949), *Versiprosa* (1967) e *Boitempo* (1968), alguns poemas de Carlos Drummond de Andrade foram escolhidos para serem encenados em SMTG entre as canções do musical.

Em *Alguma poesia*, obra publicada pela primeira vez em 1930, foram selecionados cinco poemas para serem encenados em SMTG. São eles: “Cidadezinha qualquer”, “Poema de sete faces”, “No meio do caminho”, “Lanterna mágica”, “Quero me casar”. Já em *Brejo das Almas*, publicada em 1934, foram utilizados três poemas: “O vôo sobre as igrejas”, “O amor bate na aorta”, “Canção para ninar mulher”. De *A rosa do povo*, publicada em 1945, foram aproveitados cinco poemas: “Nosso tempo”, “O medo”, “Consolo na praia”, “Canto ao homem do povo – Charlie Chaplin”, “Mas viveremos”. Das obras *Novos poemas*, *Versiprosa* e *Boitempo*, publicadas em 1949, 1967 e 1968, foi extraído apenas um poema de cada obra: “Canção amiga”, “Visões” e “Concerto”, respectivamente. Destes, alguns aparecem por inteiro, outros em trechos escolhidos, podendo aparecer de forma adaptada, a fim de dar sentido ao tema trabalhado no enredo.

Os poemas de *Alguma Poesia*, primeiro livro de Drummond que teve sua primeira publicação em 1930, “capturam o cotidiano em versos predominantemente livres e em linguagem coloquial, [...] cultivando uma doce e melancólica nostalgia, Drummond oscila entre o trivial e o cósmico, passeando entre a província e a cidade.” (SALGUEIRO, 2005, p. 3). Achaca acrescenta que “*Alguma Poesia* é, por excelência, um livro modernista; nele, pois, o registro lingüístico é coloquial e se pratica o epigrama (composição breve e ‘picante’) do tipo que os modernistas

---

<sup>42</sup> CANDIDO, Antônio. Inquietudes na poesia de Drummond. 1965.

chamavam 'poema-piacle'." (ACHCA, 2000, P; 24). Citando Salgueiro: "é impossível não se reconhecer personagens de versos – tão aparentemente simples - que circulam e se rejuvenescem nos mais distintos círculos socioculturais." (SALGUEIRO, 2005, p. 2)

Nos anos 1920 e 1930, contexto em que *Alguma Poesia* foi publicada, "arte e política friccionam-se vertiginosamente sob a sombra de um projeto moderno de identidade nacional." (SAID, 2005, p. 20). O autor afirma que é com a Semana de 1922 que a literatura brasileira se insere de forma mais contundente nessa trama discursiva, "aproximando-se teoricamente dos incipientes estudos sociais realizados àquela altura" e, assim, se insere em uma "diversificada rede de imagens e conceitos que apresenta uma interessante atitude uma reavaliação crítica da história, da política e da arte local".

Merquior afirma que "a *démarche* drummondiana coincide com o movimento da sociedade brasileira contemporânea, metaforizando a passagem do cenário rural e oligárquico para o urbano e industrial." (MERCHIOR, 1975 *apud* SAID, 2005, p. 14). Ele afirma ainda que "o herdeiro de latifúndios desloca-se da província para o centro do país, do campo para a cidade, do antigo para o novo, em uma experiência histórica e artística que fornece as cifras da modernidade nacional.", primeiro tema abordado em SMTG por meio da canção "Notícias do Brasil – os pássaros trazem" e já analisada nesta pesquisa no segundo capítulo, tópico 2.4.

O livro *A rosa do povo*, publicado em 1945, "é uma obra em que a linguagem poética insurge rigorosamente contra a linguagem do Terceiro Reich e de todo tipo de discurso totalitário forjado pelos regimes nazi-fascistas." (ROCHA, 2017, p. 29). Nessa obra, "a angústia de Drummond, impulsionada pela sua consciência política, social e humanista é algo premente, fazendo o poeta colocar sob suspeita até mesmo a ação efetiva de Deus no mundo." (ROCHA, 2017, p.33).

Dentro da trama de SMTG, a figura de Deus é representada por Milton Nascimento, este messias que é esperado. Por um momento, nota-se certo clima de desesperança, pela recitação dos versos "Visito os fatos, não te encontro. / (...) Calo-me, espero, decifro.", de "Nosso tempo", publicado inicialmente em *A Rosa do povo*, apesar de Milton Nascimento já ter aparecido em cena, conversado e cantado com alguns personagens, e eles não o terem reconhecido. Isso se justifica pelo fato

de que em *A rosa do povo*, "a realidade política é abordada por Drummond e, conseqüentemente, as catástrofes produzidas pela Segunda Guerra Mundial, não se tem uma busca de salvação a partir da esfera divina." (p. 34). Apesar de Adorno ter expressado que não poderia haver mais poesia após a barbárie do Holocausto, "*A Rosa do povo* é uma obra em que a linguagem poética insurge rigorosamente contra a linguagem do Terceiro Reich e de todo tipo de discurso totalitário forjado pelos regimes nazi-fascistas." (ROCHA, 2017, p. 38), exaltando o papel social da literatura.

Na recitação de Concerto, *Boitempo*, em SMTG, é como se passado e presente coexistissem. Como já foi dito, o tempo verbal assumido em cena é o presente. Além disso, não foi citado o verso que contém a palavra estrangeira italiana *ostinato*. Segue o poema na íntegra, com o texto encenado em negrito:

**O cravo, a cravina, a violeta eram instrumentos de música  
ou eram flores?**  
Na terra úmida filtrava-se  
não sei que melodia de câmara  
em murmuro *ostinato*  
**e o jardim era uma sonata que não se sabia sonata.**

Em "Canção para ninar mulher", de *Brejo das almas*, que segue abaixo com o texto encenado em negrito, também tem-se a omissão dos versos com termos estrangeiros, no caso a palavra *smoking*, bem como signos que representem a modernidade, a exemplo do termo "gatuno de olho de vidro", que poderia remeter ao signo *óculos*, em referência às pessoas que vão para as grandes cidades estudar. Também não são recitados os nomes de lugares fora de Minas Gerais, como "Argentina", "Alemanha" e "Maranhão", presentes nos versos 25 a 27. Além desses, os versos 22 a 24, na quinta estrofe "(*Eu não sou daqui, / sou de outra nação, / eu não sou brinquedo.*)", ficam de fora da encenação, para que não se perca o foco da regionalidade mineira no espetáculo.

**"Olha o bicho preto  
que vem lá de longe,  
olha e fica quietinha.**

**Olha a lua nascendo  
atrás daquela porta.  
Tem um gato, um passarinho,  
um anel de brilhante,  
todos três para você.**

**Dorme, que eu te dou  
um vestido, um país,  
te dou... ah isso não dou não.**

Dorme que o gatuno  
de olho de vidro  
e smoking furtado  
subiu na parede  
para te espiar.  
Dorme devagar.  
**Dorme bem de manso,  
senão eu te pego,  
te dou um abraço  
e te espinho toda.**

(Eu não sou daqui,  
sou de outra nação,  
eu não sou brinquedo.)

Dorme na Argentina,  
dorme na Alemanha  
ou no Maranhão,  
**dorme bem dormido.**

**Dorme que o capeta  
está perguntando  
quede a MOÇA acordada,  
para dormir com ela".**

Em “Canto ao homem do Povo”, tem-se a figura de Charles Chaplin substituída pela de Milton Nascimento, representando a exaltação de um ícone mineiro, que recebe as honrarias no lugar de uma personalidade estrangeira, independentemente da importância social e cultural desta. Há, também, a gratidão à figura de Milton e todo o amor que Drummond transcreveu nos versos, transbordando em cena. O espetáculo assume um tom de seriedade. É uma trégua no lúdico presente em muitos momentos. As palavras são anunciadas de forma doce, amorosa, singela. Mas com a força da amizade. Nesse momento o mito transforma-se em humano, é reconhecido como um irmão. Milton recebe um estandarte, como se a cena reproduzisse a entrega do título de mineiro honorário que o cantor recebeu do Estado de Minas Gerais e que, segundo o próprio, é aí que se revela a verdade sobre suas raízes cariocas e seu coração mineiro, órgão principal localizado no centro corpo humano e o responsável pela existência de todo o ser.

Antes de continuar a análise da cena, será importante delimitar alguns conceitos/ conteúdos sobre poesia e signos que auxiliarão na pesquisa.

### 3.2 Signos em Drummond

*O teatro é um processo de comunicação complexo, muito mais complexo que qualquer outra forma de manifestação linguística e literária. Nele, o signo se manifesta com maior plenitude, variedade e intensidade em sua realização cênica. O texto linguístico é uma criação literária que se expressa por signos linguísticos.* (OLIVEIRA, 2016, p. 9)

No teatro, os signos podem estar presentes no cenário, nos objetos de cena, nos adereços, no figurino, na iluminação, nos sons, nas cores, nos silêncios, nos ruídos, entre outros elementos cênicos.

Segundo Umberto Eco (2012), o desenvolvimento de uma pesquisa semiótica tanto para a *música* quanto para o *teatro* fora muito lento, por razões opostas. Enquanto a música parecia um universo em que não há significação, o teatro parecia um no qual há demais. Mas, a partir de 2010, Eco afirma ter havido uma *febre de investigações*, simpósios e grupos de trabalho sobre essas artes. No entanto, era preciso superar a ideia de considerar o objeto da semiótica teatral de modo simplificado, pois estão em jogo sistemas sígnicos diferentes, em um fenômeno “multinívelar”, já que o teatro é o lugar de condensação e convergência de “semióticas” diversas (ECO, 2012, p. 17-18).

[...] para alguns, o texto escrito, para outros ainda a palavra falada, para outros a gesticulação do ator, e em seguida a operação de direção cênica, a iluminação, ou a cenografia, e assim por diante. [...] Mas compreendeu-se também que o teatro é uma Terra Prometida da semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sígnicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais, desenvolve-se aí completamente [...]. (ECO, 2012, p. 18)

Conforme é observado no espetáculo SMTG e citado em alguns momentos, a presença de Drummond se dá, também, por meio da representação nos signos do jornal, da pedra e do trem, além de seus versos recitados.

O *jornal* é explorado em todo o momento no espetáculo, dando origem a cenários, objetos de cena e novos signos. Ele inicia sendo o próprio jornal, remetendo diretamente a Drummond, que publicou a maior parte de suas obras por meio deste veículo de informação e formação, tendo trabalhado nele por um bom tempo de sua vida.

A *pedra*, presença também constante em toda a peça, representa o poema que tornou Drummond inesquecível e jamais adormecido entre as discussões literárias e filosóficas. Ela também aparece nas muitas canções como “Itamarandiba” e no poema “O vôo sobre as igrejas” na figura de Aleijadinho.

O *trem*, veículo tão importante, instrumento de deslocamento, movimento, tráfego de pessoas, memórias, informações, avanços e reencontros é remetido em muitos momentos, como o objeto mais aguardado em cena que trará o mito, Milton Nascimento, tão esperado. E, conforme se viu logo na primeira canção em que ele é citado “Roupa Nova”, Drummond está relacionado como quem foi embora e nunca mais voltou.

### 3.2.1 *Jornal*

Em SMTG, nota-se a presença de um elemento que se transforma em outros e vai dando origem a novos significados em cena, durante todo o espetáculo. Este elemento é o jornal.

Apesar de Drummond ter sido uma pessoa que buscava viver de uma forma mais reservada, sem querer se expor além de seus escritos, desde seu nascimento o jornal se faz presente em sua vida. “A edição do 'Correio de Itabira' de 1 de novembro de 1902, um dia após o nascimento de Drummond, apresenta uma notinha que parabeniza os pais. ‘É a primeira notícia sobre um escritor tão noticiado’ [...] (CALIL, 2004)

E o jornal é este elemento que levava os poemas de Drummond ao público. O escritor trabalhou durante grande parte de sua vida em jornais, mesmo após ter se aposentado. Por meio dele que suas visões de mundo eram registradas e publicadas, inicialmente. Posteriormente, seus escritos eram reunidos e publicados em livro, por meio de aproximação de temas e não por ordem cronológica de criação ou dos acontecimentos dos fatos. O próprio poeta afirma que nunca escreveu um livro: “Devo confessar que nunca escrevi um livro, propriamente. Todos os meus livros são coleções de trabalhos esparsos, que foram se acumulando com o tempo e depois tomaram essa forma, após a seleção de textos.” (ANDRADE, 1980)

Em SMTG o jornal é apresentado, inicialmente, como um veículo de informação, a partir da canção Notícias do Brasil – os pássaros trazem. E, ao ser transformado em outros signos, vai assumindo novas faces, como já está sendo visto nesta pesquisa.

Após essa canção, os atores iniciam a encenação do “Poema de sete faces”, em que criam a figura do **trem** a partir dos sons emitidos por eles mesmos ao recitarem os versos de forma ritmada e com o corpo em movimento como se fossem locomotivas de um trem em pouca velocidade.

### 3.2.2 Trem

A figura do **trem** representa o progresso, o avanço, a modernidade. No contexto de sua chegada ao Brasil, ele foi um meio de transporte que abriu caminhos para o deslocamento de pessoas e cargas a locais ainda não descobertos pelo restante do país em tempos de modernização. No período da descoberta de riquezas minerais no território brasileiro, algumas regiões interioranas foram experimentando ares do desenvolvimento, da modernidade, principalmente as zonas rurais do estado que hoje chama-se Minas Gerais. Assim, essas regiões foram sendo povoadas e urbanizadas.

Na vida de Drummond, o trem era o meio de transporte que o deslocava de Itabira a Belo Horizonte quando ainda era criança e foi enviado à capital para estudar em colégio interno. Em *Boitempo: esquecer para lembrar* o escritor registra memórias de sua infância e o

Em SMTG ele é, inicialmente, um elemento imaginário. Tal signo se apresenta, logo na primeira cena, de forma implícita na fala dos personagens que perguntam pelo messias que virá por meio de um **trem**. Assim, em momentos específicos do espetáculo, os personagens direcionam seus corpos e seu olhar ao horizonte, sempre para o mesmo lado do palco, como estivessem em uma estação aguardando o trem. E, de forma recorrente, remetem à primeira pergunta de abertura da peça: “Ele chegou? (...) *Ele tá aí?* (...) *Ele veio?*”. “Ele” representa Milton Nascimento que chegará pelo meio de transporte **trem**.

Na recitação de “*Mundo mundo, vasto mundo*”<sup>43</sup>, / *se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução*”, ele assume a forma visível por meio da encenação dos personagens. Movimentos corporais e entonações sonoras no ritmo de um movimentar de um **trem**, na velocidade, na configuração linear e nos gestos mais rígidos em que os corpos se tornam vagões que carregam sonhos, esperança e fé.

A partir daí, insere-se a figura do **trem**, como elemento que se torna presente no cotidiano da cidade, a partir dos primeiros reflexos da modernização do país, que atinge o interior. A construção de ferrovias com fins de transportar minerais descobertos e trabalhadores para a região é o primeiro motivo. Assim, não é raro que se gere uma idealização pela vida na capital, com novos hábitos e um outro estilo de vida.

Ao esperarem Milton Nascimento, esse mito, o considerado messias que foi embora e é aguardado por todos, pode-se ter aí, também, a figura de Drummond, na canção Roupas Novas, no trecho que diz que o trem nunca parou (de volta), nessa cidade de “fim de mundo”, e protesta que quem viaja pra capital se esquece da cidade natal, “*Que acontece que nunca parou / Nessa cidade de fim de mundo / E quem viaja pra capital / Não tem olhar para o braço que acenou*”.

Nessa espera, pode-se ter aí Drummond, que saiu de Itabira e alguns críticos e conterrâneos alegam que esta cidade ficou-lhe apenas na parede, remetendo ao poema “Confidência do itabirano” (in: *Sentimento do mundo*, 1940) criado por ele sobre sua cidade, em finaliza dizendo “*Tive ouro, tive gado, tive fazendas, / Hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!*”.

Notícias de jornais da cidade de Itabira, a exemplo do jornal independente “O Trem” e alguns críticos defendem que, apesar de Drummond ter ido morar na capital, Belo Horizonte, em cartas trocadas com sua mãe, ele externava a insatisfação de Itabira ter “sofrido os efeitos da modernização” após a criação da empresa mineradora Vale do Rio Doce.

---

<sup>43</sup> Ver figura 18 do anexo 2: Atores recitam “Mundo mundo vasto mundo, se eu me chamasse Raimundo seria uma rima, não uma solução” (“Poema de sete faces” – Carlos Drummond de Andrade), encenando movimentos ritmados que lembram os de locomotivas de um trem.

Os poemas abaixo não foram eleitos para a urdidura do musical SMTG, mas representam bem o sentimento que a figura do trem transmite a Drummond. Em “Confidência do itabirano” o trem está presente de forma indireta no signo “ferro”. O poeta afirma que é triste e orgulhoso de ferro e, enquanto Itabira – sua cidade natal, representa noventa por cento de ferro nas calçadas, oitenta por cento de ferro é nas almas. Ele também oferece ao leitor, como prenda, “*esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil*”, se referindo à chegada da estatal Vale do Rio Doce à sua cidade de origem.

### **Confidência do itabirano**

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.  
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
Oitenta por cento de ferro nas almas.  
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:  
esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil;  
este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;  
este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;  
este orgulho, esta cabeça baixa...

Em “O maior trem do mundo”, poema de Drummond publicado no jornal *O cometa itabirano* em 1984, percebe-se ainda mais o que a figura do **trem** representa para o poeta: “*Leva minha terra / [...] Leva meu tempo, minha infância, minha vida (...) / Transporta a coisa mínima do mundo / Meu coração itabirano*”.

Apesar de neste poema o poeta afirmar que o trem não voltará “*E um dia, eu sei não voltará*”, ao fazer uma crítica à atividade de extração mineral que estaria transformando a cidade de Itabira, à qual não seria mais encontrada, “*Pois nem terra nem coração existem mais*”, em SMTG o trem é esta figura aguardada e que retorna sim, trazendo o mito Milton Nascimento de volta à terra e a seu povo mineiro.

### **O maior trem do mundo<sup>44</sup>**

O maior trem do mundo  
Leva minha terra

---

<sup>44</sup> Publicado no jornal *O Cometa Itabirano*, n. 69, ago/1984.

Para a Alemanha  
 Leva minha terra  
 Para o Canadá  
 Leva minha terra  
 Para o Japão

O maior trem do mundo  
 Puxado por cinco locomotivas a óleo diesel  
 Engatadas geminadas desembestadas  
 Leva meu tempo, minha infância, minha vida  
 Triturada em 163 vagões de minério e destruição  
 O maior trem do mundo  
 Transporta a coisa mínima do mundo  
 Meu coração itabirano

Lá vai o trem maior do mundo  
 Vai serpenteando, vai sumindo  
 E um dia, eu sei não voltará  
 Pois nem terra nem coração existem mais.

Retomando a recitação do “Poema de sete faces”, em seguida entra em cena a **pedra**, personagem invisível, por meio do poema “No meio do caminho<sup>45</sup>”.

### 3.2.3 Pedra

A pedra é um símbolo importante na História, por sua riqueza de significações. No campo religioso, a Igreja é edificada sobre uma rocha “*Tu é Pedro, e sobre esta rocha edificarei a minha igreja.*” (Mateus 16,18) e os mandamentos são talhados na pedra por Deus “*Ihe darei as tábuas de pedra com a lei e os mandamentos que escrevi para a instrução do povo*” (Êxodo 24, 12). Na área das artes, a pedra serve de objeto decorativo com múltiplas funções e de grande valor arquitetônico, sendo utilizada em grandes construções históricas que resistem ao tempo, como o famoso anfiteatro Coliseu, construído em Roma, na Itália, entre os anos 70 e 90 d.C, e hoje recebe visitas turísticas diárias e apresentações musicais noturnas. No quesito econômico/geográfico, o desenvolvimento de muitas regiões, a exemplo do Brasil, se deu a partir da descoberta de minerais preciosos de todo o tipo. Além disso, artistas como Aleijadinho, mineiro, escultor e entalhador da arte barroca, trabalham a pedra bruta e transformam-na em arte refletindo a obra divina.

---

<sup>45</sup> Ver figura 19 no anexo 2: Atores recitam o poema “No meio do caminho”.

Na vida e obra de Drummond, a **pedra** também é um elemento marcante. Para SALGUEIRO (2005), a poesia de Drummond tem uma força avassaladora pela sedução de querer compartilhar com o leitor as pedras de que é feita. Sejam pedras duras da palavra, ou pedras que paralisam para depois empurrar nossa existência ou pedras de toque silenciosamente amoroso.

A força avassaladora da poesia de Drummond talvez venha do fato de ser uma poesia absolutamente sedutora: seduz porque quer compartilhar com o leitor as pedras de que é feita. Às vezes, são as pedras duras da palavra, como um “soneto escuro, / seco, abafado, difícil de ler”; em outras, são pedras que paralisam, para depois empurrar, nossa existência: “Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?”; por fim, há as pedras de toque deliciosamente amoroso: “Carlos, sossegue, o amor / é isso que você está vendo: / hoje beija, amanhã não beija, / depois de amanhã é domingo / e segunda-feira ninguém sabe / o que será”. (SALGUEIRO, 2005, p. 2)

A primeira “aparição” da **pedra** em cena no espetáculo SMTG se faz de forma invisível, porém explícita, durante a encenação poema “No meio do caminho” pelos atores. A partir daí ela se faz presente em muitos momentos durante a representação, como será visto adiante na análise de cenas selecionadas.

Convém ressaltar a importância deste poema. Para Penna (2011, p. 31) a “alegoria do obstáculo, a pedra do “não” é a marca inicial de sua poética da aporia, do movimento do negativo contido nela, que será explorado em sua obra madura.”

Porém, à época de sua publicação<sup>46</sup>, o poema torna-se polêmico, gera repercussão e dá visibilidade ao autor, que também se posiciona sobre:

Como podia eu imaginar que um texto insignificante, um jogo monótono, deliberadamente monótono, de palavras causasse tanta irritação, não só nos meios literários como ainda na esfera da administração, envolvendo seu autor numa atmosfera de escárnio? Professores de português, ainda sem curso de letras, geralmente bacharéis de formação literária convencional espalhavam pelo Brasil inteiro, nos ginásios, que o modernismo era uma piada ou uma loucura, e como prova liam o poeminha da pedra. Sucesso absoluto da galhofa. Imagem gravada na mente de milhares de garotos, que daí por diante assimilariam o conceito de modernismo-pedra-burrice-loucura.” (ANDRADE, 2003, p. 1.227)

---

<sup>46</sup> Ver figura 31 do anexo 2: Capa do número três da Revista de antropofagia, primeira publicação de “No meio do caminho”. São Paulo, julho de 1928. | Lucia Loeb/Biblioteca José e Guita Mindlin.

Como é possível observar, na encenação do poema “No meio do caminho tinha uma pedra”, cada personagem reage às circunstâncias da vida de modo diferente, representando o que acontece na sociedade.

### **3.3 Elementos poéticos**

#### *3.3.1 Versos, sons e ritmo*

Na análise dos poemas em cena, é preciso considerar alguns conceitos sobre versos, sons e ritmos, bem necessários em se tratando de uma análise híbrida, em que poesias são recitadas, encenadas e musicadas em cena. Para isso, será utilizado o livro “Versos, sons, ritmos” de Norma Goldstein (2008) de onde toma-se o título emprestado para nomear esse subcapítulo.

A autora afirma que o discurso literário é um discurso específico, que a escolha e combinação das palavras não se dão “apenas pelo critério de significação, mas também por outros critérios, como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais.” (p. 6)

Assim, da mesma forma que o escritor definiu normas para criar os poemas que serão analisados, o grupo ora utilizou-se desses critérios para sua seleção, ora criou seus próprios métodos a fim de utilizá-los como urdidura para o musical e criar um sentido narrativo apresentando temas e contando história.

Logo, será analisada a significação dos elementos a partir da escolha de palavras em textos literários (os poemas) e sua combinação além dos signos textuais, que são transpostos em ora sonoros, ora visuais, dentro de jogos semânticos e de paralelismos.

Goldstein também afirma que Mário Quintana também apresenta um direcionamento como caminho para a leitura e compreensão do poema a partir da busca dos encontros de palavras do interior do texto.

Mário Quintana indica o melhor caminho para a leitura e a compreensão do poema: a busca dos ‘encontros’ de palavras no interior do texto, a pesquisa das ‘irmãs desconhecidas’ que, tendo os respectivos sentidos associados, dão pistas para a interpretação do texto. (GOLDSTEIN, N., 2008, p. 6)

Ela segue afirmando que, no caso das rimas, elas caminham até a “esquina” do poema e descobrem que são irmãs, pela semelhança sonora, mas que são desconhecidas, porque antes dessa esquina não costumavam andar juntas. (GOLDSTEIN, 2008, p. 6) E, então, a partir dessa esquina, elas seguem juntas dando um sentido e significação ao todo do poema.

Apropriando-se da palavra “esquina”, empregada por Goldstein, para se referir à rima de um poema, faz-se um paralelo deste termo que, também, é utilizado pelo grupo Ponto de Partida, nos extras do DVD analisado, em que acredita que SMTG continuará sua missão de confabular inconfidências pelas *esquinas* do mundo. Da mesma forma, Fernandes (2011a) afirma que o grupo parte de uma *esquina* do mundo “na tentativa de fixar a identidade nacional e consegue ser universal, através da música de Milton Nascimento e do coro Meninos de Araçuaí” (p. 127).

Voltando a falar sobre possibilidades de analisar a poesia, Goldstein (2008) discorre sobre a plurissignificação do poema, afirmando que, ao passo que ele adquire certo grau de tensão, sugere mais de um sentido. (p.7) Além disso, a autora diz que, uma vez que há o predomínio de uma função de linguagem de acordo com o elemento da comunicação que se deseja enfatizar, na poesia há a “função poética da linguagem”, apoiando-se no conceito sobre as figuras de linguagem de Roman Jakobson (1960).

Alguns recursos formais são utilizados na criação de um poema, a fim de acentuar “o valor de algo, de acordo com a visão do poeta criador dos versos” (Goldstein, 2008, p. 8). Porém, em se tratando de poemas em cena, há outros elementos a serem analisados e interpretados “levando em conta a situação de comunicação e condições de produção” (p. 10). O contexto de publicação das obras em que os poemas estão inseridos será um recurso utilizado para compreender a razão das escolhas de certos poemas, como será visto mais adiante. Além da visão do autor da obra naquele dado momento, também.

Cabe lembrar que é preciso existir uma unidade dentro do texto, para que haja uma interpretação dele como obra una, coesa e coerente. E não só dentro dele. Mas, também, em uma relação de texto e contexto. (Goldstein, 2008, p. 10)

Assim, Goldstein (2008, p. 12) defende a soma das várias interpretações para que se chegue a uma interpretação ideal do poema, dada a plurissignificação inerente a ele. Ela afirma que o texto é um entrelaçamento, um tecido de palavras. E aí pode-se fazer um paralelo com o papel de urdidura que Fernandes (2011a) afirma que os poemas de Drummond assumem em SMTG.

E então, chega-se a um elemento de análise que será enfatizado nos textos drummonianos: o ritmo, por sua importância na musicalidade, já que SMTG é um musical considerado ópera popular. “Se o leitor passar da percepção superficial para a análise cuidadosa do ritmo do poema, é provável que descubra nos significados no texto, como ilustram, as leituras ‘rítmicas’ que se seguem.” (Goldstein, 2008, p. 12)

### 3.1.1 *Ritmo*

O ritmo é um signo bastante presente no teatro, principalmente em se tratando de espetáculo musical, em que é comum encontrar algumas de suas aplicações: ritmo musical, ritmo das cenas, ritmo das falas dos atores, ritmo das expressões faciais e interações entre os personagens, ritmo de entrada e saída dos elementos, entre outras possibilidades.

Octavio Paz afirma que o ritmo é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, podendo ser anterior à própria fala. Para o autor, é possível dizer “que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem.” (PAZ, 2006, p. 11). Por outra parte, apesar de Paz defender que o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, ele pondera que só no poema ele (o ritmo) se manifesta plenamente, fazendo um contraponto à prosa.

O ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa. Pela violência da razão, as palavras se desprendem do ritmo; essa violência racional sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala onde não regem as leis do discurso e sim as de atração e repulsão. (...) A linguagem, por inclinação natural, tende a ser ritmo. Como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade, as palavras retornam à poesia espontaneamente. (PAZ, 2006, p. 11)

A partir da citação acima, pode-se confirmar que as palavras retomam espontaneamente à poesia, como se obedecessem a uma misteriosa lei da gravidade.

Observa-se que poucas são as falas apresentadas em cena em SMTG e, em sua maioria, são versos de poemas de Drummond que assumem o papel da linguagem e, ainda assim, as poucas expressões “em prosa” são pronunciadas como se estivessem sendo recitadas, por seu ritmo e sua entonação dentro da cena. Assim, chega-se à conclusão de que a poesia domina as cenas em SMTG. Um exemplo é o caso das aparições da personagem louca que representa uma profetiza anunciadora da vinda ou não do mito tão esperado. Pode-se perceber o tom enfático e ritmado da linguagem que tende a ser ritmo por inclinação natural, como afirma Paz (2006, p. 11).

Complementando Paz, Goldstein (2008) entende o ritmo como criação do poeta, sendo “formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultantes da alternância entre sílabas acentuadas (fortes) e não-acentuadas (fracas); ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves.” (p.17). Goldstein afirma, ainda, que “graças à criatividade do artista, o poema, depois de ‘pronto’, assume um ritmo que lhe é próprio”. Logo, “o ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo de verso escolhido pelo poeta. [...] Por isso cada poema cria um novo ritmo.” (p. 18).

Mais uma vez é preciso lembrar que os poemas a serem analisados estão inseridos em um contexto visual sinestésico e híbrido, ao serem recitados em um espetáculo musical. Sendo assim, apesar de Goldstein (2008) defender que se deve “passar a ler o poema com os olhos e ouvidos, com uma organização visual e sonora.” (p. 19), a leitura se manterá visual e sonora a partir de uma interpretação oral realizada por outra pessoa (a diretora da peça) que direcionou a atuação dos atores na recitação do poema. Dessa forma, tem-se a observância de um ritmo já impregnado aos versos enunciados, e um significado resultante, já que se entende “ritmo e significado como uma unidade indissolúvel” (p. 19).

A recitação dos versos da sexta estrofe do *Poema de Sete Faces* demonstra bem o que os autores citados acima afirmam sobre ritmo. Os atores de SMTG, respaldados por sua caracterização de personagens loucos, anunciam os versos *Mundo mundo vasto mundo / se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução. / Mundo mundo vasto mundo, / mais vasto é meu coração.* (ANDRADE, 1992, p. 4), utilizando os recursos de repetição contínua, eco e combinação de entonações graves e agudas das vozes para sugerirem o som de um trem em

movimento – como em brincadeira de criança –, em unidade com a partitura corporal do grupo, o que confirma visualmente a intenção desejada.

#### POEMA DE SETE FACES

[...]

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

[...] (ANDRADE, 1992, p. 4).

Outro papel do ritmo é carregar novos sentidos, podendo significar uma crítica a algo, por exemplo, e dar origem a uma nova significação para a cena. Assim, o musical SMTG apresenta canções com ritmos de levada de maracatu, como em “Canções do Brasil – os pássaros trazem”, com esse objetivo de crítica. Esse ritmo afro-nordestino surgiu no final do século XVII com o intuito de “criticar a coroa portuguesa e preservar a cultural ancestral dos negros, que simbolicamente coroavam a nobreza africana, os reis do congo” (FERNANDES, 2011a, p. 151). Aí pode-se exaltar a cena final do espetáculo em que Milton Nascimento recebe um estandarte como representação desta figura nobre, enquanto canta-se a música “A primeira estrela”, já com denotação de irmandade, figurando um homem do povo.

Goldstein (2008) também afirma que “o ritmo faz parte de uma concepção de arte, de uma visão de mundo.” (p. 20) e tem relação com a época ou a situação em que é produzido, retomando o que foi visto anteriormente.

É importante pontuar, também, algumas figuras de efeito sonoro no poema, ao fazer a sua análise. São elas Aliteração – repetição consoante na estrofe ou poema; Assonância – repetição vogal em verso, conjunto de versos ou poema; Repetição de palavras – repete sempre na mesma posição; Onomatopeia – som da letra repetida lembra o som produzido pelo objeto nomeado. (Goldstein, 2008, p. 74)

Falando em sonoridade, a voz é um importante elemento na atuação dos personagens no espetáculo em questão, principalmente por se tratar de um musical.

E é sobre ela que as próximas linhas serão destinadas, a partir de conceitos de Paul Zumthor<sup>47</sup>.

### 3.1.1 Voz

"Para Zumthor, voz não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido lingüístico de comunicação por meio da fala." (OLIVEIRA, M., 2009, p. 3). Baseada na obra *Performance, recepção, leitura*, de Zumthor (2007), a autora afirma que o estudo do fenômeno da voz tem seus fundamentos "na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas.". Essa voz que se expande para além do corpo que a pronunciou, "está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se espraia no tempo e perfura os espaços." (OLIVEIRA, M., 2009, p. 3).

Há algumas possibilidades do que é a voz para Zumthor (2007). Oliveira, M. (2009) resume em cinco pontos: 1) Lugar simbólico e alteridade eu-outro; 2) Presença de dois ouvidos: o do enunciador e o do ouvinte; 3) Nomadismo e movência; 4) Seu lugar: a linguagem; 5) A presença vocal é plena, apenas, na experiência poética; que serão explicados nas linhas abaixo, conforme a numeração correspondente acima.

1) Uma das teses de Zumthor (2007, p. 83 *apud* Oliveira, M., 2009) entende a voz como um lugar simbólico, inobjetivável, "que não pode ser definido de outra forma que por uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o objeto e o outro.". Uma outra tese é a de que quando se percebe a voz, "estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito.".

2) Zumthor (2007, p. 86-87 *apud* Oliveira, M., 2009) também relaciona voz a ouvido. Para o autor, voz implica ouvido, mas dois simultâneos: o do ser falante e o do outro ouvinte, afirmando, ainda, que a audição é um sentido privilegiado, mais que a visão,

---

<sup>47</sup> Paul Zumthor (1915-1995) foi medievalista, escritor e estudioso sobre o território da voz e seus fenômenos no âmbito da história, da antropologia, da cultura e dos estudos literários, possuindo vasta obra, tais como: como *A Letra e a Voz* (1987); *Introdução à Poesia Oral* (1983); *Performance, Recepção, Leitura* (1990); *Tradição e Esquecimento* (1988).

pois é o primeiro a despertar no feto. "O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, o que vem de trás quanto o que está na frente."

3) Nas palavras de Oliveira, M. (2009, p. 4 *apud* Oliveira, M., 2009), para Zumthor, a voz é "encontro de presenças que se tocam por um átimo de instante, para se deslocarem logo depois, em processo de movência e transformação". Logo, "é sempre passagem, relação, movimento nômade". E mais: "a voz atualiza-se em diferentes meios, em diferentes situações de performance."

4) Em relação direta ao poético, uma outra tese de Zumthor (2007, p. 83-84 *apud* Oliveira, M., 2009) é a de que "a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal." Para o autor, "a voz desaloja o homem de seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem".

5) Zumthor (2007, p. 87 *apud* Oliveira, M., 2009) afirma, ainda, que apenas na presença poética, a presença vocal é plena, uma vez que "a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal". Para o autor, "pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita". Assim, "a leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual".

### **Voz poética**

Seguindo os conceitos de Zumthor para adentrar no campo da voz poética, a autora Oliveira, M. (2009, p. 7) destaca a poética como uma mensagem que também "provoca o resgate de um tempo, de uma voz, que traz duração frente ao efêmero e deve afetar os ritmos internos do corpo do receptor, captá-lo, sequestrá-lo por instantes (...)." Assim, por meio do pensamento imaginativo-projetivo-integrativo, a vocalidade é liberada através da performance do corpo que se dá a partir da "escritura poética que inscreve pelo olho tipográfico a voz, a traduz para o ouvido, o tato e o olfato". A autora ainda conclui que essa capacidade performática do poético "é o que o caracteriza como tal e que está presente desde as raízes do seu nascimento com a história do homem (...) em quaisquer de suas atualizações (dança, teatro, canto, literatura, cinema, vídeo, computador, etc.)."

Nos escritos da autora, ela esclarece que Zumthor entende a voz como um fenômeno global que também implica, além da articulação oral de uma língua, na performance, a partir de um corpo vivo em ação em um contexto determinado. (p. 5)

Outro ponto destacado a respeito da voz poética é a singularidade que a distingue por ela não ser “veículo de uma mensagem que a atravessa, mas se faz ouvir e sentir enquanto corpo, presença expressiva que se impõe no tom, no peso das palavras, nos intervalos de silêncio” (p. 5)

A *Leitura Transversal*, de Demarcy (2012) e o conceito de *Similitudes*, de Foucault (2006), foram as bases utilizadas para estabelecer esta relação entre os signos analisados (jornal, pedra e trem), suas representações em cena e a presença da poética de Drummond.

### **3.4 Critérios para análise**

#### *3.4.1 Leitura Transversal*

Como fora mencionado na introdução, o modo escolhido para analisar os signos do espetáculo *Ser Minas tão Gerais* é a leitura transversal, que se baseia no modo de recepção no qual o espectador não penetra, essencialmente, na fábula, mas faz as perguntas “o que é isso?”, “que significa isso?”, “donde provém o sentido disso” a cada elemento de significação contido na obra que aparece. Dessa forma, há uma interrupção incessante da continuidade para estabelecer uma *leitura em descontinuidade*. (DEMARCY, 2012, p. 23).

Trata-se de um modo de recepção à “distância”, em que, para o espectador-receptor, consiste numa vontade de distinguir as diversas unidades significantes contidas no espetáculo e situar, com precisão, uma multiplicidade de informações que a “máquina” que tem pela frente emite em sua direção, através de diversos sistemas, cenários, substâncias, matérias, cores, gestualidade etc. (DEMARCY, 2012, p. 24)

Vale ressaltar que “a unidade significativa pode não ser apenas um elemento significativo único, mas sim um conjunto de elementos combinados de modo a produzir um sentido – sentido não reduzível à soma dos elementos [...]” (DEMARCY, 2012, p. 24). Assim, no teatro, uma unidade pode ser extraída de uma cena, por exemplo. É um levantamento, uma identificação a partir de um corte, o que implica o reconhecimento sistemático dessas unidades. Pois para Demarcy (2012), convém aprender a ver, olhar e reconhecer, antes de “ler”.

É importante, também, esclarecer a diferença dos signos cinematográficos e teatrais. Para Demarcy, “a linguagem visual teatral ocupa uma posição intermediária entre a linguagem visual escrita (donde suas ligações com a literatura) e a linguagem visual cinematográfica.” No teatro, o espectador precisa ler o signo visual de maneira semelhante como o faz na escrita, pois não recebe imediatamente o objeto visto, como no cinema. (DEMARCY, 2012, p. 27)

Em SMTG, o trem é um exemplo de objeto que não é colocado em cena em sua forma real, mas é percebido, em determinado momento, a partir de movimentações coreografadas e falas ritmadas dos atores, que sugerem o som e o ritmo do movimento de locomotivas, ao encenarem “Mundo Mundo vasto mundo/ se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não uma solução./ Mundo mundo vasto mundo/ mais vasto é o meu coração.” (ANDRADE, 1962, p. 41), um trecho do “Poema de sete faces”. Quem conhece o ritmo e sons emitidos por um trem em movimento, poderá receber a informação de que há um trem em cena. Assim, “a linguagem teatral deve fazer funcionar no espectador a leitura e a decifração de seus signos”, para ser entendida. (DEMARCY, 2012, p. 27)

Mas, para se chegar a análise dos signos, antes se entenderá o conceito de similitude, por Foucault no livro *As Palavras e as Coisas Uma arqueologia das ciências humanas* (2000), que já se faz importante para esse estudo.

### 3.4.2 Similitudes

Foucault afirma que "pelo encadeamento da semelhança e do espaço, pela força dessa conveniência que avizinha o semelhante e assimila os próximos, o mundo constitui cadeia consigo mesmo." (FOUCAULT, 2000, p. 24-25). Pode-se dizer que, em SMTG, Milton Nascimento é esse semelhante que é avizinjado. Ele é o messias tão esperado das falas da profetiza: "Ele virá!". Os personagens loucos o aguardam e têm esperança, todos os dias, de que ele chegará por meio do trem. Na vida real, ele é o cantor/compositor apaixonado por Minas Gerais e que sempre volta à terra, se abastecendo da mineiridade, contribuindo para ela e distribuindo-a a outros lugares do mundo, em um movimento de ir e vir constantes.

Em cada ponto de contato começa e acaba um elo que se assemelha ao precedente e se assemelha ao seguinte: e, de círculos em círculos, as similitudes prosseguem retendo os extremos na sua distância (Deus e a matéria), aproximando-os, de maneira que a vontade do Todo-Poderoso penetre até os recantos mais adormecidos.

Em cena Milton Nascimento se faz presente mesmo ausente em sua persona. Ele está presente a cada olhar que o procura, cada fala que pergunta se ele chegou, cada palavra *trem* que é pronunciada. Ele é a representação da esperança que, em muitas cenas, preenche o palco de fé. Por representar o papel dele mesmo, também se faz presente em suas canções na voz dos atores e meninos. Em contato com o povo, o local e elementos mineiros, Milton vem trazer a esperança e a fé por ser o messias, o próprio enviado por Deus.

A partir da afirmação de Foucault de que "é preciso que as similitudes submersas estejam assinaladas na superfície das coisas; é necessária uma marca visível das analogias invisíveis." (FOUCAULT, 2000, p. 35), pode-se supor que a caracterização dos personagens com maquiagens fortes, bem marcadas com estilos e traços em comum, exalta o estereótipo do louco, como uma identificação, um ponto em comum entre os personagens principais. Inclusive os figurinos na cor ocre desses personagens também é um ponto de unidade entre eles. O pingente de cruz no pescoço de Milton, o terço da mão da profetiza e as perguntas persistentes e diárias sobre a chegada do mito podem ser considerados sinais visíveis da fé e da esperança presente no povo mineiro. Assim, tem-se códigos visuais e sinestésicos

para que o público identifique os traços de um povo e receba a mensagem a ser transmitida por meio desses signos. Da mesma forma, os Meninos de Araçuaí apresentam vestes de mesma tonalidade e compostas de materiais semelhantes, dançam e realizam movimentos corporais similares, formando como um coro e revelando que possuem uma identidade própria que faz parte da identidade mineira e nacional. O ritmo de suas danças, com batidas e levada de maracatu, revelam suas raízes e misturas de raças, que identificam o povo brasileiro, em sua maioria mestiço, o que é claramente visível em cena.

A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade. Eis por que a face do mundo é coberta de brasões, de caracteres, de cifras, de palavras obscuras. (FOUCAULT, 2000, p. 36-37)

### 3.5 Poemas e signos em cena

Dentro da encenação em SMTG, é possível perceber que os poemas são, por vezes, rupturas, interjeições, um respiro entre as canções tipicamente mineiras. Em outros momentos, eles introduzem mudanças de intenção no musical, ora enfatizando algum tema ou emoção, ora introduzindo algo novo. A *respiração* dos atores em cena é, também, um recurso bastante utilizado no teatro para as funções de mudança de movimento ou ação. A cada troca de intenção, insere-se um novo ritmo de respiração, em que os poemas, por vezes, assumem o papel de “clímax” da história, junto às falas interrogativas, anunciadas como interjeições: “Ele tá aí?! Tá não, né?! Tá não!”, seguida de risadas descontroladas dos personagens loucos.

Observa-se, nos poemas escolhidos para SMTG, temas que vão costurando as canções e apresentando características presentes nas cidades do interior, especificamente de Minas Gerais. “Cidadezinha qualquer” é um bom exemplo: evidencia o ritmo lento das cidades, insere o público no contexto regional interiorano e apresenta a figura de Drummond em cena, em que o personagem recita a frase “*Êta vida besta, meu Deus!*”, como representação das pessoas que, como ele, foram embora para a capital.

## CIDADEZINHA QUALQUER

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.

Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus

*Cidadezinha Qualquer* é o primeiro poema de Drummond representado no espetáculo. Pelo próprio nome é possível supor que se trata da representação de uma cidade pequena não especificada e que, por isso, pode ser qualquer uma.

Nas palavras de Achca (2000) no poema "imperava a fanopéia - construção do significado através de imagens, em que "o texto funciona como um cromo, um quadrinho singelo de aspectos de uma pequena cidade", um epigrama crítico." (ACHCA, 2000, p. 25)

A partir dos elementos apresentados logo nos primeiros versos *Casas entre bananeiras/ mulheres entre laranjeiras / pomar, amor, cantar* nota-se a marca rural e o ritmo lento evidenciado nas palavras *pomar, amor, cantar*, que é ressaltado pelo pronúncia de suas rimas crescentes terminadas em *ar* e podem remeter ao ar puro das cidades rurais e ao silêncio apenas interrompido pelo som de animais e pelo cantar de seus habitantes, na figura das mulheres entre laranjeiras, no poema.

Nos versos seguintes, *Um homem vai devagar. / Um cachorro vai devagar. / Um burro vai devagar / Devagar... as janelas olham* é confirmada a característica rural em que coabitam homem, cachorro e burro em um mesmo ritmo de vida "devagar". Há, ainda, a presença de janelas – representando pessoas, que olham devagar, notando-se aí, a inversão da ordem de enunciação da oração, apresentando o advérbio devagar como anunciador da ação.

De forma inusitada "*Eta vida besta, meu Deus.*", o poema termina trazendo o espectador de volta para a realidade, havendo uma quebra do ritmo lento e suave a

partir da recitação com ritmo forte, das palavras paroxítonas *êta vida besta* finalizando com dois ditongos *meu Deus*. Somado ao fato de ter sido encenado por um personagem vestido de camisa social e gravata, este último verso apresenta o primeiro tema do espetáculo a ser questionado: a ideia de que a vida no interior não contribui para o desenvolvimento do país, sendo considerada “uma vida besta” por habitantes do espaço urbano, o das grandes cidades.

Um olhar mais atento perceberá que o personagem louco que encena este último verso “*Êta vida besta, meu Deus!*”, de nome Felipe, que representa Drummond, será aquele sujeito que busca sempre o contraponto. Sua primeira ação ao entrar em cena, após dizer “Eta vida besta, meu Deus”, é de jogar o chapéu ao chão e, transmitindo insatisfação com seus gestos e feições, é o elemento de quebra no ritmo lento da cena. Pode-se considerar que assim é a figura de Drummond na literatura e na vida. Ester Abreu Vieira de Oliveira (2016, p. 304), vem dizer que para apresentar um personagem, pode-se amparar na metodologia fenomenológica, pois o Ser mostra seu sentido fundamental de forma velada, de uma maneira desfigurada. A autora se apoia na teoria de Heidegger, que afirma que “o Ser se comunica e se deixa aparecer”.

Outro poema presente em SMTG é o “Poema de sete faces”, que abre o primeiro livro de poesias de Drummond, *Alguma Poesia*. Porém somente uma estrofe é encenada, que segue abaixo:

#### POEMA DE SETE FACES

[...]

Mundo mundo vasto mundo,  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração.

[...]

(ANDRADE, 1992, p. 4).

Salgueiro (2005) explica que “este poema é a própria certidão de nascimento do poeta. Revirado de ponta-cabeça, as faces expostas ao público antecipam-se ao

corpo, mostrando já as idiossincrasias do sujeito lírico.” (p. 4) Achcar (2000) elenca algumas faces (máscaras) que o poeta utiliza estrofe a estrofe. Essa estrofe selecionada, a sexta do poema que contém sete, apresenta “a reflexão quanto ao poder transformador ou conservador da palavra”. (ACHCAR, 2000, *apud* SALGUEIRO, 2005, p. 3)

O trecho do poema recitado em SMTG apresenta a repetição das palavras mundo e vasto e do verbo ser que assume dois tempos, futuro e presente. Além da repetição das rimas “*mundo / Raimundo / mundo*” e “*solução*” com “*coração*” Said (2005, p. 109) entende sobre “o teatro das repetições” elaborados por Drummond como “a própria noção de impasse [...] a *angústia* provocada pela *ação*”. Ele também afirma que essas repetições, em ato, ecoam e voltam sobre si mesma, “como uma espécie de eterno retorno, como uma repetição sempre pautada pela diferença.”

A presença dos dois tempos do verbo ser, futuro e presente, demonstra essa angústia sugerida por Said. O fato de ter sido utilizado duas vezes o verbo no futuro na palavra “seria” e apenas uma vez o verbo no presente “é”, denota resignação pela realidade ao dar a entender que em seu coração cabe o mundo, tamanha sua vastidão, que é maior que o próprio mundo.

Nota-se, aí, a presença do eu lírico em primeira pessoa que, na voz dos personagens, demonstra o impasse entre a vastidão do mundo e do seu coração. Aí já se percebe uma abertura para introduzir o tema do deslocamento das massas para as grandes cidades, pela valorização ao que é “de fora” da região, ao que é estrangeiro. Conforme PAZ afirma, “A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. [...]” (PAZ, 2006, p. 13).

É interessante considerar que, imediatamente antes de a recitação do poema iniciar, a personagem que assume o papel da profetiza, anuncia em tom forte, voz firme, com grande intensidade e de forma decidida, as palavras “*Ele / não / vem!*”, de forma pausada e em três tempos bem marcados. Logo após o anúncio, ela sai de cena. Assim que a ouvem, os personagens loucos assumem a expressão de surpresa e esboçam um misto de descontentamento com reflexão, iniciando a encenação do sexto parágrafo do poema.

É perceptível a importância do ritmo para dar movimento e sentido a esta cena. A estrofe é encenada por dez personagens loucos que, com movimentação corporal e gestos ritmados, simulam uma locomotiva de trem em movimento e anunciam, juntos, os versos desse trecho.

A cena faz lembrar brincadeira de criança, introduz no espetáculo a presença do elemento trem e já anuncia o sentido de esperança, que será explorado em grande parte do espetáculo por meio das canções e falas dos personagens que indagam se o messias Milton Nascimento “veio?”, por meio do trem.

### *No meio do caminho*

No meio do caminho tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio do caminho  
 tinha uma pedra  
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
 na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
 tinha uma pedra  
 tinha uma pedra no meio do caminho  
 no meio do caminho tinha uma pedra.

À primeira vista, o poema encenado “No meio do caminho” sugere que muitos são os desafios que se encontra na vida e demonstra que cada um tem um tipo de reação ao se deparar com uma pedra/obstáculo. Assim cada personagem demonstra um sentimento distinto e uma ação específica, como pular a pedra, tropeçar nela, passar correndo por cima dela, ou mesmo lentamente, até que um dos atores dá meia-volta e não segue em frente o caminho, voltando por onde veio.

Para Achcar, “a expressão do impasse, da dificuldade, do obstáculo, da frustração, da não-transcendência” é insistente em Drummond e “estão presentes na indiferença da pedra”. (ACHCAR, 2000)

Não obstante à amplitude e à diversidade da poesia drummondiana, a imagem da “pedra no meio do caminho” constituiu-se em seu símbolo mais marcante, e não sem razão, de tal forma é insistente em Drummond a expressão do impasse, da dificuldade, do obstáculo, da frustração, da não-transcendência. Todos esses sentidos estão presentes na indiferença da pedra. (ACHCAR, 2000, p. 19)

"No Meio do Caminho" foi incluído por Drummond entre os poemas de "tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo" em Antologia Poética. (ACHCAR, 2000, p. 18). O fato de cada personagem ter uma reação em relação à pedra pode ser interpretado/recebido de várias formas e por vários receptores. Opina-se sobre a reação do último personagem que "chutou" a pedra para longe, deu meia-volta e seguiu rumo ao local do palco onde outros personagens esperam pela chegada do trem: a representação da insatisfação àquela realidade vivida, com tantos obstáculos à abertura ao que é moderno, ao estrangeirismo, que é percebido em outros poemas cujas palavras estrangeiras não foram encenadas e nem citadas. Sendo, assim, este personagem, a representação do contraponto na cena.

Pode-se considerar, também, que este personagem que chutou a pedra para longe e deu meia-volta, não seguindo em frente o fluxo e a direção tomada pelos outros personagens, é a representação de Drummond, que pode ser identificado por sua vestimenta, chapéu, falas e reações nas cenas. Aí tem-se um Drummond reacionário.

Registros de família e alguns críticos afirmam que, desde criança, Drummond já demonstrava em seu comportamento algo diferente. A insatisfação toma conta de uma criança em que, durante uma foto de família, se posiciona um pouco distante de seus outros irmãos, não olhando para a câmera e sem demonstrar animação e alegria ao ser parte daquele registro.

Logo depois, o espetáculo tem continuidade com a canção "Itamarandiba"<sup>48</sup>, palavra indígena que significa "pedra miúda que rola juntamente com as outras" e é um município da região do Vale do Jequitinhonha.

### *Canção Itamarandiba*

No meio do meu caminho  
Sempre haverá uma pedra  
Plantarei a minha casa  
Numa cidade de pedra<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Ver figura 20 do anexo 2: Atores cantando "Itamarandiba" segurando um jornal enrolado.

<sup>49</sup> Ver figura 23 do anexo 2: Atores que estão segurando jornais vão se posicionando um após o outro, vão abaixando, um a um.

Itamarandiba, pedra comida  
 Pedra miúda rolando sem vida  
 Como é miúda e quase sem brilho

A vida do povo que mora no vale  
 No caminho dessa cidade<sup>50</sup>  
 Passarás por Turmalina<sup>51</sup>  
 Sonharás com Pedra Azul  
 Viverás em Diamantina  
 No caminho dessa cidade  
 As mulheres são morenas  
 Os homens serão felizes  
 Como se fossem meninos

Quando se inicia a canção Itamarandiba, os atores principais vão entrando em cena cantando o trecho “*No meio do meu caminho sempre haverá uma pedra*”. Em suas mãos está um jornal enrolado, posicionado na horizontal, em que cada mão segura uma extremidade, na altura do queixo. Os atores se posicionam no palco de forma espaçada e irregular, em vários planos (alto e médio) sob uma luz baixa. O ambiente que se forma é escuro, com alguns focos de luz superior incidindo em cima dos artistas, sugerindo noite. Feições do rosto sérias. Tom nostálgico.

Já parados, cada um em seu lugar, quando os atores cantam “*Plantarei a minha casa*<sup>52</sup>”, ao pronunciarem a palavra *casa*, o jornal é desenrolado, de modo que só ele se movimenta em cena. E então, tem-se a figura de uma cidade com vários edifícios, de tamanhos variados pelos planos alto, médio e baixo dos atores. Percebe-se que uma atriz está ajoelhada e o ator que representa Drummond está acima um degrau dos demais atores. E quando o trecho “*Numa cidade de pedra*” é cantado, já se tem o ambiente de uma cidade com vários edifícios formado. Nota-se aí a presença da modernização e da diversidade.

As crianças, que fazem parte do projeto social Meninos de Araçuaí e, portanto, habitantes do Vale do Jequitinhonha, entram em cena cantando em tom calmo, ritmo lento, sem esboçar alegria, e permanecem ao fundo do palco. Não assumem a parte

---

<sup>50</sup> Ver figura 23 do anexo 24: Atores executam o movimento de abrir e enrolar o jornal.

<sup>51</sup> Ver figura 23 do anexo 25: Jornais enrolados viram remos de barco nas mãos dos atores em cena.

<sup>52</sup> Ver figura 21 no anexo 2: Atores cantam “Itamarandiba” segurando um jornal enrolado que é desenrolado na cena.

principal em que os atores estão posicionados em fileira, com o jornal aberto, como se fosse a estrada que passa pela região. O coro de crianças e jovens permanece à margem da cena e da “estrada”.

### *Canção para ninar mulher*

Em determinado momento, uma personagem envolta com um **jornal** na cabeça e tronco, como se fosse um lençol imitando um fantasma em brincadeiras de crianças, aparece com a intenção de assustar as crianças, que correm e vão pulando para o canto da cena aos gritos ritmados, como em cantigas provocativas, dizendo que “Maria, não me pega!”. Uma outra personagem mais velha, que faz o papel da profetiza, aquela que tem fé, levanta a mão e expulsa com autoridade esse “fantasma” ao dizer “Sai! Sai! Vai de retro!”, que pode remeter às notícias ruins ou à influência dos reflexos da pós-modernidade na população das cidades interioranas que disseminam novas culturas e impõem novos hábitos, ignorando tradições.

E então esta personagem inicia a proclamação do próximo poema “Canção para Ninar mulher”, com a mesma intenção assombrosa, como foi visto na breve análise descrita no ponto 3.1 desta pesquisa, em que se destaca a recusa ao estrangeirismo em cena com a omissão de alguns versos.

### **Algumas descrições sobre a cena inicial que apresenta o espetáculo.**

Ausência de adornos iniciais em cena. Dois atores entram e saem de cena, de cada lado, alternando rapidamente as entradas e saídas, permanecendo apenas um por vez no palco. Ambos personagens apresentam um olhar de esperança, como se procurassem algo ou alguém. Um está com uma mala na mão e o outro com uma almofada.

As falas repetidas, intercaladas por gargalhadas, somadas à entonação no modo de pronunciar as palavras e ao uso de formas populares de se comunicar, exhibe ao espectador o contexto inicial em que se passa esta primeira cena do espetáculo:

Lido: - Ele tá aí? Ele tá aí? Tá não, né? Tá não... (risadinhas)  
 João: - Será que ele veio? Será que ele veio? (risadas)  
 Lido: - Ele chegou? Chegou não, né? Chegou não... (gargalhadas)  
 João: - Será que ele veio? Será que ele veio? (gargalhadas)  
 Lido: - Ele tá aí? Tá não... tá não... (risadas)

### Jornal dobrado

Personagens e crianças entram segurando um **jornal** com o braço direito todo esticado para cima, na vertical, e fazem movimentos circulares coreografados até chegarem cada um ao seu lugar, ao som instrumental da canção "Notícias do Brasil - os pássaros trazem". Todos soltam gritos uníssonos "Eta! Eta!" durante os movimentos em que as pernas são muito utilizadas, em sugestão aos caminhos a serem percorridos para que as notícias cheguem às pessoas por meio do jornal.

Iluminação piscando em "Aqui vive um povo que é mar e que é rio e seu destino é um dia se juntar[...]". Todos levantam o braço direito novamente e, sem se movimentar mais, os atores cantam junto às crianças do Projeto Os meninos de Araçuaí, com olhar vibrante, desafiador, de gente que quer se impor, ser reconhecido: "A novidade é que o Brasil não é só litoral, é muito mais, é muito mais que qualquer zona sul. Tem gente boa espalhada por este Brasil, que vai fazer desse lugar um bom país."

João abre o jornal como um **tapete** que é desenrolado. Mas ele não se deita em cima. Dá a ideia de ser algo muito importante para ele. Ele coloca a almofada e seus sapatos no tapete. Como se ele não fosse digno de deitar e então se deita ao lado.

*Ê e booi... êeeee ê boi!"*

Os atores dançam rodando e cantando com o jornal na mão!

*Olha o trem, olha o boi!*

*Olha o trem, olha a boi!*

Mostra claramente a confluência do ambiente rural (boi) com a modernização (trem).

Em diversos momentos eles recitam palavras e emitem sons no ritmo do compasso de um trem. O trem é muito presente em cena em SMTG. Barulhos e sons de trem enquanto os personagens estão ajoelhados rezando Ave Maria do Rosário, com luzes nas mãos, como em procissão.

### *“Beira-Mar”*

Durante a canção de domínio público, “Beira-Mar”<sup>53</sup>, os personagens estão dispostos em cena como se estivessem dentro de canoas, barcos, com remos nas mãos, sendo jornais enrolados. O ritmo da cena é lento. Ondas são feitas com jornais sem estar cortados, como se estivessem saindo do rolo da impressão, ao cumprido, em movimentos ondulatórios. A encenação da canção demonstra um deslocamento em tom nostálgico e termina em tom ainda mais lento:

*“Oh, Beira-Mar, Adeus, dona! Adeus, Riacho de Areia!”<sup>54</sup>*

Porém, quando parece que a música termina, a canção recomeça após três repetidos toques de estalo sonoro, e o ritmo da música e dos movimentos em cena se aceleram trazendo alegria e vida à cena. As crianças entram no palco, a iluminação acompanha o ritmo animado e a dança é como se fosse a movimentação durante cantigas de roda, típicas de cidade do interior.

O verso *“arriscando minha vida numa canoa furada”* pode remeter a um momento da vida de Drummond quando ele se muda de Minas Gerais para o Rio de Janeiro, para assumir cargo político junto a seu amigo Capanema. Porém, em determinado momento, ele larga o cargo e fica dez meses conturbados trabalhando em um jornal, até que volta para a política.

Já o verso *“eu não moro mais aqui, nem aqui quero morar...”* remete não só à decisão de quem quer buscar melhores condições de vida nas cidades urbanas e desenvolvidas. Uma outra possibilidade é o fato de Drummond ter tentado voltar para a zona rural de Minas Gerais para ser fazendeiro, período que não durou mais de um ano e meio. E logo o poeta volta à sua função política. A decisão é reforçada

---

<sup>53</sup> As imagens dessas cenas podem ser vistas no anexo 3 deste presente trabalho.

<sup>54</sup> Ver figura 26 do anexo 2: Atores remam com os jornais enrolados, enquanto os Meninos de Araçuaí desenrolam grandes extensões de jornais que, em movimento, assumem o balançar das águas de um rio, cantando “Beira-Mar Novo” de Milton Nascimento.

em: “*Rio abaixo, Rio acima, tudo isso eu já andei.*”<sup>55</sup> “*Oh, Beira-Mar! Adeus, dona! Adeus riacho de areia!*”

Nessa análise, então, entende-se que a palavra *Beira-Mar* remete ao Rio de Janeiro, na associação à figura de Drummond como representação do povo que migra do interior para o litoral do Brasil.

Ao final, todos em cena juntam os jornais amassados<sup>56</sup> e alguns carregam sobre a cabeça, remetendo às trouxas de roupas das lavadeiras na beira do riacho, ou trouxas de roupas sendo carregadas por transeuntes, ou mesmo, ao final, remete a um cortejo de funeral/ caixão de alguém que foi embora deste mundo.

Crianças saem e os atores permanecem acenando um adeus, como a quem se vai para terras distantes. “Adeus riacho de areia!”

A partir dessas análises, tem-se algumas constatações importantes:

*Recusa a crítica a elementos nacionais criado pela modernidade a partir da literatura*

Drummond em seu poema “O vôo sobre as igrejas”, critica o modernismo em relação à criação de elementos como parte uma cultura nacional. O escritor cita Aleijadinho, em *Confissões de Minas* como um dos exemplos disto, ao questionar o título de herói nacional associado a ele por Mario de Andrade<sup>57</sup> em suas viagens e descobertas pelas regiões interioranas de Minas Gerais.

Com os versos “*este mulato de gênio / subiu nas asas da fama, / teve dinheiro, mulher / escravo, comida farta, / teve também escorbuto / e morreu sem consolação*” o poeta usa de ironia ao se criticar indiretamente o título e a fama de herói nacional criado pelo modernismo à sua persona. Porém, tais versos não entraram em cena em SMTG, assumindo significância diferente.

---

<sup>55</sup> Ver figura 27 do anexo 2: Meninos de Araçuaí entram em cena se jogando ao chão para pegar jornais amassados que são introduzidos na cena ao serem jogados ao chão imediatamente antes de os Meninos entrarem em cena.

<sup>56</sup> Ver figura 28 do anexo 2: Uma espécie de “rede” composta por jornais emendados é introduzida na cena e os Meninos e os atores recolhem os jornais amassados e colocam dentro desta rede que sai de cena carregada nos ombros dos personagens.

<sup>57</sup> Escritor literário brasileiro modernista contemporâneo a Carlos Drummond de Andrade.

Ao se inverter, em cena em SMTG, a ordem da enunciação dos versos escolhidos e proporcionar um novo significado ao jogo de palavras criado, tenta-se resgatar a exaltação da figura do Aleijadinho como representante local de uma identidade mineira, que foi esquecido, ao iniciar a enunciação com “era uma vez”.

Nesta cena, os atores e as crianças presentes se posicionam como se fossem estátuas, remetendo ao signo da **pedra**.

### **O vó sobre as igrejas**

Era uma vez um Aleijadinho,  
 não tinha dedo, não tinha mão,  
 raiva e cinzel, lá isso tinha,  
 era uma vez um Aleijadinho,  
 era uma vez muitas igrejas  
 com muitos paraísos e muitos infernos,  
 era uma vez São João, Ouro Preto,  
 Mariana, Sabará, Congonhas,  
 era uma vez muitas cidades  
 e o Aleijadinho era uma vez.

Este mulato de gênio  
 lavou na pedra-sabão  
 todos os nossos pecados

[...]

(adaptado em SMTG)

### *Reconciliação entre passado e presente em Drummond*

Vê-se, também, no espetáculo, uma tentativa de reconciliar o escritor Drummond com sua história, uma vez que no musical tem-se sempre presente, desde seu início com a canção Notícias do Brasil - os pássaros trazem, a ideia de que o destino do mar e do rio é um dia se juntar. Logo, a palavra "rio" pode representar as lembranças do passado de Drummond em sua terra natal, enquanto mar a fase adulta de Drummond, no Rio de Janeiro, a partir do modernismo, enquanto tempo presente na vida do autor.

Reconciliar ou reconfortar Drummond, no sentido da dor manifestada pelo autor no poema "Confidência do Itabirano"<sup>58</sup> que termina com o verso "e como dói" ao se

---

<sup>58</sup> O poema “Confidência do itabirano” está presente na obra *Sentimento do mundo* (ANDRADE, 1940).

referir às lembranças de Itabira. Inclusive, a última fala do espetáculo são versos do poema “Visões”, de *Versiprosa*, em que a personagem recita Drummond que parece reconciliar passado e presente ao dizer nos versos 47-49: “*O mar darei a todos, de presente/ junto à praia, e o crepúsculo sinfônico pulsando sobre os montes.*”; e nos versos 54-59: “*[...] a meus amigos e aos amigos de outros ofereço / o doce instante, a trégua entre cuidados, / um brincar de meninos na varanda / que abre para alvíssimos lugares / onde tudo o que existe, existe em paz.*”

Nota-se nos versos 47-49, supracitados, certa rendição de Drummond à beleza das duas formas de vida, tanto interiorana quanto urbana. Primeiro, ao querer partilhar com todos o “mar”, símbolo de sua vida presente junto à praia, em referência direta ao Rio de Janeiro, que era capital do país e símbolo da modernidade.

O escritor ainda acrescenta que também vai (*tempo futuro*) dar de presente (podendo ser entendido como *no tempo presente* “o crepúsculo sinfônico pulsando sobre os montes”, que representa o nascer ou o pôr-do-sol, a esperança da noite que vira dia e do dia que vira noite, num constante recomeçar, remetendo à fé por belos dias, na figura do mar e do crepúsculo, se unindo, neste instante, à figura e representação de Milton Nascimento em SMTG. A palavra “sinfônico”, que remete à crepúsculo, pode significar o som dos animais e da natureza, que formam uma sinfonia nestes momentos de crepúsculo, principalmente em regiões de zona rural, em que há menor poluição sonora se comparado a locais urbanos. Logo, tem-se a união do passado com o presente em um futuro certo, explicitado na palavra “darei” (verso 47).

Como na encenação da canção “Beira-mar”, nos versos 54-59 desse poema, há, também, a confluência/reconciliação dos dois ritmos de vida, interiorano e urbano, que é demonstrado a partir dos versos:

*“[...] a meus amigos e aos amigos de outros ofereço / o doce instante, a trégua entre cuidados, / um brincar de meninos na varanda / que abre para alvíssimos lugares / onde tudo o que existe, existe em paz.”*

A palavra “instante” assume docilidade, em uma junção do efêmero dos tempos atuais com a doçura de saborear os momentos, remetendo ao ritmo lento das cidades do interior, na figura do tempo passado em Drummond.

*De uma esquina para o eterno retorno*

Ao final do espetáculo, um menino pergunta a Milton se ele está vendo “aquela estradinha lá”, e o cantor diz: “Qual delas? Tem muitas!”, o que denota as várias possibilidades de partida a quem se encontra na esquina do mundo, onde o próprio grupo afirma estar. Esta fala reforça o sentido de abarcar o mundo a partir de uma esquina, o que também remete a uma outra esquina: o grupo “Clube da Esquina”, de onde Milton Nascimento se lançou ao mundo como cantor e compositor com toda sua mineiridade.

No entanto, a última canção do espetáculo é “Circo marimbondo”, apenas a vinheta, o instrumental. E o fato de ela aparecer novamente, de forma sutil, como em uma música para iniciar uma narrativa, remete a um movimento cíclico, de começo e fim contínuos, uma vez que esta canção é representada logo no início do espetáculo com os atores e as crianças em cena realizando movimentações circulares em sentido ora horários, ora anti-horários com o corpo, pulando de um lugar a outro. Assim, reforça esta ideia de ciclos da vida, da gente que ora está chegando e ora partindo, em busca de dias melhores, da realização de sonhos, com fé e esperança, temas presentes no espetáculo. Além de caracterizar a figura de Milton Nascimento, como este ícone mineiro na representação de alguém que “deu certo na vida” e que se insere no movimento de vai e vem, transbordando esperança e sempre retornando às Minas Gerais, para se abastecer da mineiridade do povo brasileiro.

Da mesma forma, pode-se associar que o messias<sup>59</sup>, Milton Nascimento, retorna para o local de onde havia saído por meio de um **trem**, com o fato de registros de Drummond voltarem à sua cidade de origem, em forma de poemas pelos **jornais** em que eram publicados. E, mais ainda, em 2004 o jornal independente 'O TREM<sup>60</sup>', que tem sede em Itabira, terra natal de Drummond, recebeu a doação do cartunista paulista Nelson Bravo, um dos amigos mais próximos de Drummond, de um acervo

---

<sup>59</sup> 1. *Rel.* Pessoa ou coletividade na qual se concretizavam as aspirações de salvação ou redenção. 2. *Rel.* Pessoa a quem Deus comunica algo de seu poder ou autoridade. 3. Líder carismático; 4. *P.ext.* Pessoa esperada ansiosamente. 5. *Fig.* Reformador ou pretense reformador social. (*Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1986, p. 1125)

<sup>60</sup> CALIL, Lygia. “Mais Drummond a Itabira”. **O Tempo**. Itabira: 27 de dezembro de 2004. Acessado em 14 de junho de 2019.

composto por cartas, desenhos, fotografias e recortes do poeta. Bravo o conheceu no Rio de Janeiro, mas hoje mora em Juiz de Fora. Nestas duas situações, tem-se o retorno das duas personalidades ao interior de Minas Gerais, por meio de sua arte.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar (...) A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou. (Paul Zumthor)*

Esta pesquisa buscou investigar a presença da poética de Carlos Drummond de Andrade em cena no espetáculo *Ser Minas tão Gerais*, montado pelo grupo Ponto de Partida. Inicialmente, pensou-se que o poeta mineiro estava estaria em cena por meio dos inúmeros temas presentes em seus versos. Porém, devido à vasta diversidade dos assuntos e reflexões de toda sua obra, muitas foram as

possibilidades de referências a outros versos e textos drummondianos que não haviam sido eleitos explicitamente para compor o roteiro do espetáculo. Assim, a partir da análise semiótica das cenas e dos textos, percebeu-se um entrelaçamento de signos, ideias e reflexões. A tentativa, então, foi de explicitar as descobertas mais intimamente relacionadas ao tema proposto pelo grupo Ponto de Partida, o da mineiridade. Seguem algumas percepções:

✓ **Personagem de Drummond como contraponto**

A primeira cena em que o personagem Felipe aparece caracterizado de Drummond, durante a encenação do poema “No meio do caminho”, já demonstra a figura do poeta como a representação do contraponto na trama, por sua reação de chutar a “pedra no caminho” e seguir em direção contrária ao fluxo dos outros personagens.

✓ **Referência à *mar* na canção “Notícias do Brasil – os pássaros trazem”**

A palavra *mar*, na canção “Notícias do Brasil”, faz referência à Drummond no sentido de representar as pessoas que moram no litoral do Brasil. O poeta viveu boa parte de sua vida no Rio de Janeiro e nunca mais retornou à sua terra natal interiorana mineira, a cidade de Itabira.

✓ **Proximidade à figura do louco**

Em cena, ao chutar a pedra, Drummond demonstra contradição ou não aceitação aos padrões, ao fluxo considerado normal e comum por todos. Em sua obra, Drummond escreveu o conto “A doida” e o poema “Doido”, já citados neste trabalho, dando voz e visibilidade ao tema da loucura, propiciando sua discussão.

✓ **Perfil discreto de seu personagem em cena**

O estilo da personalidade reservada de Drummond, que não buscava a atenção e queria viver como anônimo de forma livre, é representada no espetáculo SMTG

desde a ficha técnica. Logo na apresentação do DVD, o foco é em apresentar Milton Nascimento e os Meninos de Araçuaí. Drummond aparece citado apenas no roteiro, junto à lista de canções encenadas. Em cena, o personagem que o representa também possui perfil discreto, com poucas cenas em que se destaca. Na maior parte do espetáculo ele não possui fala, apesar de seu papel expressivo.

#### ✓ **Contribuição para o registro da cultura nacional**

Enquanto seus poemas serviram de urdidura no espetáculo SMTG que objetiva reunir elementos da cultura mineira como fonte de registros da identidade nacional, Drummond é referência quanto à preservação do patrimônio cultural do Brasil, por sua importante atuação profissional no SPHAN (hoje IPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) entre os anos de 1946 a 1962.

O perfil organizado de Drummond e sua contribuição para os registros/acervos brasileiros, de registrar vão ao encontro do grupo Ponto de Partida, que buscam ser instrumento de registro cultural a fim de contribuir para a formação de uma identidade nacional brasileira, se utilizando, também, de obras literárias já consolidadas para tal.

#### ✓ **Releitura da obra *Boitempo***

Em alguns momentos do espetáculo, conta-se fatos do tempo em que Milton Nascimento era criança, fazendo memória das alegrias e curiosidades do músico em sua infância mineira. Percebe-se, aí, uma releitura do perfil memorialístico da obra *Boitempo* (1968), de Drummond, em que o escritor, já em idade avançada, aproximada à de Milton Nascimento em cena, revela episódios de seu passado em Minas Gerais, na fase infanto-juvenil de sua vida. No entanto, o subtítulo de *Boitempo* chama-se *esquecer para lembrar*. E não é intenção do espetáculo que memórias sejam esquecidas ou lembradas como passado. Daí a ausência do caráter memorialístico de Drummond em cena em SMTG.

### ✓ **Ausência do caráter memorialístico em Drummond**

No roteiro de SMTG, o único poema de *Boitempo*, obra memorialística do período da infância de Drummond, é “Concerto”, com os versos que falam de flores e de música. Porém, identifica-se uma citação dos versos “*a vida é um verso sem notas? / Mas com que música?*” do poema “Mestre”, dessa mesma obra, que o poeta escreve para seu professor Arduíno Bolívar, que o ensinou a musicalidade dos versos. No entanto, em nenhum dos poemas é destacado o resgate de memórias, inclusive o tempo passado é substituído pelo tempo presente em “Concerto”, como já foi visto no texto da pesquisa.

### ✓ **Proximidades com o grupo Ponto de Partida e SMTG**

#### *Jornal, Pedra e Trem*

Signos do jornal, da pedra e do trem muito presentes em todo o espetáculo SMTG também são presença forte na história do grupo Ponto de Partida, na cultura mineira e na vida e obra de Drummond. O *jornal*, por ter sido o principal e primeiro instrumento de publicação dos textos de Drummond. A *pedra*, protagonista do poema que tornou Drummond inesquecível e jamais adormecido entre as discussões literárias e filosóficas. O *trem*, veículo tão importante, ícone de deslocamento, movimento, tráfego de pessoas, memórias, informações, avanços e reencontros, já se falou nesta dissertação, mas aqui se reforça pela importância que este fato tem nesta pesquisa.

#### *Busca pela Identidade*

Enquanto a obra de Drummond fundamenta-se na busca incessante pela identidade do Ser e o seu lugar no mundo, SMTG vem reunir elementos regionais de forma a formar uma identidade nacional e, a partir de uma esquina do mundo, levar a todos sua mineiridade, na figura de Milton Nascimento. Assim, mais um ponto de confluência da vida e contribuição da obra de Drummond com o grupo Ponto de

Partida e o espetáculo SMTG, que “fala das raízes culturais e da universalidade das questões humanas a partir da identidade mineira”. (FERNANDES, F. 2011a, p. 151)

### *Ironia em cena ao estilo drummondiano*

Em alguns momentos, há a presença da ironia em cena, traço marcante na obra drummondiana. A recriação da cena de entrega do título de mineiro honorário, recebido por Milton Nascimento, é um exemplo disso, pois foram utilizados versos de um poema escrito para homenagear uma figura estrangeira, Charlie Chaplin, a fim de exaltar um ícone mineiro.

A ironia pode ser percebida, também, em um outro momento do espetáculo: na referência à figura de Aleijadinho como ícone da mineiridade e herói nacional, utilizando os versos de “O vôo sobre as igrejas”, uma vez que o próprio escritor revela sua crítica à figura deste *herói nacional* em outros de seus textos, como na sua Crônica “Confissões de Minas”.

Em tempos de fluidez, de liquidez, em que os relacionamentos são efêmeros e a busca incessante pela descoberta do Ser não se pauta mais em uma identificação local, mas global, a presença de Carlos Drummond de Andrade enriqueceu o enredo de SMTG. Sua contribuição favoreceu a discussão de temas relevantes para o tempo presente, na tentativa de o espetáculo de unir tempos, momentos, realidades, ritmos, na presença de duas figuras nacionais: Milton Nascimento e Carlos Drummond de Andrade. E, ao final, Drummond – representado em seus versos, oferece uma trégua.

De forma análoga ao que Drummond afirma sobre nunca ter escrito um livro propriamente dito, mas de ter reunido textos esparsos para as publicações de suas obras, a partir de proximidades temáticas e de pensamentos, assim foi a

participação do escritor itabirano como urdidura para os elementos do roteiro deste espetáculo analisado, SMTG, bem como caracterizou-se desta maneira o mosaico de reflexões e análises aqui registradas neste trabalho. Todos de forma que, reunidos (poemas, canções, reflexões), fizeram algum sentido ao objetivo proposto.

Da mesma forma que o registro audiovisual de uma peça de teatro, ou mesmo o registro de um roteiro de um espetáculo, tem por função minimizar o caráter efêmero de uma apresentação ao vivo, o grupo acredita que o espetáculo SMTG continuará sua missão de confabular inconfidências pelas esquinas do mundo e os meninos desse projeto traçarão seus próprios caminhos, percorrendo os que ligam o sertão ao mar, não como retirantes, mas plenos de dons, despertados no projeto.

Como continuará essa história? Quem há de saber? Acreditamos que SMTG cumprirá sua travessia. Confabulando inconfidências pelas esquinas do mundo. Afirmando, mineiramente, que sonhos não envelhecem. Quanto aos meninos, cada um deles traçará seu próprio caminho. Alguns poderão se tornar músicos, cantores, artistas. Fazemos fé que todos se criem seres humanos dignos e felizes. Pois com a coragem e a tenacidade que tiraram do Vale do Jequitinhonha, percorrem mais uma vez os caminhos que ligam o sertão ao mar, não como retirantes, mas plenos de dons. Portadores de uma herança peculiar que faz de todos nós mais ricos e muito mais brasileiros.

(GRUPO, 2004, extras: Meninos de Araçuaí.)

Portanto, a descoberta de Drummond no espetáculo SMTG, sua análise nesta pesquisa e riqueza de conteúdos possíveis abre caminhos para novos estudos mais específicos a determinados temas ou a partir de outras percepções, uma vez que o hibridismo de gêneros o permite ser revisitado por uma variedade de pesquisadores a partir de olhares inéditos e fundamentações teóricas múltiplas.

E assim, foram expostas as descobertas e percepções a partir da investigação e análise de poemas, canções e signos em cena, sobre a presença, que se sabe constante, de Carlos Drummond de Andrade no espetáculo musical *Ser Minas tão Gerais*, montado pelo grupo Ponto de Partida.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHCAR, Francisco. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

\_\_\_\_\_. "Educação após Auschwitz". In: **Educação e Emancipação**. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. Tradução de Wolfgang Leo Maar p. 119-138.

\_\_\_\_\_. **Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada**. Tradução de Luiz Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **50 anos de poesia nas veias de Drummond**. Entrevista a Cremilda Medina. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 abr. 1980.

\_\_\_\_\_. **Alguma poesia.** 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Antologia poética.** Rio de Janeiro: Editora do autor, 1962.

\_\_\_\_\_. **A rosa do povo.** 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Brejo das Almas.** 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Boitempo: esquecer para lembrar.** 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa.** 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

\_\_\_\_\_. **Contos de Aprendiz.** São Paulo: Editora Schwarcz S.A. 2012.

\_\_\_\_\_. **Novos poemas.** 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

\_\_\_\_\_. **Prosa seleta.** Editora Nova Aguilar, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sentimento do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Versiprosa.** 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Coração Partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. **O império dos signos.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A busca de segurança no mundo atual.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

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

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALIL, Lygia. “Mais Drummond a Itabira”. **O Tempo**. Itabira: 27 de dezembro de 2004. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/mais-drummond-a-itabira-1.966233> Acesso em 14 de junho de 2019.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008.

CANÇADO, José Maria. **Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Nacional, 1975.

COELHO, R. S. **Dois Lados da Mesma Viagem: a mineiridade e o Clube da Esquina**. 1. ed. Juiz de Fora: Bartlebee, 2013.

Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (2012: Vitória, Brasil). **El Teatro barroco: textos y contextos** / Miguel Zugasti, Ester Abreu Vieira de Oliveira, Maria Mirtis Caser, editores. – Vitória: PPGL: AITENSO, 2014.

D’AMBROSIO, Oscar. “**A literatura como busca da sapiência**”. In: A supremacia do conto. Tomo 2. São Paulo: Ed. Selinunte, 1994, p. 71-76.

DEMARCY, Richard. A Leitura Transversal. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira & CARDOSO, Reni Chaves (orgs). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012. cap. 2, p. 23-38.

ECO, Umberto. A Semiologia dá um salto de quantidade. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira & CARDOSO, Reni Chaves (orgs). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012. cap. 1, p. 17-21.

FARIAS, Edson. Direções Analíticas no Estudo do Nexo Cultura Popular, Entretenimento Turístico e Civilização Moderna. **Textos Didáticos**, Campinas, n. 31(vol.1), 1997.

FERNANDES, Fernanda. **Ponto de partida um país em cena: identidade e cultura contemporânea no teatro musical**. Juiz de Fora (MG): Funalfa, 2011a.

\_\_\_\_\_. **A presença da canção no teatro do Grupo Ponto de Partida**. DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF, Juiz de Fora, ano 04, v. 4, n. 1, p. 1-22, junho 2011b.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: FAPESP - Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A história da loucura: na idade clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1981.

\_\_\_\_\_. **Problematização do sujeito: Psicologia, psiquiatria e psicanálise.** Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos.** São Paulo: Ática, 2008.

GUINSBURG, J.; COELHO NETO, J. Teixeira & CARDOSO, Reni Chaves (orgs). **Semiologia do Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

GRUPO, Ponto de Partida. **Ser Minas tão Gerais.** Barbacena: 2005. 2f. Release do espetáculo.

\_\_\_\_\_. **Ser Minas tão Gerais.** Mídia digital DVD, captação ao vivo /no Cine Theatro Central, Juiz de Fora – MG, 2004.

ITABIRANO, O Cometa. **O maior trem do mundo.** Jornal, n. 69, Itabira: ago/1984.

JAKOBSON, Roman. **Linguistics and Poetics,** em T. Sebeok, ed., *Style in Language.* Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

KUSTER, Duílio Henrique. **Revolução dos caranguejos: o teatro no Espírito Santo durante a Ditadura Militar.** Cariacica – ES: Cândida, 2016.

MAGALDI, Sergio. **Panorama do teatro brasileiro.** Rio de Janeiro: Global Editora, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: editora da UFRJ, 1997.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX / Yan Michalski;** Fernando Peixoto, org. – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MOYSÉS, Massaud. **A criação poética.** São Paulo: Edusp, 1977.

MORAES, Michele Adriana de. Resenha: Educação após Auschwitz. **Cadernos da Pedagogia,** UFSCAR, São Carlos, ano 03, v. 1, n. 5, p. 285-286, jan./jul. 2009.

**Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 1986.

OLIVEIRA, E. A. V. **A poética de Santiago Montobbio: análise e tradução.** 1. ed. São Paulo: Opção Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a dramaturgia: do clássico ao contemporâneo.** 1. ed. São Paulo: Opção, 2016.

\_\_\_\_\_. **O teatro se subjugava ao poder?: Ideias esquartejadas sempre renascem.** Vitória – ES: Academia Espírito-santense de Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Para uma lectura del teatro actual. Estudio de Panic de Affonso Vallejo.** Vitória-ES: Academia Espírito-santense de Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Teatro clássico espanhol: quatro grandes dramaturgos: Torres Naharro, Lope de Rueda, Lope de Vega, Tirso de Molina.** Brasília, DF: Consejería de Educación de la Embajada de España, 2016.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. **Estudos I: Explorando o território da voz e da escrita poética em Paul Zumthor.** Fronteiraz. Revista Digital do grupo de pesquisa O narrador e as fronteiras do relato. PUC-SP. Vol. 3 - n. 03, São Paulo: Setembro/2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.**, 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARTIDA, Ponto de. **Ser Minas tão Gerais.** Mídia digital DVD, captação ao vivo /no Cine Theatro Central, Juiz de Fora – MG, 2004.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro.** Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro.** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Nova Cultural, Ed. Brasiliense, 1986.

PENNA, João Camillo. **Drummond: testemunho da experiência humana.** Brasília: Abrevídeo, 2011.

PERRONE, Charles A. **Letras E letras da MPB.** Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

PETRY, F. B. **Theodor W. Adorno: imagens do feminino nas Minima Moralia.** ethic@ - Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v.13, n.2, p.339-362, jul./dez., 2014.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura.** São Paulo: Cultrix, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno.** São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSA, Sara Rojo. **A problemática do poder na escrita teatral de Griselda Gambaro.** Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 4, p. 81 -88. UFMG: out 1996.

SAID, Roberto. **A angústia da ação: poesia e política em Drummond.** Curitiba: Ed. UFPR; Belo Horizonte: ED. UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **Nonada: Filosofia, Memória e Identidade em Drummond.** ALETRIA, Belo Horizonte, jul.-dez.- v. 18. UFMG: 2008.

SALGUEIRO, Wilberth. **Drummond em três tempos**. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a. 1, n. 1, p. 1-27. UFES: 2005.

\_\_\_\_\_. **Lira à brasileira. Erótica, Poética, Política**. Vitória: Edufes, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **Drummond: o gauche no tempo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo, Perspectiva, 1983.

\_\_\_\_\_. **Carlos Drummond de Andrade**. Petrópolis: Vozes, 1976. (Coleção Poetas Modernos do Brasil, 4).

SANTOS, Roberto Corrêa dos. **Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SILVA, Carlos Alberto Ferreira da. **Grupo teatral Ponto de Partida: encenação e produção**. Repositório UFBA, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/>> Acessado em 27/12/2018.

SILVA, Andréia Anhezini da. **A relação Poesia e Música nas obras corais de Osvaldo Lacerda sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem analítico interpretativa**. São Paulo: A. A. Silva, 2009.

SILVA, Roniê Rodrigues. **Representações da Loucura na Obra De Carlos Drummond De Andrade**. Revista Araticum Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, UFRG. Natal, v.16, n.2, 2017.

SOARES, Fernando Cesar. **O Drummond prosador de Confissões de Minas**. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. **Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. (1990). Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

## MÚSICAS

### A Primeira Estrela

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Encontros e Despedidas**. São Paulo: Polydor, 1985. 2 CD. Faixa 3.

### Bola de Meia, Bola de Gude (vinheta)

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Miltons**. São Paulo: CBS, 1988. Faixa 9.

**Cais (instrumental)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Clube da Esquina**. São Paulo: EMI, 1972. 1 CD. Faixa 2.)

**Canção Amiga**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Clube da Esquina 2**. São Paulo: EMI, 1978. 3 CD. Faixa 1.

**Circo Marimbondo**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Geraes**. São Paulo: EMI, 1976. Faixa 11.

**Clube da Esquina N.2 (vinheta)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Clube da Esquina 2**. São Paulo: EMI, 1978. 3 CD.

**Coisas de Minas**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Angelus**. São Paulo: Warner Music Brasil, 1994. Faixa 5.

**Coração Civil**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Caçador de Mim**. São Paulo: Ariola, 1981. Faixa 9.

**Encontros e Despedidas**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Encontros e Despedidas**. São Paulo: Polydor, 1985. 2 CD. Faixa 1.

**Fé cega, faca amolada (vinheta)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Minas**. São Paulo: EMI, 1975. 1 CD. Faixa 2.

**Itamarandiba**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Sentinela**. São Paulo: Ariola, 1980. Faixa 11.

**Louva-a-Deus (The Praying Mantis)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Nascimento**. São Paulo: Warner Bros, 1997. Faixa 1.

**Maria Maria (vinheta)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Clube da Esquina 2**. São Paulo: EMI, 1978. 4 CD. Faixa 2.

**Notícias do Brasil (Os Pássaros Trazem)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Caçador de Mim**. São Paulo: Ariola, 1981. Faixa 4.

**O Cio da Terra**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Geraes**. São Paulo: EMI, 1976. Faixa 14.

**O Rouxinol (The Nightingale)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Nascimento**. São Paulo: Warner Bros, 1997. Faixa 5.

**Os Tambores de Minas (Minas Drums)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Os Tambores de Minas**. São Paulo: WEA Musc, 1998. Faixa 16.

**O Vendedor de sonhos**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Yauaretê**. São Paulo: CBS Records, 1987. Faixa 3.

**Paula e Beбето**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Minas**. São Paulo: EMI, 1975. 2 CD. Faixa 10.

**Ponta de Areia**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Tambores de Minas**. São Paulo: WEA Musc, 1998. Faixa 8.

**Raça**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Encontros e Despedidas**. São Paulo: Polydor, 1985. 1 CD. Faixa 6.)

**Roupa Nova**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Sentinela**. São Paulo: Ariola, 1980. Faixa 6.

**Sentinela (vinheta)**

NASCIMENTO, Milton (intérprete). **Sentinela**. São Paulo: Ariola, 1980. Faixa 8.

## **ANEXOS**

## 6. ANEXOS

### 6.1 Anexo 1: Roteiro do espetáculo

Imagens do roteiro do espetáculo *Ser Minas tão Gerais*, contendo a ordem das entradas dos personagens em cena, das canções e dos poemas.



Figura 1: Roteiro do espetáculo *Ser Minas tão Gerais* – parte 1. Fonte: <http://www.jobim.org/milton/handle/2010.5/29549>



Figura 2: Roteiro do espetáculo *Ser Minas tão Gerais* – parte 2. Fonte: <http://www.jobim.org/milton/bitstream/handle/2010.5/29549/Rot-002%202-2.jpg?sequence=2>

## 6.2 Anexo 2: Imagens do espetáculo

Reprodução de algumas representações, mostrando a atuação dos personagens e apresentação de cenas selecionadas.



Figura 3: Personagem Lido na primeira aparição em cena, perguntando “Ele já veio?”.



Figura 4: Personagem João em sua primeira aparição em cena, perguntando “Ele já veio?”.



Figura 5: Felipe é o personagem que representa Drummond em cena.



Figura 6: Lourdes é a personagem que representa a profetisa.



Figura 7: Lourdes em cena e personagem noiva ao fundo, antes de iniciar a recitação do poema “Quero me casar”.



Figura 8: Atores e Meninos de Araçuaí entram em cena durante o instrumental da canção “Notícias do Brasil”.



Figura 9: Atores se posicionam, assumem rosto com expressão séria, mãos ao alto, como se chamassem atenção para algo que será anunciado.



Figura 10: Todos abaixam a mão e o jornal e apenas um personagem canta o trecho da canção: “Uma notícia está chegando lá do interior [...] não fazer deste lugar um bom país”.



Figura 11: Novamente os atores levantam o jornal, para anunciarem a novidade por meio deste signo como meio de informação: “A novidade é que o Brasil não é só litoral, é muito mais é muito mais que qualquer zona sul, tem ente boa espalhada por esse Brasil, que vai fazer desse lugar um bom país.”



Figura 12: Tela de abertura do DVD *Ser Minas tão Gerais*.



Figura 13: Cenas durante a canção *Notícias do Brasil* – os pássaros trazem.



Figura 14: Nesta cena os atores abaixam o jornal, que não fica em evidência na cena, ao cantarem *não deu no rádio, no jornal ou na televisão*.



A novidade é que o Brasil  
não é só litoral,

Figura 15: Os atores levantam novamente o jornal, para anunciarem a novidade.



Tá na fonte chorando.

Figura 16: Atores e Meninos de Araçuaí encenam uma canção popular de domínio público.



Figura 17: Atores entram cantando a canção “Roupa Nova”.



Figura 18: Atores recitam “*Mundo mundo vasto mundo, se eu me chamasse Raimundo seria uma rima, não uma solução*” (“Poema de sete faces” – Carlos Drummond de Andrade), encenando movimentos ritmados que lembram os de locomotivas de um trem.



Figura 19. Atores recitam o poema “No meio do caminho”.



Figura 20: Atores cantando “Itamarandiba” segurando um jornal enrolado.



Figura 21: Atores cantando “Itamarandiba” segurando um jornal enrolado que é desenrolado na cena.



Figura 22: Atores e jornais, em cena, compõe o cenário de *uma cidade de pedra*, em que os jornais tornam-se edifícios, remetendo à urbanização.



Figura 23: Atores que estão segurando jornais vão se posicionando um após o outro, vão abaixando, um a um.



Figura 24: Atores executam o movimento de abrir e enrolar o jornal.



Figura 25: Jornais enrolados viram remos de barco nas mãos dos atores em cena.



Figura 26: Atores remam com os jornais enrolados, enquanto os Meninos de Araçuaí desenrolam grandes extensões de jornais que, em movimento, assumem o balançar das águas de um rio, cantando “Beira-Mar Novo” de Milton Nascimento.



Figura 27: Meninos de Araçuaí entram em cena se jogando ao chão para pegar jornais amassados que são introduzidos na cena ao serem jogados ao chão imediatamente antes de os Meninos entrarem em cena.



Figura 28: Uma espécie de “rede” composta por jornais emendados é introduzida na cena e os Meninos e os atores recolhem os jornais amassados e colocam dentro desta rede que sai de cena carregada nos ombros dos personagens.



Figura 29: Milton Nascimento em pé executando uma ação e atores sentados em silêncio, o admirando.



Figura 30: Atores em pé executando ação cênica e Milton Nascimento sentado em silêncio.

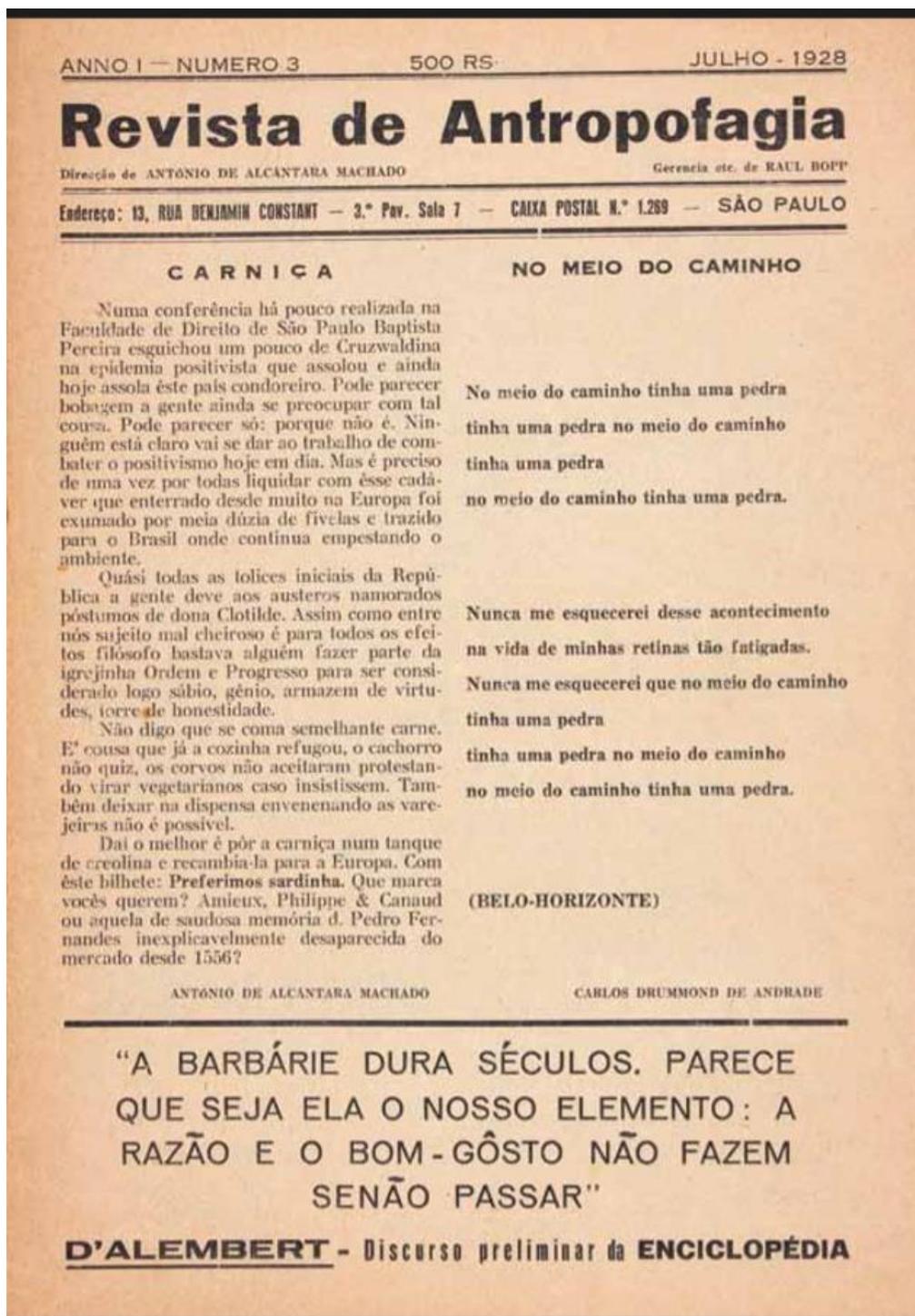


Figura 31: Capa do número três da Revista de antropofagia, primeira publicação de “No meio do caminho”. São Paulo, julho de 1928. | Lucia Loeb/Biblioteca José e Guita Mindlin.