



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Maxwell Bruno Monteiro Carvalho

Bituca:

Arte e Ofício na Música Brasileira

Viçosa – MG

Curso de Comunicação Social / Jornalismo da UFV

2015

Bituca:

Arte e Ofício na Música Brasileira

Maxwell Bruno Monteiro Carvalho

Projeto experimental apresentado ao Curso de Comunicação Social / Jornalismo da Universidade Federal de Viçosa, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Mariana Bretas (DCM/UFV)

Viçosa – MG
Curso de Comunicação Social / Jornalismo da UFV
2015

Maxwell Bruno Monteiro Carvalho

Orientador: Prof. Dr. Mariana Bretas (DCM/UFV)

Projeto experimental apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Viçosa como parte das exigências para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social.

Aprovado por:

Prof. Dr. Mariana Bretas (DCM/UFV)

Prof. Mr.^a Kelly Scoralick (DCM/UFV)

Prof Mr.^a Laene Mucci (DCM/UFV)

Viçosa/MG – Brasil
Novembro de 2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais, que sempre confiaram em mim e me apoiaram nas decisões que tomei durante todos esses anos. Minha mãe, Mônica, sempre doce e carinhosa, meu pai, sempre exemplo de caráter e responsabilidade. Agradeço a minha irmã, que continua cuidando de mim, mesmo com a distância, e a meu primo Vinícius, por sua paciência tendo convivido comigo durante os últimos sete anos.

Não poderia deixar de agradecer meus amigos especiais, Pedro, sempre de coração aberto e disposto a ajudar quem quer que seja, e Mariana, sem a qual não conseguiria ter realizado este trabalho.

Segundo Mário Quintana, amizade é quando o silêncio entre duas pessoas não se torna incômodo, e é isso que sinto quando estou com Isadora Canela, quero que nossa amizade permaneça assim, intensa e silenciosa. Meu fraternal abraço a minhas amigas Cibeli e Rita, por termos criado esse laço tão bonito de amizade.

Dizem que há dois tipos de chatos, os chatos propriamente ditos, e os amigos, que são nossos chatos prediletos, por isso agradeço também a meus amigos de Caratinga: Campeão, Honey, Geraldinho e Ronan, nossa amizade é eterna.

Agradeço a toda a minha família, e também a uma outra família que me ajudou me oferecendo abrigo todas as vezes que precisei dormir em Barbacena, obrigado João, Marcus, Valéria, e Pedro, vocês são pessoas especiais.

E por fim, deixo meus sinceros agradecimentos a minha professora e orientadora Mariana, que tem me ensinado a importância dos estudos e da organização.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
BREVE HISTÓRIA DO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO	10
O PONTO DE PARTIDA	17
BITUCA – UNIVERSIDADE DE MÚSICA POPULAR	19
<i>Mestre e aprendiz na Bituca</i>	21
<i>Música Popular para a Bituca</i>	23
<i>Musicalização pelo método Kodály</i>	27
PRÉ-PRODUÇÃO	29
PRODUÇÃO	30
PÓS-PRODUÇÃO	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
BIBLIOGRAFIA	35

Resumo

O projeto experimental 'Bituca, Arte e ofício na música brasileira' é um vídeo-documentário produzido como Trabalho de Conclusão do Curso de comunicação social da Universidade Federal de Viçosa. O documentário retrata a Bituca - Universidade de música Popular Brasileira, uma escola de música gratuita situada em Barbacena, interior de Minas Gerais, fundada e gerida pelo grupo de teatro musical Ponto de Partida. Neste trabalho são abordadas relações entre música popular, identidade, e cultura brasileira presentes na obra do Ponto de Partida, evidenciando como se dá a influencia do grupo na proposta de ensino da escola. O documentário mostra as particularidades da Bituca e de sua concepção pedagógica, abordando elementos como a tentativa da escola em restabelecer as relações de aprendizado das corporações medievais, e a musicalização pelo método Kodály. Além disso, situa a importância da música para o povo brasileiro e possíveis relações entre música e teatro.

Palavras chave - Identidade; música popular; Bituca – Universidade de Música Popular; Teatro Musical.

Introdução

A música popular brasileira sempre me despertou interesse, acredito que passam pela música questões fundamentais para a compreensão da cultura brasileira. A nossa música popular evoca as mais diversas faces da brasilidade, nela estão traduzidos hábitos e comportamentos do povo brasileiro. Na obra de Luiz Gonzaga, por exemplo, encontramos uma leitura do sertão nordestino, onde se fazem presentes os sentimentos, costumes, amores e alegria desse povo. 'Mandacarú, quando fulorar a seca é um sinal que a chuva chega no sertão'¹ canta Gonzaga transformando em música a sabedoria popular, o trabalho e as paisagens sertanejas. As canções de samba, por exemplo, são repletas de referencias a malandragem do povo brasileiro, porém malandragem não no sentido de bandidagem, e sim no de saber enfrentar com inteligência as situações adversas da vida, principalmente em um país de grande desigualdade social como o Brasil.

A música é um traço marcante na identidade do povo brasileiro, essa identidade que é plural, híbrida, tradutora de heranças indígenas, africanas e europeias. No entanto,

mesmo a música popular sendo tão cara á cultura Brasileira, o ensino dessa área ainda é recente no país, sendo que a própria música popular é um fenômeno recente que data de fins do século XIX, diferente da música erudita que tem sido difundida pelo mundo há séculos (BOLLOS, 2008).

Um dia me chamou a atenção uma escola livre de música situada no interior de Minas Gerais, chamada Bituca – Universidade de Música Popular. A escola oferece cursos gratuitos na área da música, com duração de dois anos e voltados para a profissionalização. Diziam ser uma escola com uma proposta alternativa, que além de trabalhar os repertórios da música brasileira, estabelecia uma forma mais humana para o estudo da música e para as relações entre professor e aluno. A perspectiva de ensino era interessante pelo fato de que na música popular brasileira é muito comum encontrarmos artistas que atuam no mercado de trabalho, mas que não estudaram formalmente a música, muitos profissionais desse ramo aprendem de forma autodidata, ou com companheiros de profissão. Há que considerar o fato de que muitos dos músicos que estão no mercado não estão dispostos a realizar um curso de graduação de música, produzir artigos, seguir as formatações acadêmicas, ou mesmo estudar a música clássica. A escola de caráter profissionalizante abre então possibilidades para esse nicho de músicos que querem aprender mais e se aperfeiçoar em seu trabalho, sem que com isso precisem se graduar em música ou estudar em conservatórios.

No início do ano de 2015 eu mesmo decidi realizar um curso na Bituca, fiz a prova de seleção e fui aprovado. Nessa situação, ocorreu-me que diante da representatividade da escola para o cenário artístico e cultural brasileiro, seria interessante fazer do meu trabalho de conclusão de curso um documentário sobre a escola. Comecei a me inteirar sobre o assunto e descobri que a escola havia sido criada por uma companhia de teatro chamada Ponto de Partida, que trabalhou grande parte de sua trajetória realizando espetáculos musicais que investigavam a identidade cultural Brasileira. Ou seja, para saber mais sobre a Bituca, teria que pesquisar também sobre o grupo de teatro que a criou, e que realiza a sua gestão.

A companhia Ponto de Partida foi originada em Barbacena, interior de Minas Gerais, e tem sua trajetória marcada pela frequente preocupação em entender a questão da brasilidade. “O que significa ser brasileiro”, ”onde estão nossas raízes?” Essas perguntas impulsionaram o grupo, que tinha como principal objetivo entender e

transmitir os sentimentos do homem brasileiro, utilizando como meio de comunicação o espetáculo musical. Em busca de compreender as raízes brasileiras, o grupo fez adaptações da obra de autores como Guimarães Rosa, Adélia Prado, Manoel de Barros; estabelecendo nesse percurso parcerias com artistas da música popular como Milton Nascimento, Fernando Brant e Gilvan de Oliveira.

Em sua carreira, o grupo realizou um processo contínuo de investigação da linguagem do teatro musical, e como uma forma de extensão para os estudos da cultura e da música popular brasileira, criou em 2004 a escola livre Bituca – Universidade de Música Popular, que oferece gratuitamente cursos profissionalizantes na área da música. O nome ‘Bituca’ é o apelido de Milton Nascimento, e foi uma homenagem do grupo ao cantor, que já havia participado de projetos com o Ponto de Partida.

Em “Bituca - Universidade de música popular”, a palavra “universidade” aparece com o sentido de “universal”, sendo um dos principais objetivos da escola ensinar a música universal através da música brasileira. Ou seja, através da compreensão das raízes da cultura brasileira que se constrói rota para música universal.

A escola funciona em Barbacena em um complexo arquitetônico que anteriormente abrigava a Estação Sericícola, uma das primeiras fábricas de seda da América Latina. Após ser desativado, o complexo arquitetônico se encontrava em processo de gradativa deterioração, até que o Ponto de Partida se dispôs a restaurar e revitalizar as instalações, que hoje abrigam a sede do grupo e a escola Bituca.

A Bituca aplica um método de ensino sistematizado pelo Ponto de Partida que visa restabelecer o vínculo entre mestre e aprendiz das antigas corporações medievais, onde o aprendiz vivia com o mestre e seguia as suas orientações até que aprendesse o ofício. Por isso, na Bituca os professores são chamados de mestres e os alunos de aprendizes. Esse método prioriza, ao invés de professores acadêmicos, artistas de carreira cuja função é ensinar aos aprendizes, além dos aspectos teóricos e técnicos sobre música, coisas relativas ao ofício musical. Nesse sentido, objetiva-se estabelecer uma relação mais horizontal entre mestre e aluno, na qual o aprendiz se espelha no mestre e segue seus ensinamentos, valorizando, sobretudo a experiência de vida que o mestre adquiriu em sua carreira profissional.

Ao pensar em fazer um trabalho de conclusão de curso sobre uma escola de música gerida por um grupo de teatro, tornou-se quase evidente que a melhor maneira de abordar o tema seria por meio de uma linguagem audiovisual. Afinal, como poderia expressar a riqueza dessas duas linguagens artísticas senão através de meio que proporcione a reprodução tanto da música como da imagem?

A escolha pelo documentário se deu pelo fato de ser um gênero cinematográfico que possui um forte compromisso com a realidade, além disso, era uma maneira pela qual eu poderia me apropriar da capacidade da linguagem cinematográfica de ‘transportar’ o espectador até o local filmado. Acredito que o cinema possui essa qualidade de ‘romper’ as barreiras do tempo e do espaço levando o espectador a vivenciar momentos em lugares distantes. O documentário *Bituca, Arte e Ofício na Música Brasileira* permite então ao espectador a vivenciar um pouco das ambientações e do cotidiano da escola.

Ao pesquisar sobre a *Bituca* descobri que havia algumas reportagens e poucos documentários ou vídeos mais longos que abordassem em detalhes as particularidades da escola. Esse documentário serve então para suprir um pouco dessa carência, além disso, objetiva ampliar a discussão sobre a importância da música brasileira e do ensino dessa área. O assunto da educação no Brasil tem se fortalecido nos últimos anos, principalmente a partir de 2008, quando foi aprovada a lei 11.769/2008 que estabelece, em teoria, a obrigatoriedade do ensino de música na rede oficial do ensino básico (FONTERRADA, 2008), o que torna fundamental refletir sobre a educação musical de acordo com a cultura brasileira.

O trabalho “*Bituca; arte e ofício na música brasileira*” apresenta os principais aspectos que envolvem a história da escola e sua proposta pedagógica. Além disso, põe em voga algumas questões: qual o valor da música para a cultura brasileira? O que significa ser músico? O que há em comum entre as linguagens do teatro e da música?

São abordadas as relações entre música popular, identidade, e cultura brasileira presentes na obra do *Ponto de Partida*, evidenciando como se dá a influência do grupo na proposta de ensino da escola. Outros pontos importantes contemplados no trabalho são a inspiração da *Bituca* no modelo das corporações medievais, a influência teatral na formação dos aprendizes da escola e o método Kodály, um método húngaro aplicado

pelo educador Ian Guest que prioriza o ensino da música através do canto e do estudo de músicas folclóricas. .

A proposta deste trabalho em discutir a cultura brasileira, parte do pensamento de Ortiz (2003) de que a identidade nacional não é engessada, mas mutável, de acordo com diferentes grupos sociais em diferentes momentos da história. Este raciocínio permite a compreensão de que vivemos em um processo ininterrupto de construção da identidade cultural brasileira, o que implica a necessidade de uma maior consciência para conduzir essa construção.

Breve história do teatro musical brasileiro

Sendo o Ponto de Partida uma companhia de teatro que se especializou na área do espetáculo musical, penso que seja importante contar parte da história deste gênero no Brasil, evidenciando a importância que a música popular assumiu junto ao teatro para expressar a cultura nacional. A conciliação entre teatro e música ocupa lugar de destaque na produção teatral brasileira desde fins do século XIX, quando se iniciou a Teatro de Revista. As peças deste gênero tinham caráter popular e constituíam-se em espetáculos que mesclavam humor, música, dança, interpretação e crítica social. “A revista surgiu na França, no século XVIII, e teve por objetivo fazer uma revisão (revista) dos fatos reais oriundos da sociedade, sob um olhar crítico e cômico” (AGUIAR, 2012, p.3). Ao ser introduzido no Brasil, o teatro de revista seguiu os moldes franceses, porém foi se desenvolvendo até “adquirir características nacionais peculiares, que culminam no que se pode definir como uma identidade genuinamente brasileira do gênero” (COLAÇO; RIBEIRO, 2013, p.1).

No início do século XX o teatro de revista gozava de grande popularidade no Rio de Janeiro, entre os nomes que despontaram nessa época estão Arthur Azevedo, Moreira Sampaio e Chiquinha Gonzaga, uma das musicistas mais importantes da história do Brasil, tendo rendido grandes contribuições ao teatro de revista e à música popular brasileira. Chiquinha mesclava a levada do maxixe, um estilo de música e dança “libidinosa” nascida no Brasil, com a estrutura poética e literária da modinha cujas origens remontam à ópera italiana (MARTINS, 2010). O gênero musical conhecido como “moda” ou “modinha” se popularizou no Brasil no século XVIII por influência de Portugal, onde era tida como “um tipo genérico de canção séria de salão, que incluía

cantigas, romances, e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional (CASTAGNA, 2004, p.1)”. O gênero se estabeleceu como uma das bases da música popular brasileira, fazendo ecoar sua influência até os dias de hoje, como se comprova nas músicas de Heitor Villa Lobos, Tom Jobim e Chico Buarque, autores que trabalham com acuidade a poesia e os contornos melódicos da música.

A ligação estreita entre músicos e dramaturgos abriu caminhos para o uso experimental da música no teatro, ao mesmo tempo em que ajudou a disseminar os ritmos populares emergentes, segundo Contier:

“O texto, que era a força do gênero, fora pouco a pouco desempenhando um papel secundário. Ao teatro de revista ficava a incumbência de divulgar o ritmo frenético do maxixe, a quente e sensual mistura de polca e lundu, de fazer rir a plateia diante do que era considerado picante ou obsceno, de agradar, a que preço fosse. Nessa época, o teatro popular era a maior diversão e a revista era o principal polo de cultura popular” (2003, p.109)

Nas décadas de 1920 e 1930, a produção da revista no Brasil era fértil e através dela foram lançados centenas de sambas e marchinhas carnavalescas de autores como Ari Barroso, Mário Lago, Custódio Mesquita, Freire Júnior e Henrique Vogeler (CONTIER, 2003). Entre os músicos que fizeram sucesso na área estava a dupla nordestina Jararaca e Ratinho, que apresentava a cultura regional nordestina através de encenações da música sertaneja, e que lançaria em 1931, junto com Pixinguinha, Dercy Gonçalves entre outros, o grupo Casa do Caboclo, que apresentou ao longo de sua trajetória 23 revistas (CONTIER, 2003).

No entanto, já no início do século XX havia por parte da imprensa a disseminação do teatro de revista como um gênero decadente; para Aguiar, esse ponto de vista estaria atrelado à associação da revista com o gosto popular, estando por isso desclassificada intelectualmente, segundo Mário Nunes “é a revista o gênero teatral, por excelência, das classes populares. Vive das magnificências fantásticas (...) e da exploração da comicidade ao alcance de intelectos da cultura rudimentar.” (apud, AGUIAR, 2012, p.7). Já Veneziano aponta que “menosprezado pela crítica, abandonado pelo público, desatualizado pelas dificuldades políticas, o gênero quase desapareceu. Porque simplesmente não era mais necessário. As exigências do público jovem eram outras” (2010, p.9).

Nos anos 1960 e 1970 outras formas de teatro entraram em voga. Com o Golpe de 64 o teatro musical estabeleceu uma linha política contestadora na qual frequentemente se organizava o espetáculo cantado para responder criticamente ao regime militar. Os tempos de ditadura fizeram com que os artistas brasileiros buscassem novas perspectivas culturais e políticas para entender a conjuntura nacional, sendo a cultura popular uma das principais fontes dessa pesquisa, segundo Filho:

Uma das constantes na dramaturgia musical das décadas de 60 e 70 refere-se à pesquisa das fontes populares. De Opinião, em 1964, a O rei de Ramos, em 1979, autores, diretores, atores e músicos buscaram na arte popular brasileira motivos para criar peças, canções e espetáculos. (...) as convenções teatrais da farsa e da revista; o verso de sete sílabas do cordel; os gêneros da música popular; o bumba-meu-boi, o mamulengo e o carnaval foram mobilizados por artistas majoritariamente oriundos da classe média para compor um teatro que se pretendia representativo da nacionalidade (2006, p.174).

O uso de fontes populares no espetáculo musical brasileiro pode ser observado em diversas peças do período, tais como *Se correr, o bicho pega, se ficar o bicho come* (1966), farsa musical em verso, de ambientação nordestina escrita por Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, e *Dr. Getúlio* (1968), drama histórico dotado de humor e inspirado nos enredos das escolas de samba, escrita por Dias Gomes e Gullar.

É interessante notar que os autores dessa época realizaram empreendimentos de pesquisa sobre as manifestações populares, mas não se limitaram a reproduzir essas manifestações, e sim a criar algo novo, autêntico, utilizando referências das culturas populares brasileiras, e também referências da cultura universal.

A influência política e contestadora presente nas peças desse período irão encontrar inspiração e fundamentos conceituais na dramaturgia de Erwin Piscator e Bertolt Brecht, escritores alemães do século XIX expoentes do teatro épico, um tipo de teatro político-reflexivo que tem como princípio utilizar a narrativa para causar estranhamento no espectador, incitando-o à reflexão da realidade, segundo Filho:

Para alcançar o efeito pretendido, autores, atores, cenógrafos e músicos do teatro épico irão mobilizar os seus recursos no sentido de distanciar a ação representada no palco de seu público, tornando estranho o que parecia rotineiro, abrindo assim espaço para reflexão e crítica. A peça, composta nesses termos incorpora elementos narrativos; os intérpretes trabalham como

se opinassem sobre as personagens; a música interrompe e comenta a ação; os cenários sugerem mais do que definem o lugar e tempo. (2006, p.92,93)

O teatro épico foi modelo direto de inspiração para musicais como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* de (1967), as duas concebidas por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (FILHO, 2006). *Arena conta Zumbi* apresenta canções escritas por Edu Lobo e conta a trajetória de líderes da resistência negra através do século XVII. Nesse contexto, as histórias de Zumbi e Ganga Zumba servem como material para reflexão sobre o tema da divisão de classes e raças da cultura brasileira.

Alguns espetáculos musicais dessa época faziam referência ao teatro de revista, tendo sido inspirados no modelo da comédia musical; *Rei de Ramos*, escrito por Dias Gomes, e as peças *Gota D'água 1975* e *A Ópera do malandro (1978)* de Chico Buarque, abarcam essa linha cômica, que não eram tão provocadoras politicamente, mas que ainda resguardavam o viés crítico comum às peças da época (FILHO, 2006).

Muitos compositores e intérpretes brasileiros se enveredaram pelos caminhos da produção teatral, seja talvez porque queriam experimentar outro tipo de linguagem musical, ou apenas por enxergar oportunidades de trabalho. O fato é que a união entre teatro e música no Brasil contribuiu com a carreira de intérpretes como Nara Leão, Zé Keti e João do Vale, que participaram do espetáculo *Opinião* de Augusto Boal, onde mesclavam bossa nova a outros ritmos como o samba e a capoeira (FILHO, 2006). Outros exemplos são Maria Bethania, ao lançar a música *Carcará*, substituindo Nara Leão neste mesmo espetáculo; Elis Regina, que se beneficiou indiretamente, gravando a música *Upa Negrinho*, de Edu Lobo (*Arena canta Zumbi*); entre outros músicos como Francis Hime (trilha de *Rei de Ramos*); Tom Jobim e Chico Buarque.

Observando a trajetória brasileira no teatro musical apresentada aqui, é possível depreender uma pesquisa constante sobre a cultura brasileira, com frequentes referências a temas regionais e manifestações populares, além do empenho na construção de uma linguagem, ou modo de fazer teatro tipicamente nacional. Pode-se constatar com isso que existe uma tradição de busca pela identidade nacional na produção teatral brasileira que percorre tanto a revista quanto os espetáculos musicais das décadas de 1960 e 1970.

Superficialmente falando, o termo “identidade” se refere àquilo que confere uma

natureza essencial a algo; grosso modo, esquadrinhar a identidade de alguma coisa seria como realizar as perguntas: “o que é isso?”, ou, “o que diferencia isso das outras coisas?”. “De um ponto de vista teórico, os conceitos de identidade e diferença aparecem inextricavelmente ligados um ao outro. A identidade de algo implica sua diferença de outras coisas” (MAIA, 2001, p.3). Relaciona-se também ao termo da identidade a busca de reconhecimento do indivíduo ou grupo sobre si mesmo, sobre as características que o define. Segundo Maia:

Trata-se de uma reflexão que lida com um problema relativo à auto-percepção de um grupo acerca de si mesmo, de sua história, de seu destino e de suas possibilidades, enraizada necessariamente num certo horizonte valorativo, e referida a uma determinada forma de vida . (2001, P.3)

No Brasil e em toda a América Latina a questão das identidades nacionais constitui tema de grande importância; a herança colonial decorrente de um longo período de dominação por nações estrangeiras é um dos motivos que fomentam as constantes discussões sobre a legitimidade das culturas latino-americanas. Segundo Gulberg,:

A preocupação pela identidade constitui um dos *leitmotiv* do pensamento latino-americano, mesmo antes que se possa falar propriamente de América Latina. Que somos? Quem somos? Qual é o papel que nos corresponde na história? Que elementos distinguem a nossa cultura? Até que ponto nos equiparamos com outras zonas culturais ? Quem decide sobre nosso presente e futuro? São algumas perguntas que nestas e em outras formulações vêm se reiterando por gerações. (apud, 2001, MAIA, P.4)

A questão sobre quem decide o nosso presente e o nosso futuro tem uma importância essencial em relação ao conceito de identidade. Segundo Ortiz :

a procura de uma identidade brasileira ou de uma memória brasileira que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. A questão que se coloca não é de se saber se a identidade ou a memória nacional apreendem ou não os verdadeiros valores brasileiros. A pergunta fundamental seria quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais, a que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem. (2003, P.139)

É possível afirmar que os artistas podem atuar como os artífices da identidade nacional. A arte, como um meio de comunicação, oferece o veículo pelo qual essa construção

simbólica será realizada. No entanto, antes de sabermos a que ponto queremos chegar, enquanto nação dotada de cultura e arte genuínas, devemos primeiro saber ‘quem somos’. Mesmo considerando que o que entendemos por cultura popular e por folclore seja uma construção política (ORTIZ, 2003), a análise e o conhecimento sobre essas áreas perpassam a história de como e porque o povo brasileiro construiu esses conceitos, de modo que essa história também diz sobre nossa identidade enquanto nação. No percurso da história brasileira, essas questões sobre o que define a identidade nacional foram muitas abordadas pelos artistas e intelectuais brasileiros.

A ideia de construção da identidade nacional é uma temática constante na história do Brasil e ocupou lugar de destaque no período do Romantismo ao Modernismo. A separação do Brasil de Portugal no século XIX fez surgir a questão cultural sobre o que distingue o povo brasileiro do português; com essa perspectiva os românticos se propuseram a discutir o caráter nacional e a criar uma identidade coletiva para o Brasil (FIGUEIREDO, 2005). Na tentativa de construção da nacionalidade pelos românticos destaca-se José de Alencar, que tomando como base o ideário romântico europeu construiu personagens que representam a idealização dos tipos formadores do Brasil, elegendo o índio como símbolo máximo de sua identidade (BALDO, 2006). O tema ganha maiores contornos com o movimento modernista dos anos 20,

O modernismo propunha a renovação no domínio da produção artística. Ao mesmo tempo, e enfaticamente, faz a defesa da nacionalização das fontes de inspiração do artista brasileiro. O que importa não é apenas compatibilizar o que é moderno e o que é nacional. Importa mais apresentar o moderno como necessariamente nacional (MORAES, 1988, p. 221)

O modernismo brasileiro esteve intimamente ligado ao projeto de construção da identidade nacional. Essa construção deveria acontecer com a integração da cultura brasileira em torno das tradições populares; acreditavam que só assim seria possível inserir o Brasil na modernidade (MOREAES, 1988). Para Mário de Andrade, a legitimidade da cultura nacional apenas seria possível através do resgate de suas raízes mais profundas; com esse propósito, empreendeu pesquisas de reconstrução histórica do folclore brasileiro, o que marcou sua produção como poeta, contista, ensaísta, romancista, crítico e ensaísta (FERNANDES, 1990). Para Mário de Andrade era imprescindível discutir o caráter nacional, pois “esta seria a parte mais significativa da história de um povo e estaria presente nos elementos folclóricos, isto é, na existência de

uma memória coletiva, nas lembranças e nos costumes repartidos por um povo“ (FERNANDES, 1990, p.1).

O movimento modernista tem várias coisas em comum com o teatro de revista. Na revista é recorrente o uso de temas folclóricos, representações das tradições populares regionais, a disseminação de vários ritmos da música popular, entre outros elementos que dizem respeito a idéia de nacionalidade. Neyde Veneziano faz uma reflexão sobre a aproximação entre a revista e o modernismo, como explica Aguiar:

Para ela, a proximidade não ocorre apenas pelas questões futuristas, que tinham por objetivo ressaltar a praticidade, a velocidade, visto que o teatro de revista era cada vez mais atual, e ao uso das ironias e do ridículo, mas também pela tradução da alma brasileira, pela proximidade com o folclore, com o carnaval e pela integração dos elementos negro e indígena na produção cultural.” (2012, p.3)

Nota-se também o empenho dos dramaturgos da revista em atingir uma identidade brasileira na linguagem do teatro musical. Desde a Primeira Guerra, quando o Brasil ficou isolado do restante do mundo, a revista estabeleceu um estilo de dramaturgia que se afastava dos parâmetros luso-franceses, no qual a música popular se integrava ao roteiro da peça de forma estreita e inseparável (CONTIER, 2003). Essa busca por identidade também está presente no teatro musical das décadas de 1960 e 1970. Naqueles tempos havia um sentimento comum, partilhado entre os dramaturgos brasileiros, como observa Guarnieri ao falar do início de sua carreira:

Nós iniciamos com a peça de um autor irlandês, Lenox Robinson, chamada *A rua da Igreja*. Logo depois, nós fizemos a peça de Priestley, *Está lá fora um Inspetor*. Aí nós dissemos ‘Caramba, que tipo de espetáculo nós estamos fazendo? Está muito bom, parece que as pessoas gostam mesmo disso, inclusive elas têm talentos, mas não era propriamente isso que a gente queria’ No fundo, era já uma necessidade de ter uma dramaturgia nacional, começamos a nos preocupar, aí sim, a nos interessar por ver uma dramaturgia brasileira, da época do Oduvaldo Vianna pai, Renato Viana, diversos autores daquela época, e essa vontade de ter uma dramaturgia que nos disse respeito, como a gente dizia, uma coisa que nos dia respeito”(apud. FILHO, 2006, p.334, 335)

Flávio Rangel apresenta uma linha de pensamento similar,

A peça (Rei de Ramos) foi escrita por uma encomenda minha, na busca de retomar a tradição interrompida do musical brasileiro. E na busca permanente daquilo que tem sido a maior preocupação da geração à qual pertença, e a uma visão de mundo semelhante, como a que informa Dias Gomes, Guarnieri, Plínio Marcos, Ferreira Gullar e preocupou Vianinha e Paulo Pontes: o estabelecimento de uma dramaturgia popular, e um estilo nacional de interpretação (FILHO, 2006, p.312).

Considero então, de acordo com a trajetória do teatro musical apresentada aqui, que a tradição interrompida citada por Flávio Rangel é a da construção de uma identidade nacional através do teatro musical brasileiro, que foi começada pelo teatro de revista e continuada posteriormente nos musicais dos anos 1960 e 1970. Essa construção acontecia não só através da integração de elementos da cultura popular e do folclore brasileiro na produção teatral, mas também por meio de experimentações com o objetivo de encontrar uma identidade para a linguagem do teatro musical do país. Para isso, os dramaturgos não se negaram a tomar de empréstimo técnicas e teorias de autores estrangeiros, adaptando-os ao contexto brasileiro na tentativa de criar algo autêntico para o espetáculo musical.

Esse ponto é importante, pois elaboro aqui o argumento de que a companhia de teatro Ponto de Partida é herdeira dessa tradição no teatro musical brasileiro, tendo ela também se dedicado a investigar o Brasil através de sua cultura popular, em especial através de sua música. Ao mesmo tempo, o grupo propôs a construção de uma linguagem singular para o teatro musical, na qual a música é o elemento integrador e representa um dos traços mais marcantes do povo brasileiro.

O Ponto de Partida

A companhia de teatro Ponto de Partida surgiu no início dos anos 1980 na cidade de Barbacena, quando os fundadores trabalhavam em uma escola infantil e produziram uma peça com doze crianças chamada 'A arca de Noé'. A partir daí, tal qual se observa em movimentos anteriores da dramaturgia brasileira, o grupo se enveredou em uma trajetória de investigação da linguagem musical em busca de uma identidade para o musical brasileiro. Em 1989, agregou-se ao grupo o violonista e arranjador Gilvan de Oliveira, que assumiu permanentemente o papel de diretor musical da companhia dando início a uma série de inserções musicais em adaptações de clássicos literários como

“Grande sertão: veredas”, de Guimarães Rosa e “Ciganos”, baseada em textos de Bartolomeu Campos de Queiroz.

Desde então, o Ponto de Partida tem se engajado em utilizar o cancionário popular como elemento narrativo da peça teatral. No espetáculo Travessia a narrativa não é norteada por prosa ou diálogos, mas sim por músicas populares brasileiras, escolhidas com o propósito de ‘transmitir imagens e sentimentos brasileiros (FERNANDES, 2008, p.2)’. Outro fato interessante sobre a peça Travessia é o resgate que o espetáculo faz da cultura brasileira, a peça aborda o trabalho, a festa, e a luta do povo brasileiro, e também expressa a criatividade desse povo e sua capacidade em improvisar. Durante o espetáculo, os atores dão novas funções a objetos relativos ao trabalho agrícola como peneiras, enxadas e facões, utilizando-os como elementos cênicos e percussivos, conduzindo a trilha sonora da peça.

Beco, Ópera do lixo (1991) dá prosseguimento à busca do Ponto de Partida pela autenticidade no teatro nacional; a peça sintetiza as adaptações de produção ao universo brasileiro, onde a “escassez é utilizada como estratégia capaz de justificar opções estéticas e ideológicas para contar a história dos mendigos que assistem aos musicais de Hollywood pela janela de Emengarda, dona da casa contígua ao beco onde vivem.” (FERNANDES, 2008, p.4). Como não havia recursos financeiros suficientes para contratar uma banda completa, a trilha sonora de *Beco, a Ópera do Lixo* foi realizada com apenas um violão, juntamente com elementos cenográficos como latas, caixotes, sacos, e outros “lixos” que serviam para complementar a cena com ruídos e silêncios (FERNANDES, 2008).

Em espetáculos posteriores a companhia continuou utilizando o cancionário popular como elemento narrativo onde “a música funciona como o fio que costura a colcha de retalhos da identidade brasileira” (FERNANDES, 2008, p.8), realizando frequentes adaptações de autores da literatura como Carlos Drummond de Andrad, Jorge Amado, Manoel de Barros e Adélia Prado, e firmando parcerias com músicos como Milton Nascimento (*Ser Minas tão gerais*) e Fernando Brant (*Nossa cidade*).

Outro trabalho que faz parte da trajetória do Ponto de Partida é a educação musical do coro “Meninos do Araçuaí”, projeto criado como ação complementar do trabalho educacional do projeto “Ser Criança”, mantido no Vale do Jequitinhonha pela ONG

CPCD - Centro Popular de Cultura e Desenvolvimento, em parceria com o Ponto de Partida. O Ponto de Partida assumiu a educação musical do grupo e desde então tem realizado aulas de percussão, voz, dança e interpretação. Em 1999, o espetáculo “Roda que Rola” marcou a união do Ponto de Partida com Meninos do Araçuaí, e posteriormente gravaram dois DVDs juntos, *Nhá Terra 2010* e *Ser Minas tão Gerais 2004*, com parceria de Milton Nascimento.

Durante essa trajetória, os membros do Ponto de Partida apresentaram espetáculos em vários cantos do Brasil e conheceram muitos artistas que trabalhavam com música, mas que se queixavam das poucas possibilidades que tinham de estudar se aprimorar em seu trabalho. Como relata Lido Locshi, professor de preparação para palco da Bituca, “a gente encontrou, viajando pelo Brasil, pessoas talentosas que tocam em bar, que são músicos, e muitos deles falavam depois do espetáculo que não tinham condições de crescer, de ir pra um centro estudar” (entrevista ao autor). Esse foi um dos motivos pelos quais a Bituca foi criada, com o objetivo de possibilitar o aprimoramento desses músicos espalhados por Minas Gerais e pelo Brasil. A formação da Bituca visa então lapidar o aprendizado que o músico já tem, oferecendo subsídios técnicos e teóricos que possibilitem autonomia na profissão.

Bituca – Universidade de Música Popular

Em 2004, o Ponto de Partida criou a Bituca – Universidade de Música Popular com o objetivo de oferecer profissionalização aos músicos espalhados pelo Brasil. A Bituca é uma escola livre de música de caráter profissionalizante que apresenta como uma de suas metas o ensino da música universal através da música popular brasileira, como Pontua o professor de violão Gilvan de Oliveira:

“A gente ensina aqui a música universal através da música brasileira. O que une uma escola de música é seu repertório, os conservatórios são feitos para estudar os clássicos, as escolas jazz, para estudar o jazz, e onde estudar a música brasileira? Foi respondendo essa pergunta que criamos a Bituca” (entrevista ao autor).

A escola não exige conhecimentos teóricos do estudante, mas avalia através de um processo seletivo o nível do músico através de apresentações práticas. Trata-se de uma escola livre que funciona através de patrocínio, e que conta também com a ajuda do CAPP – Clube de Amigos do Ponto de Partida. Escolas de música livres ou alternativas

são escolas que não sofrem pressão de órgãos reguladores, e que por terem essa liberdade, apresentam em geral a característica de serem singulares como instituições de ensino. Segundo Riquião:

Por escolas de música alternativas entendo aquelas cujos professores não precisam ser concursados, pois sua competência docente é legitimada pela atuação como músicos. Elas não precisam atender a regimentos externos e instrumentos oficiais, como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e os documentos dela decorrentes, assim como não são controladas por nenhuma agência estatal ou religiosa. Já as instituições oficiais de ensino, como as Instituições de Ensino Superior (IES), estão submetidas às determinações do Ministério da Educação (MEC) e têm o reconhecimento legal dos diplomas e certificados por elas conferidos [...] Envolve o ensino de música de acordo com normas estabelecidas pela própria escola, sem o compromisso de cumprir um programa determinado pelo Ministério da Educação e Cultura ou por órgãos estaduais e municipais de ensino. (2001, p.98)

O nome “Bituca” é uma homenagem ao apelido de Milton Nascimento, que já realizou parcerias com o Ponto de Partida e com os Meninos do Araçuaí no espetáculo Ser Minas Tão Gerais (2004). Um dos diferenciais da Bituca como instituição de ensino é o fato dela ter sido criada e ser gerida pelo Ponto de Partida, um grupo de teatro. Portanto, o grupo exerce influência em toda a concepção pedagógica da escola. Primeiramente os alunos de todos os cursos da Bituca, com exceção de ‘engenharia de som’ e ‘afinação e restauração de piano’ tem aulas com profissionais do Ponto de Partida em preparação para palco, produção, ética e formação de grupos. Nesses encontros os mestres falam sobre os cuidados que o músico deve ter quando está no palco, tais como expressão corporal, postura, consciência da letra, interpretação e comunicação do artista com o público. Além disso, trabalham-se as questões que envolvem a ética profissional, tais como saber ouvir, saber respeitar o companheiro, preocupação com horário, organização com os estudos, e outros conhecimentos que vão além do estudo formal da música.

Pelo ponto de vista teatral, as aulas do Ponto são voltadas para uma ‘soltura’ do artista durante o ato musical, para isso, são realizadas diversas dinâmicas que trabalham a linguagem da interpretação. Além disso, são montadas pequenas apresentações em aula,

onde se discute os elementos cênicos da apresentação, a interpretação e o cuidado que o artista deve ter com o seu público, entre outras questões.

Como proposta pedagógica, a Bituca põe em prática o método sistematizado pelo Ponto de Partida que visa restabelecer as relações de trabalho/aprendizagem das corporações medievais. O método tem sua raiz na própria trajetória do Ponto de Partida, uma vez que nenhum dos profissionais do grupo fez escola de teatro, mas foram aprendendo o trabalho na prática, através de parcerias com artistas consagrados do meio. Por isso, optou-se por compor o corpo docente não com professores acadêmicos, mas com artistas com carreira ativa, que ensinam, além dos fundamentos musicais, informações diversas relativas ao ofício do músico. Nesse contexto, valoriza-se não apenas o saber teórico e capacidade técnica do mestre, mas também a bagagem que ele traz de sua carreira. Portanto, a dimensão humana que envolve a relação entre mestre e aprendiz é de extrema importância, e o Ponto de Partida irá buscar como inspiração para essas relações a proximidade entre o mestre e o aprendiz que havia as corporações medievais,

Mestre e aprendiz na Bituca

Um dos elementos mais importantes sobre a concepção pedagógica da Bituca é encarar a música não apenas como uma profissão, mas como um modo de vida; assim, o aprendiz deve se espelhar no mestre, que já tem uma carreira consolidada e que, por sua vez, deve repassar sua experiência estudante. Na Idade Média as corporações de ofício funcionavam como um organismo onde o aprendiz se ligava ao mestre por um contrato de aprendizagem que comportava obrigações para as duas partes; “para o mestre, a de formar o aluno no ofício, de lhe assegurar a casa e o sustento, sendo proporcionado o pagamento pelos pais das despesas de aprendizagem; para o aprendiz, a obediência ao mestre e a aplicação do trabalho” (PERNOUD, 1981, p.55). O mestre não podia receber mais de um aprendiz por vez, para que o ensino fosse produtivo e para que o aprendiz não ficasse sobrecarregado de tarefas; além disso, o mestre deveria ter como pré-requisito sabedoria e riqueza suficientes para poder ensinar e governar o aprendiz. (PERNOUD, 1981). Nessa perspectiva, a formação humana era inseparável no processo de aprendizagem-trabalho, segundo Rugius

“a relação entre mestre-aprendiz (e ajudante escolhido) era sempre e de qualquer modo, uma relação educativamente relevante e compreensiva de procedimentos do aprendizado formal e informal, ainda mais, de socialização dos comportamentos requeridos pela classe social e pelo grupo trabalhador específico e de constituição

de comportamentos típicos nas relações com a realidade cotidiana” (RUGIUS, 1998, p. 49)

Neste modelo formativo não havia uma separação conceitual entre aprendizagem e trabalho,

“Aqui, não há separação entre o trabalhar e o aprender, uma coisa é também a outra, de acordo com as características imutáveis de toda a formação através de aprendizagem, própria, em todos os tempos e lugares, a quaisquer atividades imediatamente produtivas. Os adolescentes aprendem não num lugar separado do lugar de trabalho dos adultos. Não é uma escola do trabalho, pois o próprio trabalho é a escola; somente se vão acrescentando a eles os aspectos intelectuais. “(TRINDADE, apud, MANACORDA, 2012, p.133)

Como já foi dito, a escola Bituca utiliza como fonte de inspiração para a sua concepção pedagógica o modelo formativo das corporações medievais. Segundo Ian Guest, educador da escola, “a gente aqui não dá aula de música, e sim de ser músico, daí somos chamados de mestres e não professores” (entrevista ao autor). Com o intuito de seguir essa lógica, o corpo de educadores da escola é formado não por professores acadêmicos, mas por artistas com carreira ativa, encarregados de compartilhar com os aprendizes as suas experiências relativas ao fazer artístico. Segundo Gilvan de Oliveira,

A gente passa para os nossos aprendizes, além das informações, técnica e fundamentos da música, sobre a vida do músico. Se o aprendiz quer fazer um repertório, falamos, por exemplo, sobre como é a produção, os equipamentos, os instrumentos que podem ser utilizados. É baseado nos fins da Idade Média e no Renascimento, onde o aprendiz vivia com o mestre na própria oficina e aprendia o ‘fazer’. Então, a Bituca é uma escola onde se aprende o ‘fazer musical’, além de tocar o seu instrumento corretamente, e depois muito bem, é também sobre a vida do tocadour (entrevista ao autor).

Dentro desses termos, a proposta de ensino-aprendizagem da Bituca comporta obrigações ao mestre e ao aprendiz: ao mestre, cabe além de ensinar os aspectos técnicos e teóricos sobre música, compartilhar a experiência que adquiriu em sua trajetória artística; aos aprendizes, seguir as orientações do mestre, se espelhar nele, buscar não só o aprendizado através dos estudos, mas através da experiência de vida do mestre.

A disciplina ‘prática em conjunto’ ministrada pelo mestre Gilvan de Oliveira exemplifica bem como se dá essa lógica. São formadas turmas com aprendizes de

curso variados, para que juntos toquem músicas escolhidas pelo mestre Gilvan, geralmente clássicos da música brasileira. Com o tema escolhido, Gilvan rege os aprendizes em seus instrumentos, dando dicas sobre os possíveis caminhos a serem seguidos dentro da música, seja em termos de teoria musical, técnica do instrumento ou interpretação da canção.

Essa concepção pedagógica das corporações de ofício, da qual se inspira o modelo educacional da Bituca, se insere no princípio do ‘aprender fazendo’, este, que passou a ser desvalorizado em determinado momento da história, quando dos impulsos industriais e início do consumo em massa, as classes burguesas dirigentes firmaram a sua posição,

A verdadeira educação e a verdadeira instrução são unicamente aquelas que se assimilam através do exercício e do aprendizado intelectual, estudando-se os livros, e escutando-se a voz do mestre, nas carteiras das escolas ou da universidade, e não sujando as mãos, por assim dizer, produzindo objetos e matérias nas escuras e talvez mal-cheirosas oficinas (como antigamente se chamavam na Itália os laboratórios artesanais) (RUGIUS, 1998, p.3).

Entende-se que daí em diante a sociedade passou a valorizar sobretudo o conhecimento teórico, adquirido nos livros, sendo que as práticas artesanais, passadas empiricamente de mestre para aprendiz, foram se desvalorizando no transcorrer dos tempos. No entanto, segundo Rugius em “Nostalgia do Mestre Artesão”, a pedagogia do “aprender fazendo” é tão antiga quanto as idades primitivas do homem, quando os primeiros artesãos ainda lapidavam pedras e faziam objetos para caça e outras finalidades; para o autor, a pedagogia contemporânea tem ignorado o artesanato e sua importância formativa, que tanto foram importantes para a formação humana (REGIUS, 1998).

A música popular para a Bituca

No conjunto da obra do Ponto de Partida está presente a preocupação em expressar e identificar os aspectos que compunham a cultura brasileira. Sabendo da importância cultural e simbólica da música para o povo brasileiro, o grupo buscou nesse meio de comunicação as suas referências para a compreensão da brasilidade. Consequentemente, considerou que o melhor meio de expor suas ideias seria por meio do teatro musical.

A Bituca surge então nesse contexto de valorização da música popular brasileira. Mas o conceito de música popular brasileira não é algo tão claro, por isso é necessário fazer uma reflexão sobre o termo.

Primeiramente, é preciso saber que assim como “a definição do que constitui a cultura popular foi durante décadas – e o é ainda hoje –alvo de muitos e extensos debates, a definição da música popular não o foi menos” (PEREIRA, 2011. P. 120).

Até meados do século XX a concepção de música popular no Brasil era relacionada à noção de cultura tradicional, aquela oriunda dos meios rurais e transmitida por tradição oral; definindo-se, desse modo, através da oposição à música erudita, cujos alicerces são a tradição escrita e urbana (ULHOA, 1997). Contudo, com a consolidação dos mecanismos tecnológicos de gravação de áudio e distribuição em larga escala, a música de tradição oral, isso é, aquela em que produtor e consumidor se confundem, passou a ser denominada “folclórica”, enquanto a música autoral, veiculada pelos meios de comunicação, passou a ser conhecida por música popular brasileira (ULHOA, 1997). Entende-se, portanto, em relação à música popular que se trata de “um fenômeno que emerge na sequência da industrialização e que apresenta uma relação próxima com o advento dos dispositivos tecnológicos” (PEREIRA, 2011, p.119).

O fato de a música popular estar inserida na indústria fonográfica, ou seja, de ser produzida em massa e distribuída de acordo com as regras do mercado de livre circulação de bens, gera uma contradição frequentemente discutida sobre o tema - a de “coexistirem na música popular os elementos autênticos, artísticos e criativos da experiência musical, e os mecanismos de comercialização que operam no sentido de torná-la acessível a um público” (PEREIRA, 120, 2011). Tal ambiguidade não deve ser desconsiderada ao investigar o termo “música popular brasileira”, uma vez que a música popular “tanto pode ter uma conotação qualitativa, relativa a povo e nação, quanto quantitativa, relativa ao uso de algo por um grande número de pessoas (ULHOA, 1997 p.1). Visto isso, conceituar a “música popular brasileira” apenas como aquilo que é amplamente apreciado e reconhecido por um público vasto seria desconsiderar os valores estéticos inerentes ao conceito de música popular.

A que ressaltar também a diferença que existe entre “música popular brasileira” e “MPB”, já que esta última costuma designar uma categoria musical no interior da

música popular brasileira, e que pode ser compreendida como resultado de uma linha evolutiva na história da música nacional,

Enquanto prática musical, a MPB emergiu do samba urbano carioca das décadas de 30 e 40, agregou outros ritmos regionais, como o baião, nos anos 1950, passou pela bossa nova, tropicalismo e festivais da canção nos anos 1960, para consolidar-se enquanto categoria na década de 70 (ULHOA, 1997, p.52)

A sigla “MPB” é formada pelas iniciais de Música Popular Brasileira, mas não deve ser encarada de forma tão ampla. Muitas vezes é associada a um selo de qualidade da música brasileira, estando apta a representar a cultura nacional por ser “um tipo de música mais elaborado, de compositores com certo nível de informação, tanto musical, quanto literária (SALDANHA, apud, CABRAL, 2008 p.9). A MPB não representa tampouco um gênero fechado dentro da música brasileira; tendo sido consolidada como estilo após o movimento tropicalista na década de 70, traz consigo a postura antropofágica própria do movimento, sendo frequente a absorção de elementos musicais de vários estilos, segundo Ulhoa, “ (...) a vanguarda tropicalista assume posturas de autocrítica e abre espaços para ‘novas misturas e novas hierarquias’; depois do tropicalismo vale tudo (samba, rock, *reggae* e etc), na MPB (1997, p.52)”. Na tentativa de estabelecer uma definição mais genérica, há quem utilize os termos “música brasileira popular”, para designar de maneira abrangente toda a extensão da música popular nacional.

Decidiu-se, portanto por ‘Música Brasileira Popular’ que na presente delimitação inclui músicas populares mediadas pela indústria cultural, produzidas e consumidas por brasileiros. Nesse campo se inserem tanto a MPB e o Rock Brasileiro quanto os gêneros de produção maciça, Música Romântica e Música Sertaneja. Todos estes gêneros, de uma forma ou de outra têm origem nas matrizes rústicas da música brasileira que são a modinha (canção amorosa de contorno melódico ondulado) e o lundu (dança ou canção narrativa de contorno melódico entoativo) (ULHOA, 1997, p. 81).

Como já foi dito, não é tarefa fácil chegar a um conceito definitivo sobre a música popular brasileira, uma das formas de investigar as fronteiras dessa categoria seria analisar a história da música através do legado de seus autores. Nesse processo, seria de suma importância considerar as influências culturais e étnicas que permeiam a formação multicultural brasileira, e que se materializam no cancionário popular nacional.

A música, como outras manifestações culturais, mistura elementos do passado e do presente; ela reflete a influência que recebemos de outras nações no decorrer de nossa história, e ao mesmo tempo afirma as nossas diferenças, a nossa identidade. Com os avanços dos mecanismos de globalização, tem sido discutida a possível diluição das fronteiras que demarcam as identidades nacionais, o que culminaria na emergência de uma “identidade global”, no entanto, “os próprios mecanismos da globalização convidam à emergência das identidades nacionais, e a própria concepção de identidade anula a possibilidade de emergência de uma identidade global” (BARRETO, 2009, p.2). Ou seja, os próprios mecanismos da globalização chamam à afirmação das identidades nacionais, e o mesmo acontece com a história da música brasileira.

Ao percorrermos a história da música brasileira, constatamos que esta sempre foi resultado da combinação de várias culturas. Logo no momento em que os portugueses chegaram aqui, os índios foram receptivos com a música estrangeira, como se nota nas primeiras cartas de Pero Vaz de Caminha - “Nesse dia enquanto ali andavam [índios], dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus” (p.37; TINHORÃO). No entanto, as influências que a música brasileira recebeu de outras culturas durante os últimos séculos não esmoreceu a identidade de nossa música. ‘Para quem não me conhece eu sou brasileiro, um povo que ainda guarda marca interior’ canta Milton Nascimento; a música renasce a cada período, afirmando ainda mais a sua brasilidade. Basta que escutemos a música de Villa Lobos, que transcendeu os temas folclóricos nacionais, transpondo-os em composições eruditas; ou a Bossa Nova, que mesclou o swing e ritmos do samba com os caminhos melódicos indicados pelo jazz, para notarmos o processo de sincretismo que existe entre a música brasileira e a música universal. Pode-se dizer até que se trata de uma força motriz que direciona a música a afirmar-se enquanto mistura de várias culturas, coerente com a nossa origem miscigenada.

No caso da Bituca, a música popular brasileira é abordada para os estudantes no intuito de que eles tenham autonomia para trabalhar em algo novo, individual, construindo assim, uma rota universal para a música brasileira. Parte-se também da premissa de que as técnicas e teorias sobre música são universais, o que distingue a música brasileira é a forma como nos apropriamos e utilizamos esses conhecimentos.

No que toca á música popular, a Bituca apresenta como um de seus principais objetivos ensinar a música universal através da música brasileira, ou seja, estudando a música brasileira, é possível construir caminhos para inseri-la no cenário universal . Segundo a diretora do Ponto de Partida Regina Bertola,

‘Num tempo em que a língua falada pelos jovens se compõe de poucas palavras em português, que a globalização rouba de nós a identidade, a BITUCA – Universidade de música Popular foi criada em Barbacena pelo grupo de teatro Ponto de Partida com o firme propósito de trabalhar para que os “meninos” desencavem suas raízes e construam um som original, comprometendo-se com a boa música brasileira para que sejam capazes de criar uma obra singular, e com ela uma rota universal [STEFFEN, 2009,]

A questão então não é apenas encontrar a identidade da música popular brasileira, mas repensá-la e criar algo novo, que seja ao mesmo tempo brasileiro e universal. Parte-se da premissa de que o que define um músico é o desejo de acrescentar algo a musica, ‘canta a sua aldeia, e cantarás o mundo’ diz o dito popular. Para Ortiz (2003), não existe o brasileiro, existe a construção da brasilidade, o mesmo pode ser dito da música; não existe a música brasileira, existe a construção da música brasileira, e para a Bituca, essa construção tem como um de seus objetivos a sua universalização.

A música folclórica, assim como a música popular, é de grande importância para o entendimento sobre a identidade nacional. Mário de Andrade buscava nessas duas áreas a essência da identidade nacional, segundo Fernandes em relação a Mário de Andrade, “do grau de aproveitamento do material folclórico mesmo, parecia-lhe inferir o grau correspondente de maturidade e o caráter nacional da cultura de um povo” (1958, p.144).

Uma das disciplinas ministradas a todos os alunos da Bituca é a musicalização pelo método Kodály. Esse método húngaro utiliza para o processo de musicalização cantigas folclóricas (tanto húngaras quanto brasileiras). Esse método de musicalização é um elemento importante que caracteriza a escola, e foi trazido ao Brasil pelo educador Ian Guest, que leciona na Bituca.

Musicalização pelo Método Kodály

Dentro do escopo formativo da Bituca está a “musicalização pelo método Kodály”. Essa disciplina é ministrada por Ian Guest a todos os aprendizes da escola (com exceção dos cursos de afinação e restauração de piano, e engenharia de som), e se relaciona a processos básicos de musicalização do indivíduo através do canto em coro, utilizando músicas populares e folclóricas.

Zoltán Kodály foi um educador musical húngaro que “carregou com empenho a tarefa de reconstrução da cultura musical húngara, abandonada e escondida durante muitos séculos pela influencia dos sucessivos invasores” (FONTERRADA, 2008 p.150). Para reconquistar a identidade cultural de seu país, Kodály visitou vilarejos e fazendas no coração da Hungria, em busca de manifestações artísticas folclóricas passadas de geração a geração para se apropriar da linguagem musical genuinamente húngara (FONTERRADA, 2008).

Como resultado, Kodály e seu companheiro de pesquisa Bella Bartok criaram o “Método Kodály”, destinado à educação musical da nação, com objetivos de desenvolver a musicalidade individual e manter a cultura musical referente às tradições orais (Fonterrada).

A meta de Kodály era ensinar o espírito do canto a todas as pessoas, por meio de um eficiente programa de alfabetização musical; a ideia era trazer a música para o cotidiano, fazê-la presente nos lares e nas atividades de lazer. Na proposta, pensada para uma larga aplicação do método em todas as escolas do país, ele pretendia educar o público para a música de concerto. O grande interesse de Kodály era proporcionar o enriquecimento da vida, valorizando os aspectos criativos e humanos, pela prática musical. Proporcionar alfabetização musical para todos era o primeiro passo em direção a esse ideal. Por essa razão, Kodály propunha a reforma do ensino musical, estreitamente ligada ao sistema educacional húngaro, que estaria presente em todos os níveis de ensino, das classes de educação infantil até o curso superior. A ênfase era colocada no canto em grupo e o material utilizado, canções folclóricas e nacionalistas (FONTERRADA, 2008, p.155).

Entre as principais características do Método Kodály estão: o aprendizado da música através do canto; o uso da manosolfa - conjunto de sinais manuais que correspondem às notas musicais que devem ser cantadas; de modo que se a mão do regente sobe na direção vertical, os sinais correspondem às notas mais agudas, e se a mão desce,

corresponde às notas mais graves; outra característica é o sistema de alturas relativas conhecido como “Dó móvel”, no qual não importa qual tom esteja a música, o que importa é aprender a visualizar numa partitura pelos intervalos entre as notas (FONTERRADA, 2008).

Responsável pela aplicação do Método Kodály na Bituca, o húngaro Ian Guest foi aprendiz dos discípulos diretos de Kodály e Bartok no conservatório Béla Bartok em Budapeste. No Brasil desde 1957, Ian tornou-se precursor do método Kodaly no ensino de música popular brasileiro.

Assim como Kodály, Ian acredita que o aprendizado da música se dá primeiro na prática musical, e depois na teoria, segundo ele, “não se deve entulhar a cabeça dos alunos com informações, nomenclaturas, conceitos, antes que os alunos tenham a própria experiência; primeiro se deve fazer, para depois entender” (entrevista ao autor).

Segundo Ian, no Método Kodály o aluno conquista a música através do canto e do ouvido, e, na medida em que ele se torna capaz de criar e improvisar, é que ele estará apto a aprender os conceitos e nomenclaturas da teoria musical, e a transferi-los para o instrumento. (entrevista ao autor).

Neste caso, a importância do canto na aprendizagem musical se justifica por este estar embutido no corpo; além disso, como cada voz é diferente, pode-se dizer que cada pessoa carrega em si um instrumento com timbragem única e com um grande potencial expressivo. Segundo Teixeira,

O choro, o grito, a risada, o bocejo, assim como outros sons produzidos pelo corpo, representam nosso estado emocional, físico e sentimental. Nossos sons corporais expressam sentimentos, sensações e pensamentos. Logo, o canto é a extensão dessa necessidade de expressividade humana” (2009, 27)

O método Kodály foi criado com objetivos de aplicação em larga escala apresenta caráter democrático, pois só necessita da voz como instrumento, e tem por finalidade um tipo de musicalização básica, mas que ganha contornos para além da música, de ampliar o espectro expressivo e emocional do indivíduo. Além disso, valoriza-se, sobremaneira, a música popular e folclórica.

Pré-Produção

A Bituca Universidade de Música Popular me despertou interesse há alguns anos após ter ouvido comentários sobre uma escola de música com caráter mais humano, onde lecionavam grandes nomes da música popular. Os comentários vinham de amigos que, ou já haviam estudado na escola, ou estavam estudando; passando pela fase de ter que se deslocar uma vez por semana da cidade de Viçosa para Barbacena. Na verdade, tem sido muito constante que músicos da cidade de Viçosa procurem formação na Bituca, talvez por ser uma das poucas escolas que oferecem ensino gratuito na região ou talvez por sua proposta de ensino. Os nomes que escutava frequentemente eram Gilvan de Oliveira e Ian Guest. Sobre o primeiro, diziam ser um grande violonista mineiro, compositor de excelentes músicas instrumentais; do segundo, um grande compositor e educador.

Sempre tive admiração pela música, não apenas em escutar, mas em cantar e tocar um instrumento. Após morar alguns anos em Viçosa comecei a tocar profissionalmente em restaurantes, bares, e em outras ocasiões. Em um certo momento decidi que iria tentar ingressar na Bituca, para me profissionalizar e adquirir maiores conhecimentos sobre música. Em seguida comecei a pesquisar sobre a escola e, por meio de notícias e vídeos, pude compreender melhor a sua proposta de ensino. Considero que foi a partir daí que começaram as minhas pesquisas iniciais, e que, depois de quase um ano resultaram neste trabalho. Quando comecei a pesquisar sobre a Bituca percebi havia poucos documentários sobre o assunto e algumas vídeo-reportagens, mas geralmente vídeos pequenos, que não se aprofundavam tanto no tema. Foi então que recebi a notícia que tinha passado no teste de admissão da escola e decidi que iria realizar um documentário como trabalho de conclusão do curso de comunicação social.

Minha ideia inicial era fazer um documentário que pudesse ao mesmo tempo detalhar a proposta pedagógica da Bituca e relaciona-la ao contexto cultural mostrando a importância da música popular para o povo brasileiro. Minha intenção era utilizar a linguagem do documentário para oferecer uma espécie de ‘vivência da escola’ através do cinema. Como sempre tive apreço pela área audiovisual, dediquei boa parte de minha trajetória no curso de comunicação social a produzir e pesquisar sobre o assunto, o que me deu segurança na escolha de fazer um documentário como trabalho de conclusão de curso.

Produção

A produção do documentário começou efetivamente no dia da formatura da turma de 2013, mesmo dia em que ocorreu a recepção da nova turma de 2015. A programação também contou com o show do cantor Hamilton de Holanda e oficinas do artista para os formandos – workshop do projeto ‘Bituca Convida’, em que a Bituca convida um artista para dar oficinas aos alunos. Nesse primeiro dia de gravação, obtive ajuda de um grupo de amigos, com o qual já tenho trabalho em outros projetos. Já no primeiro dia notei que deveria ter me organizado mais, em termos de elaboração de roteiro de atuação, e principalmente, de bateria da câmera e cartão de memória, já que naquela época eu dispunha de poucos recursos nesse sentido.

Posteriormente comecei a levar a câmera nos dias de aula. Decidi que um de meus objetivos seria mostrar, além de entrevistas, como se dava a prática, os momentos de aula, algo além do discurso. Por exemplo, queria mostrar como se dava a influência teatral na formação dos alunos na prática, como eram as dinâmicas, de que maneira era possível relacionar as áreas do teatro e música. Contudo, tive algumas dificuldades de realizar essa tarefa, pelo fato de que, não contava com a ajuda de mais ninguém, então tive que me virar sozinho. Nesse sentido, a grande dificuldade que se impunha a mim, era de ter que fazer sozinho as filmagens e entrevistas, além de ter compromisso com as aulas. Outra dificuldade era que as aulas semanais de preparação para palco e prática em conjunto, dadas por profissionais do Ponto de Partida, coincidiam com outras aulas que eu tinha, então os únicos momentos que tive para filmar as aulas do grupo eram os momentos que eu mesmo estava devendo estar presente nesta aula. Esse fato me limitava no sentido técnico de manuseio da câmera, regulagem da imagem, áudio, e movimentos, então eu simplesmente escolhia um enquadramento, regulava o áudio e deixava gravando. Outro problema, é que em se tratando de uma aula desse tipo, a presença da câmera pode causar desconforto aos alunos, fiz algumas imagens e depois parei de filmar esta aula.

Ao filmar em ambientes abertos, entendi também que o microfone embutido na câmera, pelo menos o da Cannon T3i que eu utilizava, não dava conta de captar o som ambiente com qualidade, e como eu estava em aula eu não podia ficar segurando um microfone de área. Mesmo com alguns microfones, é um empreendimento difícil a captação de som ambiente com qualidade considerável. Ainda assim consegui registrar alguns momentos interessantes que me serviram como material para o documentário.

Durante esse período, um dos aprendizados que tive foi relativo à dimensão humana que envolve as técnicas de entrevista. Por exemplo, quando eu conversava livremente e de forma espontânea com o entrevistado antes de iniciar as filmagens, ele se saía melhor no momento de gravação. No mais, percebi que de fato há uma necessidade de recolher o material de entrevistas e depois fazer uma seleção das pessoas que desenvolvem melhor a sua fala. Algumas pessoas tem mais facilidade em reduzir suas reflexões no ato da gravação, outras apresentam dificuldade em encadear de forma organizada e sucinta as suas respostas, seja pelo nervosismo frente à câmera ou talvez pelo fato de nunca terem refletido sobre os questionamentos que eu fazia.

Eu tinha uma ideia de ir sempre mesclando entrevistas a professores e alunos, mostrando o lado do discurso do professor, e como esse discurso era recebido na prática pelo aluno. Ver o quanto essa proposta pedagógica da escola estava sendo internalizada pelos alunos.

Alguns aprendizados técnicos também foram interessantes. Um deles foi relativo ao uso das lentes durante as entrevistas. Eu tinha a minha disposição duas lentes, a objetiva a 'Canon EF 50mm f 1.8' e a Canon Ef-s 18-55mm F/3.5-5.6. Como a maioria das lentes fixas, a 50 mm apresenta uma imagem melhor, mais bonita e definida, no entanto essa lente tem a característica de realizar enquadramento mais fechado. Sendo assim, as entrevistas feitas com a 50mm ficam próximas do primeiríssimo plano, ou seja, fechadas do ombro pra cima, o que de certa forma contribui para mostrar com mais nitidez as expressões do rosto e as características do entrevistado, dando um enfoque mais íntimo e emocional a entrevista; em contrapartida, essa escolha desvaloriza o ambiente de fundo, que poderia servir para mostrar as locações da escola, por exemplo. Já a 18-55mm não reproduz uma imagem tão nítida e bonita quanto a 50mm, mas possibilita fazer enquadramentos mais abertos, sem que a pessoa que está manuseando a câmera precise se afastar muito do entrevistado - como acontece quando se tenta fazer um enquadramento mais aberto com a 50mm.

Voltando ao processo de produção do documentário, uma das coisas procurei fazer foi filmar a locação da escola, o seu jardim e os arredores, uma vez que o próprio local onde a escola funciona me serviria como uma espécie de personagem que carrega sua própria história. Tentei mostrar no documentário as belezas naturais que envolvem o local, considerando que a escola é rodeada por uma mata preservada, e que o próprio

complexo arquitetônico possui uma história que merecia destaque. O conjunto de casarões que hoje é sede do Ponto de Partida e da Bituca abrigou anteriormente, no início do século XX, a Estação Sericícola, uma das primeiras fábricas de seda da América Latina, que, após ter sido desativada, sofria um processo de deterioração gradativa, até que o Ponto de Partida se dispôs a restaurar e revitalizar o lugar. No ano de 2015 foi inaugurada a Estação Ponto de Partida, com o jardim já pronto. Foi pensando nessa história que me dediquei a mostrar os detalhes da locação, do jardim, e da paisagem que envolve a Bituca, com o objetivo de tornar o próprio espaço físico da escola um personagem importante do documentário.

Pós Produção

No período de pós-produção foi realizada uma série de correções em relação à cor, enquadramento, e áudio, que resultaram em melhoras significativas na qualidade das imagens utilizadas. Optei por utilizar como trilha sonora músicas interpretadas por alunos da Bituca, com exceção de algumas músicas do Milton Nascimento, cujas letras casavam com o assunto tratado, tais como “Painéis, Canelas e Vevecos”, feita em parceria com Fernando Brant, cuja letra realça a autenticidade da cultura e da força do povo brasileiro; e “Bailes da Vida”, também dos dois compositores, que trata justamente da profissão do músico, da dificuldade e da beleza próprias do ofício musical.

Em relação ao roteiro, primeiramente foi abordada a Estação Ponto de Partida, espaço físico onde funciona a Bituca, e que foi anteriormente a Estação Sericícola, a fábrica de seda; depois, foi contada a história do grupo do Ponto de Partida com enfoque em sua relação com a música até chegar ao ponto de criação da escola. A partir daí são explicitados os principais pontos que compõem a concepção pedagógica da escola. O método inspirado nas corporações medievais e a consequente relação entre mestre e aprendiz; o porque de a Bituca ser uma escola livre; algumas peculiaridades sobre o mestre Ian Guest e a disciplina de musicalização pelo Método Kodály; o tipo de repertório trabalhado na escola; a influência teatral ocasionada pela influência do Ponto de Partida, e os principais aprendizados sobre a ótica dos aprendizes. No entanto, os assuntos não foram tratados de forma completamente segmentada, já que a concepção pedagógica é formada por todos esses tópicos de forma entrelaçada e complementar.

Ficha Técnica

Materiais utilizados para a produção do documentário;

1 Camera fotográfica Canon T3i

1 Microfone de lapela Audio-technica ATR3350

1 Microfone Yoga HT 81 Direcional Shotgun Boom

1 Tripé Benro A3573fs6

1 Lente Canon EF 50mm f 1.8

1 Lente Canon Ef-s 18-55mm F/3.5-5.6

Para edição do documentário utilizei o programa Edius versão 7.5.

Considerações finais

Creio que o documentário Bituca arte e ofício na música brasileira tenha conseguido expressar o que a Bituca representa para o ensino da música popular brasileira, e mais importante, o que a música representa para o povo brasileiro. Essa importância se manifesta, inclusive, no interesse, e até na paixão que alguns estudantes deixam transparecer durante os depoimentos. Só mesmo esse sentimento de amor pelo aprendizado musical justificaria as dificuldades enfrentadas por todos aqueles que viajam até Barbacena uma vez por semana em busca de formação musical na Bituca.

Acredito que o documentário tenha contemplado as principais características que fundamentam a concepção pedagógica da escola Bituca, assim como a influência exercida pelo Ponto de Partida nessa concepção, tanto no sentido da teatralidade no processo de ensino da música, quanto na valorização da música popular brasileira.

O documentário serve também como material para reflexão sobre os possíveis modos de se relacionar música e teatro. A peça Travessia, do Ponto de Partida já é um exemplo de como a criatividade é um dos fatores mais importantes nesse processo, de repente, em meio a um espetáculo, atores utilizam instrumentos agrícolas para realizar a trilha sonora da peça, representando ao mesmo tempo o trabalho do lavrador brasileiro, e a musicalidade como traço marcante desse povo.

No entanto, para além dessas questões, a maior contribuição de Bituca, arte e ofício na música brasileira, talvez seja de mostrar que o ofício da música não é apenas um trabalho, ou um entretenimento, mas um modo de ser, de conduzir a vida e se colocar diante do mundo. A arte reflete a vida, e a com a música é a mesma coisa, a qualidade da música irá refletir o empenho e a dedicação do músico, como disse Felipe Moreira, mestre na Bituca, a música é 95% transpiração e 5% inspiração (entrevista ao autor).

Espero que este documentário tenha contribuído no que toca a preencher essa lacuna em relação ao número de produções audiovisuais sobre a Bituca, e pensando no documentário como um gênero que pode atingir um grande número de pessoas, espero que a proposta da Bituca possa ser expandida para além da escola. É importante lembrar que vivemos no Brasil um momento em que se discute a educação musical na rede oficial de ensino. Desde 2008 foi aprovada a lei 11.769/2008 que, em teoria, estabelece a obrigatoriedade do ensino de música na educação básica (FONTERRADA, 2008). Esse quadro abre espaço para se refletir sobre o que é ‘educação musical’ e como essa área deve ser pensada de acordo com a realidade brasileira.

O método Kodály, por exemplo, é um método que usa apenas o corpo no processo de aprendizado musical, é a musicalização através do canto, não havendo necessidade de instrumentos musicais ou de outros aparatos, o que permite uma democracia para o ensino da música, além disso, utiliza-se a música folclórica, o que pode contribuir para manter e difundir essa manifestação cultural tão importante.

É importante frisar também que a proposta de educação da Bituca pode ser expandida para além da aplicação no ensino da música, a ideia de uma relação mais humanizada entre professor e aluno, cabe a qualquer relação de ensino-aprendizagem, de modo que esta relação venha a ser horizontal, mais humanizada, envolvendo também a amizade.

Referencias Bibliográficas

AGUIAR. A produção do teatro de revista no início do século xx: o texto teatral e seu uso para a historiografia. VI Simpósio nacional de história cultural. **Escritas da história Ver- Sentir – Narrar**. Cidade, 2012

BALDO, Luiza Maria Lentz. A identidade nacional: matizes românticos no projeto modernista. In. **Boitató: revista do GT de literatura oral e popular da ANPOLL**, UEL, v. 01, n. 01, p. 01-12, 2006.

BARRETO, Rócio Stefson Neiva. A identidade na era da globalização. **Cadernos Internacionais**, V.2, N.2, 2009 .

BOLLOS, Liliana Harb. Considerações sobre a música popular no ensino superior. **Anais do XVII Encontro Nacional da ABEM**. São Paulo, 2008

CASTAGNA (2004) "A Modinha e o Lundu nos Séculos XVIII e XIX" **In, Apostila do curso de História da Música do Brasil 9**, São Paulo: UNESP https://www.academia.edu/1082758/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_S%C3%89CULOS_XVIII_E_XIX (acessado a 10 de Outubro de 2014)

COLLAÇO, Ribeiro; Vera, Gustavo Marques. TECENDO O TEATRO DE REVISTA Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia?. **DAPesquisa revista de investigação em artes**. Florianópolis, v.1, n.3, julho, 2008.

CONTIER, Arnaldo Daraia. O teatropopular: Rio de Janeiro, a cidade polifônica (1930-1945). **Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo, v.3, n1, p.105-117, 2003.

FERNANDES, Fernanda Pires Alvarenga. A presença da canção no teatro do Grupo Ponto de Partida. **Darandina. Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF** , volume 4, n 11. 2008

FERNANDES, Florestan. *Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro*. In **Revista do Arquivo Municipal, volume 198** – Edição Fac-similar do nº 106 de 1946- S. Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1990.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita Maria. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura. Juiz de Fora: UFJF**, 2005.

FONTEERRADA, Marisa Trench de O. **De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação**. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

FILHO, José. Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. **Tese**, - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MARTINS. Chiquinha Gonzaga: uma marca no teatro de revista, na música popular brasileira, no, no Brasil. **Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. 2010

MAIA, Antonio Cavalcanti. **Diversidade cultural, identidade nacional brasileira e patriotismo constitucional**. Fundação Casa Rui Barbosa, 2001 http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Diversidade_Cultural/FCRB_DiversidadeCulturalBrasileira_AntonioCavalcanti.pdf

MORAES, Eduardo Jardim. **A Brasilidade Modernista: sua Dimensão Filosófica**. Rio de Janeiro, v. 1, nº 2: 220-238, 1988

PEREIRA, Sônia. **Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia**. Faculdade de Ciências Humanas – Universidade Católica Portuguesa. Disponível em: http://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/10343/1/10B-Pereira_Ensaio.pdf Acesso em 11 de novembro de 2015.

PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média**. Trad. GONÇALVES, António Manuel de Almeida. Portugal: Publicações Europa-America, 1981.

RUGIU, Antônio S. **A nostalgia do mestre artesão**. Campinas: Autores Associados, 1998.

SALDANHA, R. M. (2008). Estudando a MPB: Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso. (**Trabalho de Conclusão de Curso**) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro 2008.

TINHORÃO, J. R. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ULHOA, Martha Tupinambá de. 2000. “**Pertinência e música popular – em busca de categorias para a análise da música brasileira popular**”. In: Actas Del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - IASPM.

ULHOA, Martha Tupinambá de. 1997. “Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular” In: **Debates – Cadernos do Programa de PósGraduação em Música** (Uni-Rio), No 01, Ago.

TRINDADE, Gestine Cássia. O trabalho de ofício no pensamento pedagógico contemporâneo. 2012. **Tese**, (Pós-Graduação), São Carlos 2012

VENEZIANO. Teatro musical: da tradição ao contemporâneo. **Revista Poiésis** n 16, p. 09-11, Dez. de 2010