

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Luana Rodrigues de Araújo

O Teatro no Interior das Gerais – Uberaba: redemocratização, persistência e suas memórias na década de 1980.

Uberlândia

2020

Luana Rodrigues de Araújo

O Teatro no Interior das Gerais – Uberaba: redemocratização, persistência e suas memórias na década de 1980.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Estudos em Artes Cênicas: Conhecimentos e Interfaces da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes.

Uberlândia

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A663
2020 Araújo, Luana Rodrigues de, 1983-
O Teatro no Interior das Gerais - [recurso eletrônico] : Uberaba:
redemocratização, persistência e suas memórias / Luana
Rodrigues de Araújo. - 2020.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.389>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Arantes, Luiz Humberto Martins, 1968-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes
Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Colegiado do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121 - Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



Ata de Defesa - Pós-Graduação

Programa de Pós-Graduação em:	Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC)				
Data:	06/03/2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11812ARC008				
Nome do Discente:	Luana Rodrigues de Araújo				
Título do Trabalho:	O Teatro no Interior das Gerais - Uberaba: redemocratização, persistência e suas memórias na década de 1980				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: conhecimentos e interfaces da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Memórias e Histórias Cerradianas: diversas abordagens e dimensões múltiplas das artes cênicas em/de Minas Gerais				

Reuniu-se no Auditório 3C (Biblioteca), Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes - UFU - orientador da candidata; Profa. Dra Daniele Pimenta - UFU; Profa. Dra. Regma Maria dos Santos - UFG.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

APROVADA

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



logotipo

Documento assinado eletronicamente por **Regma Maria Santos, Usuário Externo**, em 06/03/2020, às 15:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



logotipo

Documento assinado eletronicamente por **Daniele Pimenta, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/03/2020, às 15:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



logotipo

Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes, Presidente**, em 06/03/2020, às 15:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



QRCode

Assinatura

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1804642** e o código CRC **C5CA449E**.

Que o Teatro da nossa cidade revele paixões e terrores como as tragédias gregas, ou como Demilton Dib e seu Drummond.

Que o teatro da nossa cidade liberte os sonhos de Shakespeare e de Eduardo Lima, com seus Romeus e Julietas na idade da pedra e da razão.

Que o teatro da nossa cidade faça enfim justiça a Mefisto e empodere de vez a inteligência e alegria dos Saltimbancos de Hélio Siqueira.

Que Tenesse continue nos levando pra além da margem da vida, como Aldo Roberto nos conduziu aos segredos de si mesmos pelo Outro André.

Que Nelson Rodrigues continue a desvelar suas verdades, assim feito o Grupo Cactus com seu Museu de tudo.

Que o teatro da nossa cidade tenha o teto aberto pras estrelas como o de Zé Celso, e desfaça sombras através de Rui e Antônio, Aqui embaixo, nos porões.

Que García Lorca não morra mais em paredões escuros, nem o Grupo Zé Migué abandone Manuel Bandeira no deserto dos cegos às claras.

Que o teatro da nossa cidade enfim encontre Godot, como um dia descobriu José Maria Madureira que Nem tudo está azul no país azul.

Que vistamos Cacilda Becker como máscara de nossa própria força, igual a Barale Neto suportando sua Última lingada.

Que o teatro da nossa cidade passe em revista a crueza dos corações em ruptura e deixe desfilas a Dama Leninha com seu cortejo de mágicos e ciganos.

Que continuemos a nos sentir os convidados ilustres das festas encantadas e inspiradoras de Dionísio, assim como Miguel Jacob sabe que As almas pertencem a Deus.

Que o contínuo entrecruzar de histórias e sensibilidades do teatro contemporâneo sinta-se irmão dos diversos diretores que se uniram para desvendar Os Sete Pecados capitais.

E que Uberaba seja ainda o palco mambembe de todos os grupos, companhias, coletivos, trupes, e até das solidões de artistas que, olhando nos olhos do mundo, transmutam a velha verdade de Thornton Wilder: "Quase todo mundo ainda está dormindo em nossa cidade."
(AZEVEDO, Manifesto do Viva Teatro de Uberaba, 2018).

In memoriam do vovô Aguinaldo, do Tiaguinho, do Prof. Antônio Carlos Marques, Aldo Roberto (o eterno Salsichacau) e a todos os artistas que passaram nos palcos Uberabenses.

AGRADECIMENTOS

Tenho tanto e tantos a agradecer que tentarei resumir nas próximas linhas. Vou começar agradecendo à minha família, com o tempo curto do mestrado sei que tiveram que fazer vários sacrifícios por mim, a vocês Tiago, José e José Tiago pelos abraços, compreensão e saudades.

À minha mãe Adriana por ter me dado meus primeiros livros e sempre ter apoiado minha vida acadêmica; aos meus irmãos, sobrinho, tias e tios que sempre foram parte transformadora do meu alicerce. À vovó Nadir e ao vovô Aguinaldo por me ajudarem a realizar meus sonhos. E a meus primos e primas que sempre foram como irmãos para mim.

A Cassia Magaly pelo incentivo diário e “puxões de orelha” dessa amizade que teve início nos palcos; obrigada pelas conversas, pelo aprendizado e por confiar em mim, mesmo quando nem eu mesma confiava. A Maíra Rosa que, juntamente com a Cassia, conseguiu me incluir no mestrado primeiro como ouvinte e depois como aluna especial.

Ao meu irmão de palco e da vida Anderson Ued pois, sem ele, não teria conseguido concluir esse mestrado. A você minha eterna gratidão, não tenho palavras pra expressar o carinho que sinto nesses muitos anos de amizade, sempre conte comigo. À minha família da Trupe Doom (Jader, Derson, Netto, Danone, Pablo, Alluado e Dani) que me fez ser a artista que sou hoje.

A essa grande família de teatro Uberabense, em especial ao Rodrigo Chagas, por ter realizado a primeira apresentação que pude assistir na Escola Estadual Castelo Branco, e fez despertar em mim o desejo de fazer teatro. Ao professor Antônio Carlos, meu primeiro professor de teatro na mesma escola, grande amigo nessa minha trajetória; sinto não ter conseguido entrevistá-lo antes de sua partida, mas, tenha certeza de que estará representado em cada linha dessa pesquisa. A você Márcio Fumazza, que me deu acesso a todas as ferramentas teóricas e práticas teatrais no meu primeiro curso de iniciação teatral e pela direção e parceria cênica no decorrer da minha jornada.

Também sou grata a todos que tiraram um tempo para me receber e dividir suas memórias comigo: Beethoven Teixeira, Guido Bilharinho, Renato Muniz, José Maria Madureira, Miguel Jacob Neto, Isabel Laranjo, Eduardo Lima, Cassia Magaly e

Carlos Perez. E a todos os fazedores teatrais que fizeram seus espetáculos na década de 1980, muito obrigada!

Liz Calife, amiga pesquisadora que a Escola de Cultura e Arte de Uberaba me deu, por toda contribuição, conversas, trocas e força durante todo percurso.

A minha amiga do peito Fernanda Almeida, que sempre me apoiou, me empurrou e segurou minha mão durante os períodos felizes e tristes de minha trajetória.

A você Manu, parceira de mestrado desde os dias de alunas especiais, prova, entrevista, sorvete e chocolate.

Aos belos encontros que a vida nos oferece, Tuany! Essa amizade que nasceu nesse mestrado e que atravessou os muros da universidade, às nossas trocas, aos seus desenhos, ao seu olhar carinhoso para essa pesquisa, aos nossos lamentos e gargalhadas pelas chamadas de vídeo, o meu eterno obrigada!

A Keila, pelos atravessamentos e poesia, pela amizade e pela leveza que é estar em sua companhia.

A todos da minha turma de mestrado que não mediram esforços para que eu pudesse concluir as aulas presenciais após nosso acidente.

Ao meu orientador Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes, primeiro por ter aceito a orientação, e por ser paciente, disponível e sempre atento a todos os passos que precisaram ser dados durante essa caminhada. Também agradeço de coração a Coordenação do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, aos membros do Colegiado PPGAC do qual tive a honra de participar, e à equipe do 2º Encontro de Pesquisas em Andamento.

Aos professores do PPGAC que tive a honra de conhecer durante essa trajetória; em especial, Maria do Socorro, que acreditou em meu potencial e veio acompanhando meu crescimento acadêmico. Daniele Pimenta por me receber de braços abertos durante as aulas, em 2017, como aluna ouvinte e agora, em 2019, no meu Estágio Docência. Eduardo de Paula, o que dizer pra você? Uma das maiores parcerias que poderiam ter acontecido em minha vida, minha eterna admiração. Jarbas por suas contribuições e conversas, por existir! Vilma e Ana Wuo por me fazer redescobrir nesse universo da Palhaçada.

Agradeço à minha banca de Qualificação e Defesa, Profª.Drª. Regma Maria dos Santos e Profª. Drª. Daniele Pimenta, por terem aceitado dialogar com essas memórias e que tiveram um olhar poético e generoso para essa pesquisa; fizeram

apontamentos importantes para que eu pudesse dar prosseguimento e mantiveram a mesma generosidade em minha defesa.

À CAPES e à Universidade Federal de Uberlândia pela bolsa de mestrado, onde pude me dedicar, nesse último ano, integralmente ao mestrado.

E todos que de alguma forma conheci nesses 36 anos de vida, e você que lerá essas próximas linhas, evoé!

RESUMO

A presente dissertação vem refletir sobre o teatro realizado na década de 1980 na cidade de Uberaba – MG no período de Redemocratização no Brasil. Através de arquivos de jornais da época e depoimentos de artistas e agentes culturais da cidade tento cartografar essa história teatral e seus atores. Mesmo com todos os presságios da sociedade uberabense ao dizer que “Uberaba não tinha mais teatro”, que “o teatro havia morrido na década de 1970”, essa pesquisa vem na contramão desses agouros e desbrava em suas linhas a significativa memória dos fazeres teatrais de 1980. A pesquisa é um convite para pensarmos sobre a importância do teatro amador como elemento formativo de artistas em cidades do interior do Brasil, Minas Gerais, a partir de Uberaba.

Palavras-Chaves: História e Teatro, Uberaba, Teatro Amador, Cartografia, Memória.

ABSTRACT

This dissertation reflects on the theater performed in the 1980s in the city of Uberaba - MG during the Redemocratization period in Brazil. Through archives of newspapers of the time and testimonials of artists and cultural agents of the city I try to map this theatrical history and its actors. Even with all the omens of Uberaba society saying that “Uberaba had no more theater”, that “the theater had died in the 1970s”, this research goes against these omens and broke in its lines the significant memory of the theatrical acts of 1980. The research is an invitation to think about the importance of amateur theater as a formative element of artists in cities in the interior of Brazil, Minas Gerais, from Uberaba.

Keywords: History and Theater, Uberaba, Amateur Theater, Cartography, Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1	Apresentação pessoal.....	16
Imagem 2	Foto do desenho do Cine/Teatro São Luiz na década de 1980 (à esquerda) e atualmente no local uma loja de departamento de festas (à direita)	19
Imagem 3	Foto do desenho da Loja Doce e meus és representando a retórica do andar de De Certeau (1998)	20
Imagem 4	Foto do desenho do Cine Teatro São Luiz antes de “ser doce”.	21
Imagem 5	Mapa de Minas Gerais identificando Uberaba no Triângulo Mineiro.....	41
Imagem 6	Mapa indicando os espaços de teatro que existem em Uberaba.....	42
Imagem 7	Nota da colunista Patrícia Zaidan.....	48
Imagem 8	Nota da colunista Zaidan sobre Uberaba não ter teatro.....	49
Imagem 9	Foto do desenho do Cine Theatro Vera Cruz (Atual Teatro Municipal)	50
Imagem 10	Coluna No ATO de 11 de julho de 1980.....	52
Imagem 11	Representação do Teatro Experimental de Uberaba.....	55
Imagem 12	Definição de “popular” no Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa	60

Imagem 13	Foto de Wagner do Nascimento (“Fusão Preto”), prefeito de Uberaba eleito em 1983.....	61
Imagem 14	Sede da Fundação Cultural de Uberaba em 1983.....	64
Imagem 15	Artigo que fala sobre a visita do Secretário Estadual de Cultura à Uberaba.....	65
Imagem 16	Foto da estrutura externa do Circo do Povo em 1983.....	67
Imagem 17	Foto da apresentação dos Palhaços Pernilongo e Regaço no Circo do Povo.....	70
Imagem 18	Cartaz do Espetáculo “A Visita” apresentado pelo T.E.U.	76
Imagem 19	Quase todo o elenco da peça estreada em 1965 pelo Teatro Experimental de Uberaba.....	76
Imagem 20	Imagem da lista de presidentes da FETEMIG.....	78
Imagem 21	Foto de Beethoven Luís Teixeira.....	78
Imagem 22	Nota da Coluna Escutando e Divulgando no Jornal Lavoura e Comércio, 27 de Março de 1980, página 08.....	79
Imagem 23	Logo da ONG Teatro Experimental de Uberaba, hoje com 54 anos de existência	81
Imagem 24	Foto da Logo do prédio Teatro Experimental de Uberaba.....	82
Imagem 25	Foto da árvore que rompeu o concreto do prédio do Teatro Experimental de Uberaba.....	83
Imagem 26	Foto do Pavilhão Henry Ford.....	84

Imagem 27	Foto do Teatro Sesi – Centro de Cultura José Maria Barra. Antigo Pavilhão Henry Ford.....	84
Imagem 28	Foto da Carteira de Trabalho de Eduardo Lima como Instrutor de Teatro em Uberaba.....	85
Imagem 29	Foto do Livro Imagem do Teatro Paulista, com imagem da peça A Gaiola – Vida Sonhos e Lutas da Nossa Classe Operária, com Eduardo Lima ao centro.....	86
Imagem 30	Foto do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” com Cassia Magaly como Cabo Fincão.....	87
Imagem 31	Foto do Espetáculo “A Cigana me Enganou”, à esquerda na foto Eduardo Lima.....	88
Imagem 32	Foto do Espetáculo “A Cigana me Enganou”, em cena Cassia Magaly.....	89
Imagem 33	Foto do Certificado de Cassia Magaly do Curso de Iniciação Teatral no Sesi.....	90
Imagem 34	Foto do verso do Certificado de Cassia Magaly do Curso de Iniciação Teatral.....	91
Imagem 35	Foto programação da III Mostra de Teatro do Triângulo Mineiro.....	92
Imagem 36	Registros de Jornal de fotos de alguns artistas Uberabenses, da esquerda pra direita José Maria Madureira, Miguel Jacob Neto, Lauro Roberto e abaixo Júlio Vann.....	94
Imagem 37	Fotos de alguns espetáculos registrados em jornais da cidade, da esquerda para direita: Grupo Raiz: “O Mistério das Nove Luas; “Aqui embaixo no porão” direção de Rui Rezende e abaixo da esquerda para direita: “O Urso” Grupo de teatro do Sesi e “O Bicho Plim Plim” do Grupo TEU.....	96

Imagem 38	Ilustração representando meus pés, prontos para partir.....	99
-----------	---	----

LISTA DE SIGLAS

CFB	Constituição Federal Brasileira
AACB	Aliança Anticomunista Brasileira
AI - 5	Ato Institucional Número 5
CPT	Centro de Pesquisas Teatrais
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
FPN	Falange Patria Nova
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
PDS	Partido Democrático Social
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PP	Partido Popular
PT	Partido dos Trabalhadores
RadioBrás	Radioagência Nacional
Concine	Conselho Nacional de Cinema
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes
Telebrás	Telecomunicações Brasileiras
SNT	Serviço Nacional de Teatro
FETEMIG	Federação de Teatro de Minas Gerais
MTU	Movimento de Teatro de Grupos de Minas Gerais
IPAC	Inventário de Proteção de Acervo Cultural de Minas Gerais
NATA	Núcleo Artístico de Teatro Amador
NUTU	Núcleo Universitário Teatral Uberabense
ONG	Organização Não Governamental
PMU	Prefeitura Municipal de Uberaba
SESI	Serviço Social da Indústria
TEU	Teatro Experimental de Uberaba
UEU	União Estudantil de Uberaba
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
MEC	Ministério da Educação

PCN's	Parâmetros Curriculares Nacionais
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
FISTA	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
FIUBE	Faculdade de Uberaba
FESTIMINAS	Festival de Teatro Amador de Minas Gerais
MAU	Mostra Artística Universitária

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
PRIMEIRO CAPÍTULO	24
O TEATRO NO BRASIL DE 1980: POLÍTICAS E REDEMOCRATIZAÇÃO.....	24
SEGUNDO CAPÍTULO	40
UBERABA TERRA MADRASTA: BREVE PANORAMA DO TEATRO EM UBERABA.....	40
"POR QUE UBERABA NÃO TEM TEATRO?"	48
FUSCÃO PRETO: O PREFEITO POPULAR E SUAS POLÍTICAS PARA A CULTURA EM UBERABA.....	60
O TEATRO E O CIRCO DO POVO.....	67
TERCEIRO CAPÍTULO	72
CARTOGRAFIA TEATRAL UBERABENSE EM 1980.....	72
AS FACES DO TEATRO UBERABENSE	74
TEATRO EXPERIMENTAL DE UBERABA.....	75
O TEATRO DO PAVILHÃO HENRY FORD	83
OS "FAZEDORES" TEATRAIS.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	101 – 108

INTRODUÇÃO

Olá, Caro Leitor, seja bem-vindo!

Imagem 1



Fonte: Da autora, 2019. Desenhado por Tuany Fagundes em 2019.

Este trabalho é uma forma de tentar me conectar com a cidade onde nasci, e escolhi fazer teatro por muitos anos. A pesquisa me abriu espaço para revisitar lugares e momentos que artisticamente e empiricamente me trouxeram ao lugar onde estou e me fizeram artista e pesquisadora. E, a partir desse olhar, eu já começo a ampliar os ângulos de descobertas que quero partilhar aqui.

Cheguei aqui, nesse mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, de mala vazia, disposta a enveredar nesse universo da pesquisa, com uma proposta singela: trabalhar, a partir de uma perspectiva de artista da cidade de Uberaba, a história da cidade. E como foi difícil fechar esse recorte, diante de vários materiais e causos, depois de grandes “empurrões” do meu orientador (querido e paciente Luiz Humberto Arantes), finalmente fechamos no recorte da década de 1980.

Se for pensar em minha jornada nesse último ano, no que levo para mim dessa experiência (LAROSSA, 2014), posso assumir que não foi fácil. Morando na cidade

vizinha, Uberaba, viajávamos cerca de 100 km para ir às aulas, mais 100 km para retornar; sofremos um capotamento de carro que desestruturou nosso emocional, embora todos saírem vivos. Pensei em desistir por diversas vezes (mas quem nunca?). E aqui estou prestes a compartilhar um pouco desse teatro interiorano uberabense.

O teatro é uma manifestação artística que sobrevive há gerações e vem partilhando a mentalidade cultural de uma época; mas, ao mesmo tempo, ele é efêmero. Ele se perde na experiência do espetacular, e resta aos participantes afetados por esse momento levar na memória o que foi vivenciado naquele espaço de tempo. Teatro é um ato vivo, é pulsante e por isso difícil de recuperar e contar sua história.

Como preservar a arte teatral de uma cidade? Como dar vida a momentos tão únicos, a relatos tão pessoais, sem deixar de lado as provocações causadas pelo mesmo? Essas inquietações vêm me perseguindo há anos e, ao me deparar com o desaparecimento de equipamentos culturais na minha cidade natal – Uberaba-M.G., vou em busca de pesquisas que norteiam uma historiografia dos grupos teatrais da cidade e então me deparo com quase nenhum material significativo, principalmente após os anos de 1960 e 1970. Parte daí minha necessidade de falar sobre teatro em Uberaba e sobre essa relação que se estabelece entre cidade e fazedores teatrais, uma relação que caminha para o sentido rizomático de Deleuze e Guattari:

Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas... Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14)

Com base na constatação da falta de vozes ecoando na história do teatro uberabense, essa dissertação foi elaborada com o objetivo de tratar e refletir historicamente e porque não, artisticamente, como se deu a relação do teatro com a cidade de Uberaba no período de Redemocratização do Brasil na década de 1980. Período em que menos encontrei relatos de manifestações teatrais de grupos da cidade. Eu, atriz na cidade, não poderia estar mais contaminada por essa pesquisa:

ela é para mim uma questão afetiva, uma ferida aberta na memória coletiva artística da cidade, que reverbera até hoje e, “somente um tolo não se interessa pelo seu passado”.

A década de 1980 foi marcada pela esperança de um Brasil livre, e essa esperança era sentida nas palavras escritas nos jornais, no sentimento de pertencimento a um país que havia se perdido em 1964 com o golpe militar. Foram anos duros até o primeiro presidente civil poder retornar ao poder, até chegarmos à Constituinte de 1988 para podermos ler em suas páginas o tão agraciado artigo 5º, em seu inciso “IX – é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (CFB 1988). Faço questão de reforçar esse marco histórico nacional na tentativa de ter esperanças no Brasil em tempos difíceis como os atuais, onde a intolerância e a perseguição artística voltam ao poder, onde os artistas foram escolhidos para serem inimigos dessa nação: “Pátria Amada Brasil”¹.

Diante desse Brasil dos anos de 1980, em clima de festa da democracia, surge outro cenário artístico no país. O trabalho de grupo se fortalece, novos coletivos surgem e a palavra, antes calada pelas vozes da censura, volta com toda força na cena teatral brasileira. E em Uberaba? Essa cidade do interior de Minas Gerais, que fica no Triângulo Mineiro, ali, na pontinha do nariz do mapa geopolítico, em divisa com o estado de São Paulo e também contaminada por São Paulo. Como ficou o panorama teatral após a efervescência da década de 1970? Pois, a cidade guarda até hoje em sua memória coletiva a força dos grupos teatrais que atuaram tanto em 1960, quanto em 1970, após esse período é como se uma névoa cobrisse suas lembranças.

O interesse desta pesquisa está, portanto, em navegar na diversidade dos cotidianos históricos e na pluralidade das pulsações de criação dos atores uberabenses da década de 1980, rememorando as montagens dos grupos da cidade, de grupos e artistas que também passaram por ela e a construção de políticas e equipamentos para a cultura, não como uma verdade absoluta, mas sim como um misto de experiências e sensações que ativam a memória individual e coletiva dos artistas da cidade:

¹ Pátria Amada Brasil é o slogan escolhido pelo atual presidente da República Jair Messias Bolsonaro conhecido pelas críticas ferrenhas aos artistas e, principalmente, à Lei 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet, um dos principais mecanismos de incentivo à cultura do governo federal desde 1991.

[...] não há percepção que não seja impregnada de lembrança (...) na maioria das vezes, estas lembranças deslocam as nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antiga imagens. (BERGSON, 1990, p. 22)

. Não é objetivo desta dissertação realizar uma análise individualizada dos grupos e espetáculos de Uberaba, pois não quero parecer colonizadora desse teatro secular que vem sendo desenvolvido por seus atores amadores. Vale ressaltar também que, ao mapear, selecionar e destacar grupos e artistas desse período, não significa que não haja outros, ou outra ótica de análise. Meu intuito é dialogar com esses agentes culturais para que o leitor seja bem-vindo a fazer parte de seus sonhos e de suas lembranças.

Essa necessidade de falar de teatro em Uberaba começou quando eu estava parada, sentada, contemplando o silêncio na Praça Rui Barbosa – praça central da cidade – e meu olhar se dirigiu para o lado. Vi então o local onde existiu o primeiro teatro da cidade, no ano de 1862, o Theatro São Luiz, que anos depois tornou-se o Cine Theatro São Luiz. E, atualmente, no local, foi construída uma loja de departamento de doces e materiais para festas, assim como mostra a Imagem 2. Dessa maneira, logo penso: “pelo menos é doce”.

Imagem 2:



Fonte: Da autora, 2019. Desenhado por Tuany Fagundes em 2019.

Utilizando a ideia de De Certeau (1998) sobre a “retórica do andar”, torno-me uma transeunte que escolhe o percurso, adentro aos não lugares, me apropriando

deles. Atravessei a rua e caminhei pela loja; fechando, os olhos senti o cheiro de doce que povoou as minhas narinas vermelhas, reproduzindo em minha memória os espetáculos e filmes que ali rodaram e se perderam em meio a personagens que disputam agora a última fantasia de *halloween*. Essa minha retórica do andar pode ser visualizada na Imagem 3.

Imagem 3:



Fonte: Da autora, 2019. Desenhado por Tuany Fagundes em 2019.

Hoje, com o cheiro de doce nas paredes que um dia cheiravam à poeira dos veludos, venho, com modéstia, refletir sobre como eu estou contando a história esquecida do teatro de uma cidade do interior das Minas Gerais, como pode ser observado na Imagem 4.

A história interna do teatro de Uberaba torna-se persistente em manter-se omitida nas práticas teatrais, deixando à margem a importância das criações artísticas dos diferentes grupos e atores artistas da cidade, sem ponderar sobre um movimento que nunca deixou de existir.

Imagem 4:



Fonte: Da autora, 2019. Desenhado por Tuany Fagundes em 2019.

Para tal, na tentativa de saciar minhas questões, o espetáculo começa! Como personagem principal surge Mnemósine que, na mitologia grega, é a deusa da lembrança e do esquecimento. A mesma é progenitora das musas, que, de acordo com a mitologia, distribuíam os talentos artísticos. E, com uma força dionisíaca, convido aos palcos Uberabenses esses atores para contarem suas memórias, suas narrativas a partir de suas experiências. Assim como Larrosa cita Heidegger em seu artigo e nos orienta:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER, 1987, p. 143 apud LARROSA, 2014, p.27).

Também me coloco em cena, não apenas como condutora desses estados de recreação e recordação, mas como participante, ora como espectadora, ora em meu lugar de fala. O interesse aqui “está no que foi lembrado, no que foi escolhido para perpetuar-se na história da sua vida” (BOSI, 1994. p.37), no que foi verdadeiramente vivido e se encontra inteiro na memória e não na segregação historiográfica.

O texto desta pesquisa foi estruturado em três capítulos, com o intuito de organizar meus questionamentos acerca da gestão municipal para com teatro em Uberaba. Os capítulos foram sistematizados a partir de uma fundamentação teórica, de memórias e vivências minhas, e de memórias e vivências de outros atores artistas uberabenses e convidados.

O capítulo 1 apresenta-se como um breve levantamento historiográfico, em linhas gerais, da política do Brasil na década de 1980 – na tentativa de contextualizar o período político-social em que o país se encontrava – bem como, a partir disso, entender como o teatro brasileiro se configurou após o início do período de redemocratização do Brasil.

Por sua vez, no capítulo 2, faço um breve e sucinto relato sobre a historiografia do teatro amador uberabense desde o seu surgimento, com o que foi possível coletar, até os dias atuais. A intenção é a de fazer o leitor se familiarizar um pouco mais com a cidade para acompanhar historicamente a trajetória do teatro de Uberaba. Além de tratarmos da falta de empenho da cidade para que o teatro tivesse um espaço físico adequado para receber os artistas, fossem eles da cidade ou convidados.

Nas subseções do segundo capítulo falo sobre as eleições para a prefeitura em 1983 quando, em Uberaba, por meio de eleições, chega ao poder o prefeito Wagner do Nascimento, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB). Esse é o prefeito popular que chega “cheio de gás” e ideias, principalmente para a cultura da cidade. Começa um período de efervescência cultural na cidade, com abertura de espaços culturais, lona para circo itinerante para levar arte e cultura aos bairros, além de atendimento social aos moradores. Nesse momento a Fundação Cultural, existente na cidade desde 1981, ganha mais força e respeito com essa gestão e também passa a reconhecer o papel do artista como agente público, colocando-o diante da organização de espaços e ações culturais.

Finalmente, no capítulo 3 discorro sobre a cartografia teatral uberabense na década de 1980. Meu intuito é apresentar alguns grupos que atuavam nesse período, os artistas que mantiveram funcionando a engrenagem teatral em Uberaba e, em

especial, vou dissertar sobre uma associação nascida em 1965, o Teatro Experimental de Uberaba (T.E.U.), que, devido a parcerias com o poder público, acabou fazendo o papel de gestão teatral por muitos anos. Também tratarei do Pavilhão Henry Ford, gerido pelo Sesi, que à partir de 1985 também passa a ser um local de fruição teatral na cidade.

Destarte esse projeto será um espaço de atravessamento de não lugares que têm a “beleza do que poderá vir a ser. Do que ainda não é. Do que, um dia, talvez, terá lugar” (AUGÉ, 2003. p. 135). Esses lugares e não lugares se entrecruzarão entre riscos e rabiscos de uma cartografia alicerçada por uma relação rizomática de afetividade através da arte. Será uma memória coletiva construída não só como um arquivo, mas como poética.

Assim, com minha mala, pego minha câmera e vou à busca dessas experiências e trocas, com essas vozes de diferentes tempos que interpretam a história cotidiana do teatro no interior de Minas Gerais, em especial de Uberaba. Será o primeiro passo para uma reflexão que possa vir a somar na compreensão dessa pluralidade de produções teatrais na região, e no reconhecimento de uma produção artística local. Pois, “o teatro faz história” (HASTRUP, 1995).

PRIMEIRO CAPÍTULO

O TEATRO NO BRASIL DE 1980: POLÍTICAS E REDEMOCRATIZAÇÃO

Alô, liberdade. Desculpa eu vir assim sem avisar, mas já era tarde. Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar. E por fugir ao contrário, sinto-me duas vezes mais veloz. Vem, mas vem sem fantasia. É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar. (Chico Buarque de Holanda, 1981).

Para pensar a história do teatro brasileiro na década de 1980 é preciso entender o cenário político, econômico e social no qual o país estava inserido. O Brasil caminhava em direção à reconstrução de um Estado Democrático, em busca de uma identidade libertadora das amarras da censura e da conquista da democracia.

Na década de 1980, o campo político foi marcado pelo processo de redemocratização que teve início, principalmente, com a anistia e a reforma partidária em 1979 (Lei 6767/79). O processo da assim chamada “abertura” teve prelúdio no governo de Ernesto Geisel (1974-1978), mas só foi colocado em prática ao longo da gestão de seis anos de João Batista Figueiredo (1979-1985).

Ainda na esfera política, houve o retorno do exílio de pessoas e lideranças políticas, além da pluralidade partidária, por meio da reorganização e criação de várias siglas, da reorganização e criação de novos partidos, causando um ambiente fértil para ações políticas, sobretudo com o crescimento de novos movimentos sociais (SILVA, 2003). Na gestão presidencial-militar de João Figueiredo, os rumos e o planejamento econômico estavam sob a responsabilidade de Delfim Neto, que elaborou o III Plano Nacional de Desenvolvimento. O plano consistia em controlar a inflação e fazer a economia crescer por meio da expansão agrícola, o aumento das exportações e aumento das divisas. Entretanto, o cenário econômico internacional passava por uma recessão, provocando a queda das exportações brasileiras e o aumento de preços dos importados, necessários à produção da indústria nacional. Sob o governo de Figueiredo, foi notória a presença de conflitos e protestos de trabalhadores em greve na zona rural e especialmente na zona urbana. No ABC paulista, a greve dos trabalhadores, liderada especialmente pelo metalúrgico Luiz Inácio da Silva, o Lula, acabou tendo apoio de parte da população e de instituições.

Com o aumento das greves, o retorno de lideranças políticas pelos “ventos da abertura”, em 1979, e com as movimentações sociais, crescia também um forte esquema de repressão, gerando prisões de sindicalistas e atentados praticados por militares e grupos paramilitares, como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), a Aliança Anticomunista Brasileira (AACB) e a Falange Pátria Nova (FPN).

Alguns pesquisadores apontam a década de 1980 como um período de esperança para o final da ditadura militar² brasileira. Em alguns aspectos esse regime já se abrandava, ampliava-se gradativamente o direito às eleições diretas pelo voto popular em quase todas as esferas dos poderes executivo e legislativo, fato que ainda não atingia as eleições presidenciais. Dentre os anos 1980 a 1985 aconteceram diversos movimentos buscando a redemocratização: o mais bem sucedido foi o movimento “Diretas Já” (1983-1984), que conseguiu unir lideranças políticas, sociais e artísticas, com grande adesão popular, na busca pelo direito de eleger o presidente da república e pela reintegração da democracia. Em 2 março de 1983 o deputado federal Dante de Oliveira (PMDB) consegue o número mínimo de assinaturas de deputados e senadores e apresenta a Proposta de Emenda à Constituição nº5 (mais tarde conhecida como Emenda Constitucional Dante de Oliveira), que consistia em alterar a CFB de 1967, para restaurar o direito do povo brasileiro de eleger seu presidente. Em 25 de abril de 1984, a proposta não foi aprovada, depois de manobras dos deputados pró-regime, de esvaziar o plenário na sessão de votação; continuava assim a eleição presidencial indireta, via câmara dos deputados federais, já para o ano de 1985.

As pressões com o regime continuaram, advindas das forças políticas opositoras, dos movimentos sindicais, da mídia e dos artistas, sempre com o apoio popular, e, em janeiro de 1985, após articulação na câmara federal, chegava-se ao acordo para que, após vinte e um anos de vigência do regime militar autoritário, que um fosse um civil eleito – mesmo indiretamente – à Presidência da República, com o compromisso de realizar uma nova assembleia constituinte e restaurar a democracia, com a concepção de uma nova CFB.

Ainda nessa década, o capitalismo fortalece a necessidade de grande consumismo, de individualização do ser humano; vários países se encontram em

² Usarei aqui o termo ditadura militar para o período que compreende ao golpe de Estado que se deu início em 1964 e se estendeu até 1985, embora alguns autores utilizem também regime militar, ditadura civil-militar e até mesmo revolução de 1964.

conflitos internos ou em guerra e a insegurança econômica se caracteriza mundialmente.

Todas essas questões, políticas e econômicas, podem nos dar um vislumbre da dificuldade em se manter um grupo de teatro da década de 1980. Paradoxalmente, era complexo para o artista seguir individualizado, incólume às exceções dos artistas com carreiras já singularizadas. O processo mercadológico das artes já “mostrava suas garras” fazendo com que artistas sentissem a necessidade de pertencerem a algum grupo ou coletivo para poder apresentar seus trabalhos. Segundo Alexandre Luiz Mate, em sua tese de doutorado, a prática teatral necessita permanentemente que seus processos de criação sejam partilhados e coletivos; é importante considerar a fala de Ernst Fischer sobre a atuação do artista:

(...) o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não- de modo algum- como estado de inspiração embriagante. Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber trata-la, transmiti-la, precisa conhecer as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o dileitante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma através da objetividade. (FISCHER, 1984. p. 5).

Diante disso, no período inerente à pesquisa segue a constatação de que continuam-se a juntar pessoas, formar grupos, para, segundo MATE, “em conjunto, dar/criar/materializar/formar um espetáculo”. Não que o mesmo não tenha acontecido em anos anteriores, mas a energia a ser gasta em períodos como da ditadura militar vinha de uma luta diária para vencer a censura, a perseguição, e, mesmo no período de abertura política e cultural, essa mesma censura se replicava aos olhos do próprio povo brasileiro. É como se a população tivesse sido “adestrada” nos princípios moralistas do regime ou, realmente, o brasileiro seja conservador em sua maioria. No

teatro, percebe-se em alguns indivíduos e coletivos essa memória autoritária, instaurada devido à herança deixada pela figura do censor³ durante a ditadura.

Severino J. Albuquerque (1992), em seu artigo *O Teatro Brasileiro na Década de Oitenta*, acreditava que as novas pulsações dramáticas para a década deveriam acontecer pela geração seguinte, pós 1960. Segundo Albuquerque (1992) “o teatro brasileiro não recuperou de imediato o vigor e entusiasmo que o haviam dominado em outras eras”. A década de 1980 é marcada por uma retomada hesitante de produções teatrais ainda sob a sombra da repressão, da censura e autocensura herdadas da ditadura militar brasileira. Sobre essa temática Zuenir Ventura discorre:

(...) Cada criador será seu próprio censor. Essa hipótese, que poderia até ser confundida com a imagem de um paraíso sem censura, por falta do que censurar, seria na realidade um deserto sem cultura, por medo de criar. Seria o reino da autocensura. A substituição do aparelho ostensivo da censura pelo mecanismo interno da autorrepressão, com cada criador ousando cada vez menos, é o caminho mais rápido para levar a cultura ao estado tão sonhado por aqueles que pensam em revólver quando ouvem a palavra cultura: o reino da ordem, do conformismo e da obediência – à paz dos cemitérios. (...) a ação da censura não impede a criação, mas apenas sua manifestação, embora logo depois de seus efeitos colaterais, imperceptíveis à primeira vista, acabem inoculando a criação na medida em que esta não pode manifestar-se. E esse processo é tão insidioso que as dores de cabeça que a censura externa provoca são até salutares em comparação com o torpor que produz depois, ao injetar no organismo, sob a forma de medo, o seu contagioso sucedâneo: a autocensura. (GASPARI *apud* VENTURA, 2000 p. 55-6).

A ditadura militar foi um período de cerceamento de ideias e criações artísticas e intelectuais, mas, mesmo diante dessa “mordança”, artistas e intelectuais conseguiram driblar a repressão e produzir obras que denunciavam e criticavam o que acontecia, embaindo a censura nas entrelinhas e sutilezas das palavras e ações. Esse período impulsionou a discussão e a crítica social. Assim, temos uma década de 1970 marcada pelo surgimento de um movimento artístico anti-ditatorial engajado em uma arte política de resistência.

Entretanto, para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de

³ Os censores eram funcionários de inteligência do período da ditadura militar, que, sob orientações do Decreto-Lei nº 1.077, de janeiro de 1970, examinavam os trabalhos artísticos e/ou informativos com base em critérios morais ou políticos, sobre a conveniência de serem liberados para o público em geral.

crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969. Assinala, além de luta, um compromisso. (SCHWARZ, 2014. p. 8).

Com a queda do Ato Institucional Nº5 (AI-5) em 31/12/1978, que, dentre outras proibições, estabelecia a censura prévia aos jornais, revistas, letras de música, peças de teatro e falas de cinema, o artista brasileiro pode pensar em voltar a respirar novamente. Entre o clima instável de cerceamento e abertura que transcorreu durante os primeiros anos da década de 1980 alguns autores da história do teatro brasileiro caracterizam esse período – como cita o pesquisador Eder Sumariva Rodrigues (2008) – como “história nebulosa”, “um período nefasto para o teatro no qual houve um abalo no fazer teatral”. Nas palavras do crítico teatral Yan Michalski, nota-se a dificuldade em reconhecer as produções teatrais que, de certa forma, não tinham relevância determinante na qualidade de produção teatral pré-estabelecida no período da ditadura militar.

(...) se formos procurar no palheiro a produção teatral de 1980 a 1984 as raras agulhas de qualidade que ali possam estar escondidas, só acharemos, em nível de importância que transcenda o âmbito da realização isolada para suscitar desdobramentos mais amplos. (MICHALSKY, 1985. p. 85).

Em entrevista concedida ao pesquisador Alexandre Luiz Mate, Roberto Lage, diretor teatral, faz uma avaliação pessoal sobre os anos 1980:

O que teria havido nos anos 1980 que a sobrevivência teria ficado tão complicada? Esse assunto ainda vem à baila até hoje. O que teria acontecido? Era uma das coisas que a gente mais ouvia. O que eu acho muito significativo nos anos de 1980, porque de certa forma, criou-se aí uma orfandade. Quer dizer, muita gente ficou absolutamente desacreditada de um modelo marxista de organização da sociedade, digamos assim, e era contra a sociedade capitalista. Com a queda do Muro de Berlim e a dissolução da União Soviética, houve aí um fenômeno de orfandade. O Gianni Ratto dizia uma coisa, na Odisseia do Teatro Brasileiro do [encontro do Teatro] Ágora, apesar de não ser a frase literalmente, era mais ou menos: “Vivemos nas catacumbas até que nasça um novo poeta”. Então, eu penso, de certa

forma concordando com o Gianni, que a perda do poeta criador começou nos anos 1980, a força do grande poeta que fosse norteador, que fosse inspirador de um modelo de relação. Tudo isso, naquele momento, e é o que acho, mesmo sendo uma análise ligeira. Esses acontecimentos criaram um vácuo. Então, existia um grupo, ainda, arraigado em um determinado modelo, que de alguma maneira não tinha mais espaço, e esse grupo fazia uma cobrança acirrada. Eu, honestamente, do ponto de vista político, acredito que o pensamento, em geral, foi bastante perdido. Quer dizer, acreditando ainda na possibilidade de uma sociedade igualitária, num modelo socialista de organização de sociedade, mas não sabemos mais como armar isso. Por que caminho seguir, por que pensador me identificar. Com relação a mim, foi um momento de grande desorganização e perturbação política interna. Eu precisava entender novamente todas as coisas. Estava confuso, mas tenho clareza de que não foi uma perturbação particular minha. Foi de todo um coletivo. (LAGE, *apud* MATE, 2008. p. 64.)

Em contraponto, os anos 1980 são conhecidos culturalmente pelo período da discoteca. Vários espaços são abertos, a população começa a se sentir à vontade em voltar a ocupar a cidade. A juventude há muito calada retoma suas expressões corpóreas e, através do corpo e da dança, liberam suas emoções. O rock nacional e o punk tomam a frente no gosto desses jovens. As bandas começam a dividir espaço com a renomada vanguarda musical. A década, sem sombra de dúvidas, pode ser considerada da música⁴. Dentre esses grupos musicais podemos citar por exemplo: Ultraje a Rigor (que já vinha se redefinindo em outros nomes); Paralamas do Sucesso; Legião Urbana; Barão Vermelho; Gang 90 e As Absurdetes; As Mercenárias; Titãs; Blitz; RPM; Kid Abelha, IRA, Camisa de Vênus; Capital Inicial; Ratos do Porão.

Em termos teatrais, alguns culpam o estarcimento do teatro da década de 1980 pela evasão dos artistas para a televisão, ou a diminuição de público condenando a mesma TV. Mesmo diante dessas críticas, é possível encontrar uma grande produção de espetáculos e uma tendência a agregar nesse mercado de produções empresariais para cultura. Surge aí o chamado teatro besteiro⁵. A pesquisadora Márcia Cristina Cebulski (2012) afirma que o teatro, nesse período, foi marcado por esse besteiro e teve artistas que se destacaram nessa linha como Mauro Rasi, Vicente Pereira, Miguel Fallabela e Pedro Cardoso; esse teatro dirige sua crítica e sarcasmo aos sonhos de ascensão social da sociedade brasileira. Assim, as

⁴ Cf. Guilherme BRYAN. *Quem tem um sonho não dança* – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004. Nesse material você consegue visualizar bem a cena musical do período.

⁵ O teatro besteiro é caracterizado por encenações sob o prisma de um humor desabrido que não conhecia os limites do politicamente correto.

produções artísticas tornavam-se cada vez mais comerciais; sem subvenção do estado, passam a ser relevantes as produções que garantissem sucesso mercantil.

Mas não só de besteirol viveu o teatro brasileiro dos anos 1980. Mesmo sob os olhos da censura até 1984, grupos que vieram da década de 1970 mantiveram seus trabalhos, se reconfiguraram e passaram a apresentar um processo interno da consolidação do trabalho em grupo e coletivo. Podemos citar *Pod Minoga* (1965), *Piolim* (1970), *Teatro Ventoforte* (1974), *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (1974-1984), *Pessoal do Vitor* (1975-1983), *Teatro Popular União e Olho Vivo* (1975-1983), *Teatro do Ornitorrinco* (1977), *Grupo Imbução* (1977), *Ói Nós Aqui Traveiz* (1978 até os dias atuais), *Pessoal do Cabaré* (1980), e Grupo Macunaíma (renomeado CPT/1982), dentre outros grupos que passaram a resistir nesse teatro grupal.

No que diz respeito à dramaturgia teatral brasileira, os anos de 1980 também não estiveram desguarnecidos, talvez o que tenha ficado na memória coletiva seja o vazio do chamado teatro engajado das décadas vindouras, até mesmo porque a década emergiu nomes como Alcides Nogueira, Flávio de Souza, José Antônio de Souza, Luís Alberto de Abreu, Naum Alves de Souza, Zeno Wilde; na comédia nomes como Jandira Martini, Marcos Caruso, Juca de Oliveira, e tantos outros. Além dos que continuaram dos anos anteriores como Plínio Marcos, Maria Adelaide Amaral, João das Neves, Carlos Alberto Soffredini.

O jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma matéria no dia 24/01/1980 com o título de *O teatro entre a abertura e a censura*. Nela, vários dramaturgos discutiam os novos caminhos a serem trilhados pela dramaturgia brasileira nesse Brasil rumo à democracia. Eles concordaram que os rumos a serem trilhados na escrita seriam da política e do popular. Além, é claro de discorrerem sobre os danos causados pela censura no desenvolvimento dramático brasileiro.

Ainda que os processos políticos, sociais e culturais tentassem romper com o que foi a ditadura, percebemos a continuidade de um comportamento de subordinação ao mercado. A isso também se agregavam alguns processos artísticos, como já vem sendo dito aqui. Sobre esse assunto Zuenir Ventura cita Ventura com clareza:

Além dos obstáculos opostos pela complexa realidade brasileira – onde ao lado das “ilhas de consumo” coexistem o analfabetismo em massa, o baixo índice de escolarização e o baixo poder aquisitivo – , há a resistência daqueles que, apegados a padrões estéticos e formas de produção cultural típicos de uma época passada, combatem o novo processo em nome da qualidade, que seria incompatível com esse tipo

de cultura, e em nome da liberdade de criação, que estaria subordinada à demanda do mercado. Tendo que atender mais ao requerido pelo consumo do que aos seus próprios impulsos e preferência, esses intelectuais se considerariam *produtores* e não *criadores* – fabricantes de produtos em série e não criadores de objetos únicos. (GASPARI *apud* VENTURA, 2000. p. 48).

Não obstante todas as dificuldades encontradas pelo teatro brasileiro na década de 1980, esses primeiros anos foram importantes para que os grupos se, voltassem para si, e começassem a refletir sobre temas outrora impossibilitados de serem trabalhados como os problemas sociais que acarretavam a nação. Por isso, em certos momentos, vem essa sensação de vazio das produções teatrais no país.

Para que os direitos de estado tão sonhados pela população se concretizassem, era necessário que as eleições para presidente acontecessem. O MDB (Movimento Democrático Brasileiro) seguia à frente lutando pelas Diretas Já; o governo dos militares, na tentativa de enfraquecer essa oposição, cria a chamada reforma partidária – que obrigava os novos partidos a começarem suas siglas com a letra “P”. A estratégia era clara de “rachar” o MDB e fortalecer as siglas que eram de interesse da direita conservadora brasileira. Com essas mudanças, o antigo Arena passa a ser o Partido Democrático Social (PDS), o MDB se torna PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) e novos partidos nascem como o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), o Partido Democrático Trabalhista (PDT), o Partido Popular (PP) de Magalhães Pinto e Tancredo Neves, posteriormente absorvido pelo PMDB, e o Partido dos Trabalhadores (PT) que havia se originado na greve dos sindicalistas.

Mesmo com toda essa manobra política executada pelos que estavam no poder, as eleições de 1982 mostram a força dos opositoristas ao governo militar. Foram 12 governadores do PDS, um do PDT (Leonel Brizola/RJ) e 10 do PMDB, dentre eles Tancredo Neves em Minas Gerais. A partir dessas eleições a oposição inicia campanha para a garantia do voto para presidente, ou seja, as eleições diretas; esse movimento se tornou forte à partir da utilização dos showmícios.

Em 1983 há a necessidade de potencializar o movimento da campanha em prol do voto direto e grandes artistas que participaram da União Brasileira de Teatro começam a comparecer nos palanques desses comícios. Sobre esse acontecimento discorre Mate:

(...) Consequentes ou não, combativos ou não, oportunistas ou não, “papagaios de pirata” ou não, esses artistas, cujo ofício pressupõe o aparecer nos palcos e telas, mostraram também suas caras de cidadão nesse outro e diferenciado tipo de evento. A partir de um espectro bastante díspare de convicções políticas opostas, artistas como Bete Mendes, Ester Góes, Chico Buarque de Hollanda, Lélia Abramo, Ruth Escobar, Dina Sfat, Raul Cortez, Walter Avancini, Walmor Chagas, Hebe Camargo, Irene Ravache, Paulo Betti, Antonio Abujamra, Regina Duarte, entre tantos outros, mobilizaram-se em prol da democracia brasileira. (MATE, 2008. p. 115-16).

Embora o movimento das Diretas tenha chegado à derrota em 1985 com o processo eleitoral indireto, o povo brasileiro experimenta a sensação de estar no caminho da total democratização pela chegada ao poder do primeiro presidente civil eleito (indiretamente) desde o Golpe de 1964: o mineiro Tancredo Neves (PMDB), tendo José Sarney como vice. Sobre essa derrota do movimento fala Tosi Rodrigues:

(...) Representou a derrota da pauta trazida à cena pública pelos novos sujeitos que em torno dela se mobilizaram. Representou sobretudo a derrota de uma concepção participativa de democracia política, gestada no caldo de cultura dos movimentos populares e de novo sindicalismo. Representou, finalmente, a derrota da tentativa de romper com o legado institucional e com o esquema de sustentação política estruturados durante o regime militar. Do mesmo modo, a transferência parcial das energias liberadas pelo movimento à candidatura indireta de Tancredo Neves representou a vitória de uma estratégia de transição baseada na conciliação com os setores moderados do regime autoritário. (RODRIGUES, 2003. p. 103).

Acontece que ninguém imaginava que o mesmo José Sarney, que anos atrás havia votado contra as Diretas Já, iria receber a faixa presidencial. Devido a complicações de saúde, Tancredo Neves chega a óbito antes tomar posse. Em 15 de março de 1985 José Sarney de Araújo Costa recebe a faixa presidencial tornando-se o 31º presidente do Brasil.

No que diz respeito à Cultura⁶, no início de sua gestão Sarney nomeia o escritor e cartunista Ziraldo para ser presidente da Funarte; entusiasmado, o artista chega com a proposta de uma política de retomada cultural no país, interrompida em 1964.

⁶ Trato Cultura aqui como nas palavras de Raymond WILLIAMS (2007) (...) “o substantivo independente e abstrato que descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística. Com frequência, esse parece ser o sentido mais difundido: cultura é música, literatura, pintura, escultura, teatro e cinema.

Alexandre Mate cita em sua tese um fragmento de uma matéria na *Revista Veja* onde percebe-se como foi recebido seu plano para a cultura:

(...) concebeu um plano de metas mirabolante, que logo ganhou o apelido de “política da broa de milho”. Ele preconizava forte intervenção estatal, para proteger glórias da cultura nacional. Como a culinária mineira e as bandinhas de coreto. Uma de suas ideias era contratar técnicos japoneses para inventar balões de festas juninas que não causassem incêndios, a fim de resguardar essa nobre atividade cultural. Obviamente, nenhuma dessas ideias saiu do papel. E o cartunista se retirou do cargo sob fogo cerrado da imprensa. “Fui ingênuo ao achar que podia mudar o Brasil” diz ele. “Descobri que era melhor ficar na minha, dedicando-me a desenhar e escrever”. (Apud MATE, 2008. p. 65).

O Estado herda para a Cultura a política paternalista criada pela ditadura, que visava nada mais do que ter o controle em relação a tudo o que era produzido. Antes de chegarmos à criação do Ministério da Cultura, em 1985, o governo militar havia elaborado em 1975 um Plano Nacional para Cultura apresentando planos, metas e prioridades para essa área. É nesse período que importantes instituições para a cultura foram criadas: Conselho Nacional de Direito Autoral (1975); Funarte (1975), Centro Nacional de Referência Cultural (1975), Conselho Nacional de Cinema (1976), Radiobrás e Concine (1976), Embrafilme (1969), Telebrás (1972), Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1979). Embora seja um número significativo de ações, Mário Fernando Bolognesi faz observações importantes sobre essas políticas culturais:

(...) levadas a efeito nas décadas de 70 e 80 apresentaram-se como totalizantes, para não dizer terminais. Elas se mostraram como um fator de controle de produção cultural, e, por extensão, como forma de controle ideológico, agindo como instrumento de legitimação da ordem, a partir do qual se escamoteavam os conflitos culturais e sociais. A grande ausência desta maneira de se conceber a cultura e sua política é o desprezo pelo caráter crítico de sua ação. (...) Essas políticas, por outra via, desprezaram o fazer cultural como ato de produção de sentido e de significação sociais e culturais. Se havia alguma pretensão para que o ato cultural se proliferasse como uma imagem de uma autoconsciência social, essa imagem e essa consciência estiveram postas não nos cidadãos, mas no papel que estes deviam ocupar no mecanismo complexo da produção; ou seja, o de estarem alheios aos domínios dos meios para conformar-se ao papel de apreciadores. (BOLOGNESI, 1996. p. 70-1).

Na gestão Sarney também deu-se o processo da criação de uma nova Constituinte e os artistas teatrais se mobilizaram nessa causa; em São Paulo, por exemplo, artistas distribuíram um documento apresentando suas reivindicações:

CONSTITUINTE E CULTURA
CARTA AO PÚBLICO

Estamos mais uma vez diante de vocês. Ao apagar dos refletores, despidos de nossos figurinos e de nossos personagens. Frente a frente, De cidadão para Cidadão.

Agora, para um momento de reflexão sobre a Política Cultural, uma questão que devemos discutir juntos, pois a Arte resulta do nosso convívio social e a Cultura é feita e reproduzida por todos nós.

PELA DEFESA DA CULTURA é o nome da campanha que os artistas de São Paulo lançaram pela LIBERDADE DE EXPRESSÃO, pela DEMOCRATIZAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO e pelo CUMPRIMENTO DAS CONQUISTAS TRABALHISTAS.

Amigos, estamos vindo a público exatamente para dizer que a questão cultural é uma avenida de mão dupla e a sua participação é fundamental para as nossas reivindicações sejam ouvidas no Congresso Constituinte.

A liberdade de criação e a liberdade de escolher partem do mesmo princípio, são formas de exercer um direito, que todo cidadão deve ter, um direito democrático de ser juiz de seus atos, ser responsável pela sua cidadania. Não precisamos de censores. Nem os artistas, nem o público.

Precisamos, sim, de Democracia. Democracia que os meios de comunicação poderiam consolidar, se fossem comprometidos com as necessidades do país. A atual política de concessão e o monopólio de canais de Rádio e Televisão são obstáculos para a Democracia. Cada região, cada estado, cada cidade tem as suas próprias manifestações culturais, seus hábitos e costumes, que estão sendo asfixiados, desprezados, esquecidos, cedendo lugar a uma cultura exportada de um único centro gerador para todo o país, impedindo dessa forma, que o Brasil conheça o Brasil.

Portanto, nós artistas e cidadãos, queremos que a futura Carta Constitucional estabeleça condições para o pleno exercício do nosso trabalho e o desenvolvimento da cultura brasileira, atendendo às seguintes reivindicações:

1. PELO FIM DA CENSURA, TOTAL OU PARCIAL, A TODA OBRA CULTURAL E ARTÍSTICA;

2. PELA DEMOCRATIZAÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO;
Regionalização da produção cultural;

Descentralização dos meios de comunicação;

Defesa de mercado à produção cultural nacional, garantia de trabalhos aos artistas, autores, diretores e técnicos brasileiros e obrigatoriedade de exibição de obras culturais e artísticas brasileiras.

PELO CUMPRIMENTO DAS CONQUISTAS TRABALHISTAS ADQUIRIDAS E PELA DEFESA DOS DIREITOS AUTORAIS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA.

Movimento pela Defesa da Cultura

SATED/SP, APETESP, APART, APTIJ, COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. (Carta transcrita por MATE, 2008. p. 112-13)

Em 27 de novembro de 1985 o Congresso Nacional promulga a emenda constitucional nº 26, que estabelece a instalação da Assembleia Constituinte para a elaboração de uma nova Carta Magna que refletisse os anseios do povo brasileiro. Em 1988 foi promulgada a 7ª Constituição Brasileira, também conhecida com “Constituição Cidadã”, substituindo e deixando para trás tudo que a CFB de 1967 e seus “Atos Institucionais” haviam suprimido por mais de duas décadas, dando ao país as condições reais de se tornar um Estado Democrático, o qual seguimos “sob a luz” da mesma até os dias atuais.

A Constituição Federal Brasileira (CFB) em seu artigo 5º inciso IX atendeu a uma das principais e mais importantes pautas da classe artística durante os períodos de ditadura e de redemocratização: “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. Embora, mesmo na eventualidade de que sob a escuridão de alguns governos futuros, esses direitos sempre entejam em “corda bamba”.

Ainda falando sobre políticas culturais, no governo do presidente José Sarney é criado o Ministério da Cultura, para o qual é convidada, a princípio, a atriz Fernanda Montenegro, que não teve uma participação ativa nos movimentos da defesa do segmento artístico durante o regime militar. Ela recusa o cargo e o economista Celso Furtado assume a pasta no período de 1986 a 1988. Em sua gestão foi promulgada a Lei 7505/86, que ficou conhecida como Lei Sarney, que permitia abater do Imposto de Renda 100% em doações, 80% em patrocínios e 50% em investimentos em cultura, mas esta lei teve vida curta, pois, em 1990, o governo do presidente Fernando Collor de Melo (1990/1992) revogou-a. No entanto, um ano depois, foi criada a Lei 8313/91 (Lei Rouanet) que, em sua apresentação, traz o seguinte texto: “Restabelece princípios da Lei 7505/86”.

Segundo o pesquisador Ângelo Osvaldo Araújo⁷ (?), Celso Furtado ficou conhecido pelo pioneirismo nas discussões sobre as questões culturais dos negros e índios. Deu prioridade a descentralização da cultura, estimulando os municípios a

⁷ Ângelo Osvaldo de Araújo Santos, ex-prefeito de Ouro Preto, Minas Gerais, foi chefe de Gabinete do Ministério da Cultura e titular do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) na gestão do ministro Celso Furtado.

fortalecerem suas manifestações artísticas e culturais, embora tivesse um orçamento reduzido, o que nunca foi diferente nas questões culturais na história do país.

É importante lembrar também que nesse mesmo tempo o Projeto Mambembão, criado em 1978 pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), manteve-se ativo. O projeto se manteve funcionando até 1990, e proporcionou a circulação de espetáculos por todo o Brasil, dando acesso a grupos fora do eixo Rio-São Paulo, colaborando com a descentralização da produção teatral.

Mesmo com algumas pequenas conquistas sociais, culturais e políticas, o governo Sarney, herdeiro das mazelas econômicas da ditadura militar, por ser uma gestão de transição, não conseguiu atender aos anseios da população brasileira, tornando-se alvo de críticas e apontamentos.

Num panorama geral das questões teatrais no Brasil, torna-se refutável o prognóstico derrotista citado por diversos críticos da época: Clovis Garcia, Ilka Marinho Zanotto, Sábato Magaldi, Yan Michalski, dentre outros. Nota-se uma mobilização expressiva de grupos; porém, como já foi dito nesta dissertação, não caíram no gosto da crítica com suas ideias ainda orbitando uma produção hegemônica e ao gosto refinado burguês.

Ao final da censura, os grupos e artistas teatrais, nos anos de 1980, também priorizaram os aspectos visuais da cena, aderindo à tendência mundial do teatro pós-moderno. De acordo com Patrice Pavis, o teatro pós-moderno surge nas décadas de 1970 e 1980, com a despolitização generalizada, numa adesão derrotista e, no fundo, conservadora. A proliferação de espetáculos comerciais nesse período acabou dando uma conotação de superficialidade ao teatro pós-moderno, tornando-o um teatro de fácil consumo e configurando um *apartheid* estético nos ecléticos formatos teatrais na época.

Ainda que o maior fluxo historiográfico do Teatro Brasileiro tenha se concentrado no eixo Rio-São Paulo, em Minas Gerais, especialmente Belo Horizonte, a década de 1980, com a abertura política, faz com que os grupos voltem a buscar o contato com o público: para tal, esses grupos teatrais utilizam-se do teatro de rua⁸. Nesse período lançam-se ao pioneirismo do teatro de grupo mineiro a Cia Sonho e

⁸ Segundo Patrice Pavis (1947) o Teatro de Rua “é aquele teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidade etc. A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sociopolítica direta”.

Drama (1979) e a Cia Absurda (antigo Grupo Carne e Osso), Ponto de Partida – criado em Barbacena – (1980), Grupo Galpão (1982), o Oficina Multimídia e muitos outros.

Sob o ponto de vista organizacional de teatro de grupo, esses grupos mineiros se destacaram em sua forma de criar e produzir. Devido à necessidade de uma interlocução diferenciada, esses artistas revolucionam espaços sociais e levam essa troca de experiências artísticas se embrenhando com a *polis*.

Citando o artista Milton Nascimento em *Caçador de Mim*: “todo artista tem de ir aonde o povo está”, essa quebra da quarta parede e da caixa teatral vai além da caixa cênica do Teatro. Ela transita com esses artistas na refuncionalização dos espaços sociais criados pelos que vivem à margem dos megacentros: a ‘periferia’. Nesse contexto podemos revisitar os conceitos de Michel de Certeau (1994) sobre essa transformação de locais em espaços sociais transfigurados:

(...) Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas) compensada pelas relações e cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (...) existe somente um pulular de passantes, uma rede de estradas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações frequentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados. (CERTAU *apud* MATE, 2008. p. 93).

Em paralelo a essas questões de encontro com o público, os grupos mineiros começaram também a se articular em associações, como a Federação de Teatro de Minas Gerais (FETEMIG) criada desde 1975, e, na década de 1990, o Movimento Teatro de Grupos de Minas Gerais (MTU/ 1991).

Segundo o pesquisador Fernando Antonio Mencarelli, a década de 1980 foi emblemática para a produção contemporânea do teatro mineiro. Em seu artigo *Teatro em Minas Gerais* (s.d.) ele afirma:

(...) Os vários grupos em atividade nos convidam a uma reflexão sobre a produção teatral contemporânea em Minas Gerais, particularmente em Belo Horizonte, principalmente por reunirem uma série de características que os tornam emblemáticos da renovação cênica que se deu a partir dos anos 80, através de suas práticas, seja no treinamento, na pesquisa, na criação ou na produção, sendo formado

basicamente pela reunião de artistas impulsionados pela crença no trabalho coletivo, autônomo e contínuo. Os espetáculos eram resultado de um projeto artístico que investia na profissionalização e na pesquisa de linguagem. A direção de trabalhos, seja por integrantes do grupo ou convidados, era compreendida no contexto do trabalho em grupo, possibilitando uma maior participação dos atores como criadores e indicando uma autoria mais partilhada.” (MERNCARELLI, (s.d.). p.5).

Mas afinal, o que foi esse ‘teatro redemocratizado’ da década de 1980? Para a construção dessa história e para o registro da memória do teatro nesse período é preciso compreender além das questões artísticas envolvidas: precisamos olhar o todo que circunda as ações teatrais porque é uma história que não acontece em etapas distintas e burocráticas.

Nesse sentido, na tentativa de juntar os fios que tecem essa história do teatro brasileiro na década de 1980, fica claro essa quebra da hegemonia de produção cultural Rio-São Paulo. Grupos e coletivos começam a surgir por todo país, promotores de uma renovação significativa nas questões de criação coletiva, experimental e estética.

É importante ressaltar que essa época foi de suma importância na profissionalização e segmentação da criação teatral. Como podemos perceber, foi uma oportunidade para experimentar um processo de criação que respondesse aos desejos estéticos e de conteúdo dessa nova geração. Esse novo direcionamento no campo artístico fez com que a cena teatral abandonasse, na medida do possível, os aparatos cenográficos, tecnológicos e de iluminação, e concentrasse sua teatralidade no ator e nas suas habilidades técnicas.

Em suma, foi um período em que o campo artístico, no caso o teatro, continuou em constante transformação pelo país. Os grupos de teatro passaram pelo processo de apropriação do espaço da cidade e de sua reconfiguração pelo interior do país. Assim, os grupos estreitaram suas relações com a comunidade, cumprindo o papel de multiplicadores de informações e encontrando, ali, trabalho e formas de sobrevivência.

Mesmo que, há décadas, venham prevendo a “morte” do teatro, o que percebemos é que os artistas de seus tempos continuam a descobrir novas possibilidades de processos de criação. É muito importante que pesquisadores continuem à busca de contar essas histórias, mesmo que as pistas estejam fragmentadas, para que não caiam em esquecimento.

Sábato Magaldi, no programa Ocupação⁹ (Itaú Cultural), relata sobre o vazio deixado pelos artistas após o processo de abertura do Brasil, que se tornou um processo de amadurecimento para os grupos. Segundo ele, ao término da ditadura, muitos artistas tinham parado de fazer teatro, e outros, principalmente os encenadores e os dramaturgos, precisavam se redescobrir nessa nova etapa. Magaldi também comenta que, em contraponto a esse esvaziamento do teatro, o texto deixa de ser a figura central das encenações, e começa a se tornar um dos elementos do próprio espetáculo.

Esse teatro redemocratizado, reencontrado, tornou-se uma grande força na criação de um circuito alternativo nas cidades brasileiras. Isso influenciou bastante os grupos brasileiros, que, de maneira colaborativa, realizavam trocas de experiências entre si, muitas vezes tirando do próprio bolso dinheiro para tal. É importante avultar os grandes ganhos desse processo de solidificação do teatro de grupo no Brasil: processos de experimentação colaborativos e cooperativos, pesquisa de técnicas para o trabalho de ator, novas formas de dramaturgias e as relações de diálogo com a cidade, ocupando espaços não convencionais para realização de espetáculos e pertencimento à comunidade.

Para finalizar essa etapa sobre o teatro no Brasil na década de 1980, gostaria de ressaltar que esses múltiplos experimentos teatrais se refletem nas características multiculturais de nosso país, e seus frutos são colhidos até os dias atuais. Interessante pontuar também que, historicamente, esses períodos de transição de temporalidades geralmente são colocados em um limbo, talvez pela falta de predicados para compreensão.

Existe teatro, o teatro resiste! Seja em São Paulo, Rio de Janeiro, Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sul, Minas Gerais, no interior, no Triângulo Mineiro, em Uberaba também. Re-existe teatro.

⁹ O programa Ocupação de Flávio Império pode ser acessado em www.itaucultural.org.br/ocupacao

SEGUNDO CAPÍTULO

UBERABA TERRA MADRASTA¹⁰: BREVE PANORAMA DO TEATRO EM UBERABA

“Apesar de ser uma cidade do interior, vivendo isolada, por muitos anos, dos grandes centros de cultura e de pensamento; apesar de conservar, até tempos recentes, mentalidade nitidamente rural. – Uberaba nunca deixou de dedicar-se, carinhosamente, às coisas da arte, às manifestações da arte.” (MENDONÇA, 2008. p. 205).

Uberaba (imagem 5), cidade mineira localizada no Triângulo Mineiro, seu nome vem do tupi – guarani ‘Yberaba: rio de águas claras, límpidas, cristalinas, foi fundado entre seis colinas, à beira do rio das Lages, onde existiam muitas nascentes de água. Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística¹¹ IBGE uma cidade de porte médio, com estimativa populacional de 333.783 habitantes, a oitava cidade mais populosa em Minas Gerais, com 6 faculdades físicas, 3 universidades, 14 salas de cinema e 3 salas de teatro, que não conta, até o momento, com um grupo de teatro organizado, profissional ou semiprofissional, que consiga manter uma produção artística permanente e de amplo alcance. E não por falta de iniciativas.

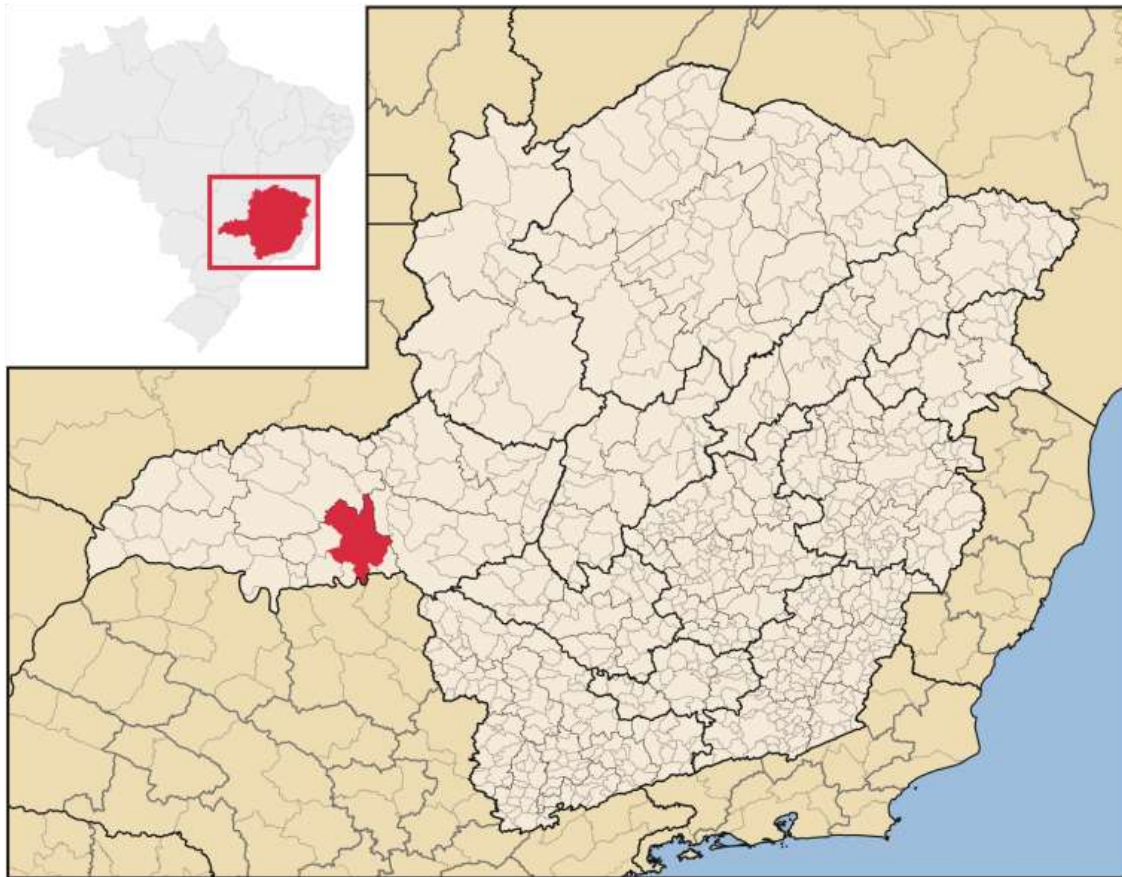
¹⁰ Título inspirado na obra “Terra Madraستا: um povo infeliz” (1928) de Orlando Ferreira (1886 – 1957), mais conhecido como

Doca, referindo-se à Uberaba da década de 1920. Em *Terra Madraستا* (1928), um de seus principais livros, ele levantou dados políticos e econômicos da cidade e apontou as forças que, segundo ele, se opunham ao progresso de Uberaba.

“A desgraçada Uberaba caminha para o calvário carregando a sua pesada cruz e os seus maiores algozes: a administração, a política, o clero e a empresa Força e Luz.”

¹¹ As informações podem ser acessadas em www.cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/uberaba/panorama (acesso em 18 outubro de 2019).

Imagem 5: Mapa de Minas Gerais identificando Uberaba no Triângulo Mineiro.



Fonte: <https://storage.googleapis.com/wp-stateless-dtg/2015/06/uberaba.png>

Seria fácil desenhar a cidade cheia de traços e riscos que se cruzam em várias esquinas, entre casas e prédios comerciais, rodeada de indústrias, gado e cana. Mas é assim que vejo Uberaba: Rua Padre Zeferino, 988 Fabrício, endereço do Teatro Experimental de Uberaba. No bairro São Benedito, na Praça Frei Eugênio, 231, o Centro de Cultura José Maria Barra, com seu belíssimo teatro e, mais acima, se subir o morro, na Rua São Benedito, 270, no mesmo bairro, você encontra o Cine Teatro Municipal Vera Cruz, como pode ser visualizado na imagem 6. Todos vazios.

Imagem 6: Mapa indicando os espaços de teatro que existem em Uberaba.



Fonte: da autora (2019).

A história do teatro Uberabense através dos seus registros pode ser incerta, porém aos documentos que se encontram podemos dizer que seu início se dá, assim como no restante do país, a partir da presença de padres representantes da Igreja Católica, como cita Bertocco:

Os primórdios do teatro em Uberaba, ou, pelo menos, o que é datado e reconhecido como tal, de acordo com o Almanach Uberabense (1906) escrito por Hildebrando Pontes, seriam em meados de 1835. A direção das atividades cênicas ficava, a princípio, a cargo do Padre Zeferino Baptista Carmo que instaurou a arte dramática em Uberaba e em vários outros locais do Triângulo Mineiro. (BERTOCCO, 2014, p. 42)

Segundo Bertocco (2014, p.42) mesmo sob a falta de um teatro para a realização de espetáculos, os amadores organizavam seus espetáculos em quintais, praças e ruas da cidade, improvisando teatrinhos ou palcos para receberem sua cativa plateia. Ora, generais, maiores e ilustríssimos cidadãos uberabenses se reuniam para ensaiar peças produzidas e escritas por eles mesmos. Tendo já certo grau de organização, os palcos já contavam com decoração e pinturas que, conforme cita Hildebrando Pontes:

As pinturas e decorações dos palcos improvisados, sempre foram confiadas ao inteligente preto Jerônimo Mendes, escravo, que apesar de não ter cultivo da arte, apresentava no entanto, bastante vocação à pintura. (PONTES, 1906).

Ainda no trabalho de Bertocco (2014, p. 42-43) As apresentações teatrais se tornaram assíduas, gerando a vontade, nesses fazedores teatrais, de construir uma casa de espetáculos teatrais. Nasce então, a partir de um grupo de 10 cidadãos “distintos”, a Companhia Dramática Uberabense, em 1862, e iniciaram a construção do Theatro; grande parte do material de construção fora cedido por fazendeiros e pessoas da cidade, e o terreno adquirido por 200\$000 réis ficava ao lado da Matriz Nova, conhecido pelo nome de pastinho.

Apenas dois anos depois, durante a festa do Divino, conseguiram inaugurar o Theatro São Luís, em homenagem ao emérito cidadão Luís Soares Pinheiro, grande contribuinte para a construção do mesmo. Mesmo sem pintura externa, com paredes de pau-a-pique ao fundo, notava-se a pintura intitulada Farinha Podre, uma singela homenagem a essa região de Minas Gerais (BERTOCCO, 2014, p. 43-44).

A cidade esteve presente e participante nos espetáculos apresentados naquela casa, mas, após alguns comentários excedentes em um espetáculo, sobre um erro de uma atriz, com suspensão do mesmo pelo delegado, os membros da Companhia abandonaram o teatro que ficou fechado por 5 anos. Hildebrando Pontes, em seu livro Almanach Uberabense, faz um breve relato do ocorrido:

Um lapso cometido por uma das atrizes no momento da representação do drama **Inês de Castro**, naquele espetáculo, e que foi notado por um dos oficiais militares presentes, seguido de pequeno comentário, tanto bastou para que o marido da atriz viesse em público, no palco, dar uma satisfação, com a qual os demais não se conformando, prorromperam em forte assuada contra todos os artistas, ocasionando a suspensão em meio do espetáculo, pelo Delegado de Polícia José da Costa Rangel. Desgostosos com o lamentável incidente os sócios da Companhia Dramática abandonaram o teatro, que, logo começou a arruinar-se. (PONTES, 1906).

Em 1871, o teatro retoma suas atividades brevemente, e sofre com o novo abandono: depredação, prestes ao desabamento. Somente em 1877, alguns “filhos de Uberaba” organizaram uma segunda empresa chamada Associação Dramática Uberabense e se empenharam em reconstruir o teatro para que a população pudesse ter um espaço de diversão (BERTOCCO, 2014, p.43). Ao fim de 1878, o teatro foi

entregue a cargo do empresário e ator Belmiro Antonio Vilarouco, que, segundo alguns historiadores e memorialistas, pouco acrescentou para a conservação do prédio. O que muitos esqueceram de citar foi a grande contribuição de Vilarouco na fundação da Sociedade Abolicionista, que apresentava espetáculos para comprar a liberdade de escravos.

Em seu livro *Uberaba: História, Fatos e Homens* – Borges Sampaio informa que, em outubro de 1883, foi criada a Sociedade Dramática Abolicionista, composta por intelectuais e homens de negócio da cidade, como Salatiel Alves, Tobias Fernandes e Lafayette de Toledo. O primeiro presidente foi o ator e diretor Belmiro Villarouco. Esta agremiação nasceu com a intenção de utilizar o teatro como forma de arrecadar dinheiro e comprar a liberdade para alguns escravos. No dia 19 de Janeiro de 1884, no Teatro São Luís, foi passada, pela Sociedade Dramática Abolicionista, a primeira “Carta de Liberdade para a Escrava Rita”, que pertencia ao senhor Luís Antônio Guimarães Guaritá.

Mais uma, duas ou três vezes o teatro viveu períodos de grandes êxitos e abandonos, chegando a ser entregue aos cuidados do Município. Em 1903, o Agente Executivo Major Anthero Ferreira da Rocha determinou a sua reconstrução, gastando uma quantia vultosa (ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA, 2001).

Em 08 de maio de 1926, a Lei Municipal nº 529 autorizou o Agente Executivo Coronel Geraldino Rodrigues da Cunha a transferir a propriedade do terreno do antigo Theatro São Luiz aos empresários Orlando e Olavo Rodrigues da Cunha, para que nele fosse construído um cineteatro, o Cine Teatro São Luiz. (IPAC, 2010).

Em 1941, inaugura-se outro cinema, o Cine Metrópole em conjunto com o grande e imponente Grande Hotel, bem na área central da cidade e, em junho de 1948, inaugura-se o Cine Vera Cruz (na década de 70, após uma reforma passa a chamar-se Cine Theatro Vera Cruz) outros espaços de cultura, especificamente cinema foram existiram na cidade neste mesmo período:

Citando superficialmente, é possível fazer uma cartografia básica dos espaços culturais: Cine Triângulo, Cine Polytheama, Cine Alhambra, Pathé Cinema, Cine Uberaba Palace, Cine São José (também conhecido como, o “Poeira”, por causa do local em que se situava), Paris Teatro, Cinema Recreativa, Cine Metrópole e o Cine Capitólio, que depois viria a ser o Cine Royal. Esses espaços entremeavam suas apresentações entre orquestras, ballet, teatro e cinema, criando um amplo circuito cultural em Uberaba. (BERTOCCO, 2014, p. 45)

Antes do período específico desta pesquisa, podemos encontrar a formação de outros grupos teatrais que foram importantes para construção histórica do teatro uberabense:

Já entre as décadas de 1930 a 1960, nota-se a formação de outros grupos teatrais que começam a se formar e se aventurar pela cidade, tais como: o Grupo Dramático Artur Azevedo, criado, nos anos de 1930, da junção de um grupo amador e do Teatro Uberabense; Teatro de Brinquedo (formado por remanescentes do já citado grupo e por outros entusiastas) da década de 40; na década de 1950 veio à tona o Teatro do Estudante (Grupo Quita Próspero), vinculado à União Estudantil Uberabense (UEU), grupo independente que associava estudantes ligados a um movimento estudantil; do Instituto de Cegos, a existência do Grupo Luís Braille (com atores cegos), formado nos anos 50; criado nos anos 60 de um diretório estudantil do Colégio Diocesano de Uberaba, o Conjunto Teatral 2 de Maio, posteriormente Núcleo Artístico de Teatro Amador (NATA), se desvincula daquele diretório e ganha outras características; na década de 1960, o Núcleo Universitário Teatral Uberabense (NUTU) e, em 1965, o Teatro Experimental de Uberaba (T.E.U.). (BERTOCCO, 2014, p. 46)

Bertocco (2014, p. 65) conta que com a grande audiência em suas peças, e um destaque cada vez maior na cidade, esses grupos conseguiram a doação de um espaço situado à Rua Treze de Maio, localizado em área central da cidade. Em sua pesquisa sobre o Teatro de Bolso de Uberaba a autora diz:

O Teatro de Bolso abriu suas portas pela primeira vez em 20 de maio de 1958 para um coquetel oferecido à imprensa. Ataliba Guaritá Neto, cronista da coluna “*Observatório*” do jornal *Lavoura e Comércio*, reservada aos assuntos artísticos, culturais e sociais da cidade, fez a saudação aos, segundo suas palavras, “*Heróis do Núcleo*”. Eles recebiam também outras designações, como, por exemplo, “*Turma da boa vontade*”. (BERTOCCO, 2014, p.65)

No final da década de 60 o Teatro de Bolso já estava com suas atividades paralisadas, assim como afirma Bertocco:

o espaço perdeu a serventia em sua função inicial, deixando de ser um espaço cultural. Sem outras intervenções mais profundas existindo por ali, o Teatro de Bolso foi demolido, e, atualmente, o local comporta a garagem do Corpo de Bombeiros na Rua Treze de Maio. (BERTOCCO, 2014, p. 72).

Na década de 70 o Teatro Experimental de Uberaba (T.E.U.), formado por empresários, servidores públicos, dentista e advogados, toma frente na cena teatral

buscando retomar as atividades teatrais que estavam se esvaindo na cidade. Com a ajuda de familiares e amigos, eles conseguem um espaço cedido para ensaios. Logo o grupo torna-se destaque na região e novamente busca a parceria do município: consegue então um espaço situado à rua João Pinheiro, número 18, área central que, durante anos, abrigou as peças e outros eventos culturais da cidade. Infelizmente juntamente com a abertura política, nota-se um arrefecimento deste movimento. O grupo vai gradualmente se desintegrando, dificultando a continuidade da cena teatral da cidade.

Segundo os artistas que iniciavam suas carreiras no início dos anos 80, estes se sentiram totalmente boicotados pelos “fazedores teatrais” das décadas anteriores, e até mesmo por parte da população, que diziam que “o teatro tinha morrido” e que “teatro bom era o que era feito na década de 60 e 70”. Sem reconhecimento e apoio dos antigos fazedores, os novos atores agiam intuitivamente, e precisaram aprender “o caminho das pedras” sozinhos.

Uberaba passa então por um período nebuloso na Cena. Mas logo começam a surgir alguns grupos, ora por resistência de ex-integrantes de grupos extintos, ora por pessoas que, de alguma forma, despertaram em seu DNA a vontade de atuar.

No ano de 1986, aqueles que se iniciavam no fazer teatral tiveram a oportunidade de participar de oficinas no SESI, especificamente no espaço do Pavilhão Henry Ford, com Eduardo Lima, ator e diretor egresso do movimento teatral do ABC paulista, que fixou residência na cidade, onde atua desde então.

Na década de 90, grande parte da safra de novos atores da cena uberabense partiu da cidade buscando profissionalização em cursos livres ou universitários, na área de Artes Cênicas; muitos sem nem olhar pra trás. A idealização de que o sucesso se encontrava exclusivamente no eixo Rio-São Paulo favoreceu o êxodo artístico, em busca de produções que envolviam altas cifras; essas eram voltadas para as classes favorecidas dos grandes centros e para os espectadores especializados, ou seja, a não democratização de acesso à arte nesse período e a não valorização do artista roubou vários artistas do interior (por exemplo, Rui Resende, natural de Uberaba, figura icônica da televisão e do teatro brasileiro, dentre outros).

Já nos anos 2000, o Governo Federal fortalece as campanhas de descentralização da atividade teatral e estimula a ampliação da relação entre teatro, cidade e sociedade, dando fôlego para que os artistas pudessem também ter produção teatral em cidades do interior.

Nesse período temos um novo *boom* de surgimento de grupos teatrais na cidade. Mesmo com vários artistas de nossa cidade saindo para cursar Teatro em Universidades fora da cidade, Uberaba chega a contabilizar mais de 20 grupos atuantes como, por exemplo: Grupo Todo-Um de Teatro, Pessoal do Calango, Cia Ophicina, Mas Que Grupo de Teatro, Cia Uno, Cia Âmago, Trem de Minas, Trupe Doom, entre outros. Esses grupos nascem de oficinas que são realizadas dentro de escolas, da Fundação Cultural e Entidades Estudantis como a União dos Jovens e Estudantes do Brasil e o Festival de 15 minutos de teatro, o Fest-15, torna-se o grande incentivador da existência desses grupos.

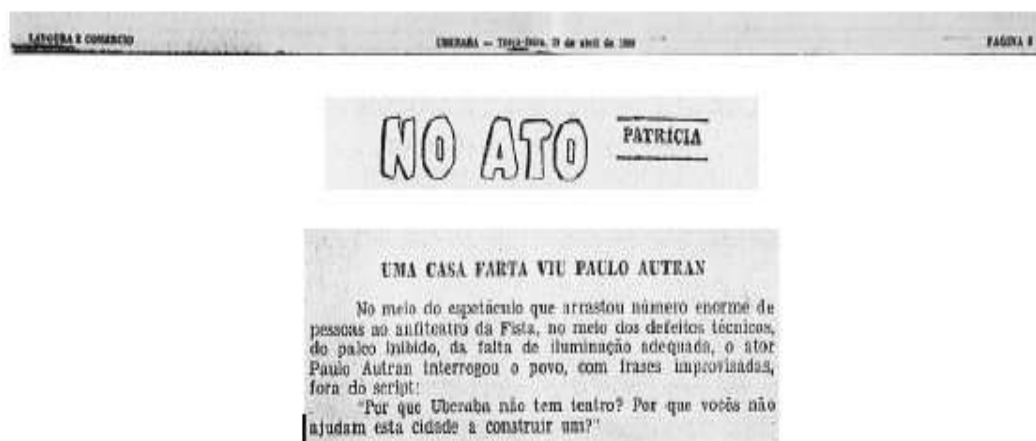
As escolas e empresas abrem suas portas para receber esses grupos e a cidade volta a dialogar com o teatro: podemos enxergar traços de um Circuito Teatral ativo. Espaços são reabertos, o município chega a investir em um local de ensaio para os grupos.

No período de execução dessa pesquisa que perpassa pelos anos 2019/2020, o teatro em Uberaba encontra-se ralo, como uma sopa de algumas pedras sem o tempero ideal, que, sem espaço para ensaios, até mesmo sem casa de espetáculos em bom estado para apresentação, busca a sobrevivência. Mesmo com todos os obstáculos, o teatro nunca morre; ele se torna resistência, buscando conquistar sua identidade e sobrevivência diariamente. O meu sincero respeito a todos os rostos que estão diariamente construindo essa relação e que são muitos, como: Luanas, Anas, Mayrons, Rodrigues, Miguéis, Cassias, Máiras, Marias, Andersons.

Embora o foco dessa pesquisa esteja em tratar um recorte específico, a década de 1980, foi necessária essa pequena reflexão de como ocorreram esses possíveis 184 anos de história teatral de Uberaba como tentativa de entendimento, compreensão, de como as experiências teatrais vieram sendo desenvolvidas e registradas. São fragmentos das recordações de memorialistas que “escavaram” pequenas pistas em jornais, entrevistas, materiais iconográficos, os quais foram jogados para debaixo dos tapetes de nossa história.

POR QUE UBERABA NÃO TEM TEATRO?

Imagem 7: Nota da colunista Patrícia Zaidan.



Jornal Lavoura e comércio, 29/04/1980. Fonte: Arquivo Público.

Uma casa farta viu Paulo Autran – no meio do espetáculo que arrastou número enorme de pessoas ao anfiteatro do Fista, no meio dos defeitos técnicos, do palco inibido, da falta de iluminação adequada, o ator Paulo Autran interrogou o povo, com frases improvisadas, fora do script: “Por que Uberaba não tem teatro? Por que vocês não ajudam a cidade a construir um?” (ZAIDAN, JORNAL LAVOURA E COMÉRCIO, 1980, p. 8).

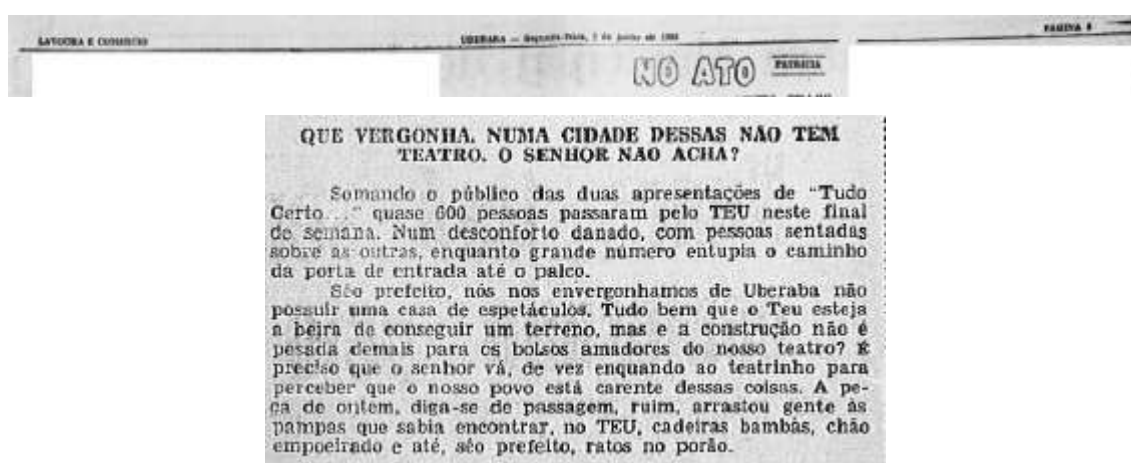
O ator Paulo Autran, grande nome do teatro brasileiro, esteve em Uberaba no dia 28 de Abril de 1980 e teve que se apresentar em um palco improvisado no anfiteatro de uma das faculdades da cidade. Autran questiona, na ocasião, a falta de uma casa de espetáculos para receber apresentações teatrais, mas sua pergunta: “Por que Uberaba não tem teatro?” (LAVOURA E COMÉRCIO, 1980) abre um leque de leituras em meu imaginário.

Em 1980, Uberaba contava apenas com um espaço improvisado para apresentações, que ficava à Rua João Pinheiro, no centro da cidade. Era um prédio alugado em conjunto pela Prefeitura Municipal de Uberaba (PMU) com a Organização Não Governamental (ONG) Teatro Experimental de Uberaba. Funcionava da seguinte

forma: o poder público pagava o aluguel e a manutenção de todo o espaço ficava a cargo da ONG, juntamente com os grupos da cidade, que utilizavam o lugar para treinos, ensaios e apresentações. Então, respondendo à pergunta de Autran: não, Uberaba não tinha teatro!

Mesmo no decorrer dos anos da década supra citada, o descontentamento com a falta de um teatro continuava: Patrícia Zaidan, colunista de NO ATO do Jornal Lavoura e Comércio, era uma grande crítica da falta de teatro em Uberaba.

Imagem 8: Nota da colunista Patrícia Zaidan sobre Uberaba não ter teatro.



Jornal Lavoura e comércio, 02/06/1980. Fonte: Arquivo Público.

Que vergonha, numa cidade dessas não tem teatro, o senhor não acha? Somando o público das duas apresentações de “Tudo Certo...” quase 600 pessoas passaram pelo TEU neste final de semana. Num desconforto danado, com pessoas sentadas sobre as outras, enquanto grande número entupia o caminho da porta de entrada até o palco. São prefeito, nós nos envergonhamos de Uberaba não possuir uma casa de espetáculos. Tudo bem que o TEU esteja a beira de conseguir um terreno, mas é a construção não é pesada demais para os bolsos amadores do nosso teatro? É preciso que o senhor vá, de vez enquanto ao teatrinho para perceber que o nosso povo está carente dessas coisas. A peça de ontem, diga-se de passagem, ruim, arrastou gente às pampas que sabia encontrar no TEU, cadeiras bambas, chão empoeirado e até, são prefeito, ratos no porão. (ZAIDAN, JORNAL LAVOURA E COMÉRCIO, 1980, p. 8).

Em escassos momentos, para apresentação de artistas “globais” – entre várias sessões cinematográficas de pornochanchada, – era utilizado o palco do prédio do Cine Theatro Vera Cruz, representado na imagem 9. Um palco opaco, com péssima acústica, órfão de boa iluminação e sonorização, espaço frívolo, por assim dizer. Em uma turnê no ano de 1985, em Uberaba, Bibi Ferreira precisou cancelar a noite de

estreia de seu espetáculo Piaf, pois o teatro não suportava a energia necessária para a sua execução. (LAVOURA E COMÉRCIO, 1985, p. 05).

O jornal da cidade Lavoura e Comércio (1985) relata que a atriz tentou iniciar a apresentação por três vezes, mas decidiu adiar a estreia em respeito ao público, que merecia receber o trabalho completo e com qualidade. Por sorte, no dia seguinte, conseguiram resolver os imprevistos e Uberaba pode saborear a belíssima atuação da atriz. Mas Uberaba continuava sem teatro.

Imagem 9:



Fonte: Da autora, 2019. Desenhado por Tuany Fagundes em 2019.

As cenas mencionadas serviram para confirmar a falta de um espaço adequado para se apresentar teatro. Os grupos careciam de palco, o que não impedia que os mesmos nascessem e realizassem belos espetáculos. Então por que Uberaba não tem teatro? Por que Uberaba não tem uma historiografia teatral?

Quando procuramos respostas e não encontramos, percebemos as lacunas de informações sobre a produção cultural de uma sociedade, tal constatação nos faz avaliar como essa sociedade percebe e respeita a importância de sua dimensão cultural. Esse silêncio, essa lacuna não deixa de ser uma resposta que merece atenção especial; é necessário criar um discurso que fale sobre o teatro Uberabense, no qual a arte cênica da cidade comece a aparecer como objeto de reflexão e análise. Respiro.

“Fico em silêncio sempre que quero me concentrar em algo e acredito que muita gente também faça o mesmo. Silencia a alma, acalma, respira fundo e então foca no objetivo proposto. Só assim algumas pessoas, e me incluo nessa, conseguem agir. Após o silêncio, a observação, a concentração e a quietude, aspectos tão necessários em momentos intensos.” (HOZUMI, JORNAL DE UBERABA, 2019. p. 8).

Para situar o dilema deste subtítulo e tentar registrar a trajetória histórica do teatro em Uberaba, através das minhas inquietações e dos atravessamentos emocionais que envolvem esta pesquisa, será necessário pular os obstáculos de problemas com fontes de pesquisa e fragmentação das informações. A maioria dos fazedores teatrais em Uberaba não possui o hábito de registrar seus processos criativos, e os jornais se resumem a anexar pequenas notas em colunas. Nesse sentido volto-me para Bérqson, filósofo que trata da memória como um elemento congruente à história, não para substituí-la, mas que “intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos únicos de duração¹².” Essa memória do passado revivida no presente:

[...] engrenará sensações ao se materializar, mas nesse momento preciso deixará de ser lembrança para passar ao estado de coisa presente, atualmente vivida; e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo do meu passado. E justamente porque a terei tornado ativa que ela irá se tornar atual.” (BERGSON, 2006, p. 163).

Mediante essa falta de registros dos próprios grupos teatrais, e, em vista da pouca atenção dada por memorialistas uberabenses para esse período, a impressão que fica é de uma suposta decadência do teatro na década de 1980 – talvez, porque

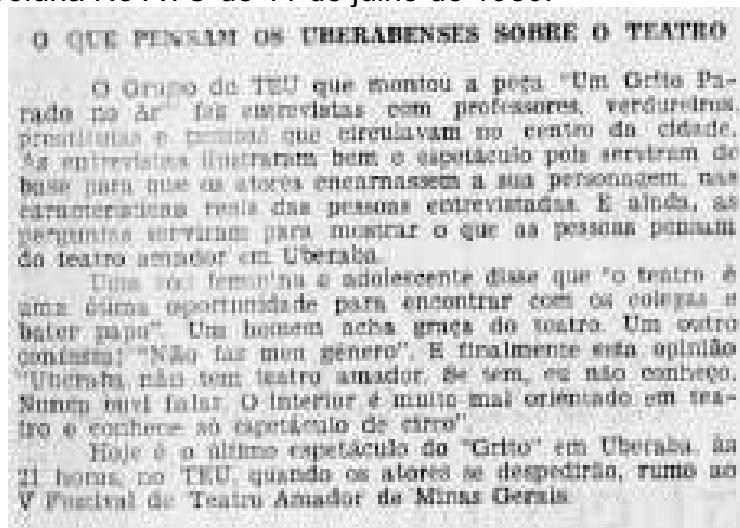
¹² BERGSON, 2006, p. 77

essas mesmas pessoas não tivessem percebido as mudanças relativas ao tempo de outrora. Esse pensamento reacionário se mantém em livros de autores uberabenses que tratam da história do teatro em Uberaba. O autor do livro “*O Teatro em Uberaba*”, Guido Bilharinho, fala sobre a década de 1980 em um resumido capítulo:

Em 1984 foi encenada a peça *Face a Face* de Décio Bragança, pelo **Grupo de Teatro da Fundação Cultural**. Iniciaram-se em 1986 as atividades do **Grupo de Teatro do SESI**, que montou, sob a direção de Eduardo Lima, entre diversas outras, as peças *Morte e Vida Severina*, *A Grande Estiagem*, *A Cigana Me Enganou*, *Somos Assim*, e *A Pré – História de Romeu e Julieta*. Em 1989, o ator e diretor Milo Sabino organizou a **Cia. Teatral Bumba Zebuboi**, promovendo estudos do folclore brasileiro e apresentando espetáculos de Bumba-Meu-Boi. (BILHARINHO, 2019, p. 74).

A verdade é que Guido Bilharinho apenas reflete o que a própria sociedade uberabense pensa sobre esse período. O Grupo TEU chegou a ir para as ruas da cidade entrevistar a população, para saber o que ela pensava sobre o teatro de Uberaba. Como mostra na imagem 6 abaixo, as pessoas desconheciam até que havia teatro amador na cidade.

Imagem 10: Coluna No ATO de 11 de julho de 1980.



Fonte: Arquivo Público de Uberaba (2019).

O QUE PENSAM OS UBERABENSES SOBRE O TEATRO.

O grupo TEU que montou a peça “Um Grito Parado no Ar” fez entrevistas com professores, verdureiros, prostitutas e pessoas que circulavam no centro da cidade. As entrevistas ilustraram bem o espetáculo pois serviram de base para que os atores encarnassem a sua personagem, nas características reais das pessoas entrevistadas.

E ainda, as perguntas serviram para mostrar o que as pessoas pensam do teatro amador de Uberaba. Uma voz feminina e adolescente disse que “o teatro é uma ótima oportunidade para encontrar com os colegas e bater papo”. Um homem acha graça do teatro. Um outro confessa: “Não faz meu gênero”. E finalmente esta opinião: “Uberaba não tem teatro amador. Se tem eu não conheço, nunca ouvi falar. O interior é muito mal orientado em teatro e conhece só espetáculo de circo”. Hoje é o último espetáculo “Grito” em Uberaba, às 21 horas, no TEU, quando os atores se despedirão, rumo ao V Festival de Teatro Amador de Minas Gerais. (ZAIDAN, 1980, p. 8.).

Contrapondo as observações de BILHARINHO e de alguns uberabenses, é possível notar que, nesse período, havia outras produções teatrais na cidade: elas eram feitas ou por grupos que surgiram na cidade como o Teatro Experimental de Uberaba, Zé Migué e outros, ou por grupos estudantis, como do Colégio Nossa Senhora das Graças, Escola Michigan de Idiomas, Centros e Diretórios Acadêmicos. Porém, “vira e mexe” conseguiam receber grupos de fora da cidade, que estavam em circuito. A população se espremia no teatrinho improvisado da Rua João Pinheiro, para assistir Ivan Golthely (participação na rede globo no “Sitio do Pica-Pau amarelo”, “Jogos da Vida”, “Final Feliz”, “Caso Verdade”) no espetáculo “Greta Garbo, Quem diria, Acabou no Irajá” (1983), ou os atores Jonas Block e Louise Cardoso de palhaços, apresentando o musical “Dois Pontos” (1980) (LAVOURA E COMÉRCIO).

Percebe-se também, esse censo de um período rarefeito nas produções teatrais em Uberaba, em observações na própria mídia local. Por exemplo, ao final de maio de 1980 a jornalista Patrícia Zaidan, da coluna *NO ATO*, no jornal *Lavoura e Comércio*, apresenta sua preocupação com a falta de articulação dos grupos teatrais da cidade:

O movimento teatral ainda não iniciou a década de 80 em Uberaba. Os grupos não se manifestaram até o momento para anunciar montagem e datas de estreia... O dia nacional do teatro, dia 27 de março, passou em brancas nuvens e a cidade começa a cobrar atividades, dos artistas nossos. E então? Quem toma a palavra? É muito bom ver Paulo Autran, Mercedes Sosa, Ballet Stagium (...) mas é importantíssimo que o nosso povo faça arte, aqui. (LAVOURA E COMÉRCIO, 1980, p. 05).

Esse movimento teatral era substancialmente mobilizado pelo então presidente do Teatro Experimental de Uberaba, Beethoven Teixeira. Nesse período ele estava viabilizando a outorga de um terreno que seria doado pelo governo do Estado de

Minas Gerais, para a construção de um teatro na cidade. O então governador de Minas, Francelino Pereira, estava fornecendo um terreno na rua Terezinha Campos Waack, no bairro São Benedito, em Uberaba, para a construção de um teatro para a ONG e um prédio para a futura Fundação Cultural de Uberaba, em fase de articulação entre artistas e poder público.

O então prefeito municipal Silvério Cartafina disse, na época, que se o terreno fosse realmente doado não construiria um Teatro Municipal, pois Uberaba “não comportaria dois teatros” (LAVOURA E COMÉRCIO, 1980), mas que daria uma contrapartida para a construção do teatro do T.E.U. (Teatro Experimental de Uberaba). Articulações realizadas, a doação do terreno vai para votação da Câmara dos Deputados de Minas Gerais e é aprovada. Para sancionar a entrega do terreno bastava que o prefeito Silvério Cartafina fosse assinar o termo de doação em Belo Horizonte, não se sabe se por não ser uma pauta importante, por falta de tempo ou por pura conveniência, Cartafina não vai à capital mineira assinar o documento e perde o prazo, deixando, mais uma vez, Uberaba à deriva de um prédio cultural.

Em 1981 a Fundação Cultural sai do papel, não na formatação esperada pelos artistas: a de transformar a ONG T.E.U. em Fundação, mas como um braço da prefeitura, uma autarquia ligada diretamente ao interesse do poder público. Pela perda do terreno cedido pelo estado, o até então prefeito da época se propôs a ceder o prédio onde funcionou o antigo Tiro de Guerra de Uberaba, situado à Rua Padre Zeferino, nº 998. Sobre essa tratativa entre Poder Público e Teatro Experimental de Uberaba, o professor Renato Muniz, responsável pelo cargo de Coordenação do Setor de Teatro, em 1988/89, na gestão do prefeito Hugo Rodrigues da Cunha, em entrevista concedida a mim, relata:

Naquele tempo o teatro era mais que uma iniciativa, era mais do que uma atividade cultural. O teatro naquela época era um prédio, aliás, em Uberaba o teatro sempre foi junto, concomitante com outras iniciativas, quando se falava em teatro se falava muito no prédio, principalmente no prédio do T.E.U. Uma das primeiras providências foi verificar a situação legal do T.E.U., e aí eu me deparei com uma escritura lavrada no tempo do Silvério Cartafina, mexida no tempo do Wagner do Nascimento e eu não sei o que o Hugo Rodrigues da Cunha fez com essa escritura em sua gestão. A forma como essa escritura foi lavrada, ela “amarrou” de tal forma o T.E.U. que era uma associação, uma ONG, amarrou um imóvel e amarrou a Fundação Cultural de uma forma inacreditável, eu não sei como é que o cartório aceitou, eu não sei como é que isso foi feito...essa escritura, vincula o T.E.U. ao prédio e à Fundação Cultural. O Silvério precisava criar a

Fundação Cultural, e a Fundação precisava de um imóvel, eu acho que, ele então, naquela época já tinha sido devolvido para município o Tiro de Guerra, pertencia ao exército, e ele acabou criando lá o prédio da Fundação Cultural, na própria estrutura do Tiro de Guerra e acabou vinculando, de forma amarrada, o T.E.U. (Entrevista de Renato Muniz TEIXEIRA, em 2019).

O espaço foi entregue, e o T.E.U. se despediu do teatrinho da rua João Pinheiro; porém, sofreu nessa mudança com a falta de reforma do espaço e a míngua de contrapartida do poder público. Por volta de 1989, o prédio do teatro é fechado, a ONG Teatro Experimental de Uberaba (T.E.U.) paralisa suas atividades e o teatro só é reformado anos depois, em 2003. Passa, portanto, a ser gerido e encampado pela Fundação Cultural de Uberaba junto com a prefeitura. A Imagem 11 mostra o desenho da fachada do Teatro T.E.U.

Imagem 11: Ilustração da fachada do Teatro T.E.U



Fonte: Da autora, 2019. Desenhado por Tuany Fagundes em 2019.

Mas, Paulo Autran e caro leitor, não só de prédios vive o teatro. Em Uberaba tinha teatro! Era um teatro despojado, despretensioso, amador no sentido mais puro do significado dessa palavra: feito por amantes, entusiastas, apreciadores, que cultivam seu amor pela arte. Embora usem o termo “amador” de forma pejorativa,

como um diminutivo da importância, no caso aqui, daquele artista que não teve uma formação educacional, sem elaboração técnica.

A pesquisadora francesa Marie Madeleine Mervant – Roux (2012), em seu artigo “Le théâtre amateur e amateur” (2008), traduzido para o Português “Os dois teatros” (2012), trata teatro amador como aquele que não é usado como meio de subsistência dos artistas envolvidos. Segundo ela, não existe distinção entre artistas e público, geralmente esses conhecem seus espectadores e vice-versa: essa não diferenciação seria a principal característica do teatro amador do mundo contemporâneo.

O teatro em Uberaba, em 1980, passa a ser praticado, principalmente, em espaços educacionais que se abriam para que artistas da cidade continuassem a difundir seu trabalho como professores, educadores. O ator, diretor e professor José Maria Madureira, uberabense, fala um pouco sobre essa migração para os institutos educacionais:

Eu vejo assim, na década de 1980, foi a época que fechou o teatro, “lacrou o teatro com cimento mesmo” né, e não havia em Uberaba espaço aí o que aconteceu, muita gente que trabalhava com teatro em Uberaba eram estudantes universitários, então formavam e ia embora e nós ficamos sozinhos. Os artistas da cidade migraram o teatro para os colégios, numa tentativa de sobrevivência do teatro em si. Porque não havia lugar para apresentação, quer dizer, era uma coisa assim difícilima, você conseguir espaço aqui dentro de Uberaba. Então o teatro sobrevivia dentro da escola e principalmente em situações eventuais, né, uma *performance* na Biblioteca, na faculdade em praça pública isso acontecia, né. Principalmente desse jeito. (Entrevista -concedida à autora – de José Maria MADUREIRA, em 2019).

Nesse período, vale ressaltar o ganho educacional no pensamento sobre o ensino das Artes no Brasil. Os professores e pesquisadores começam a organizar dentro da política educacional a necessidade de repensar o ensino das Artes fomentando a busca de formação específica em cada linguagem artística. Com a promulgação da Constituinte, em 1988, esse debate passa a agregar a uma série de discussões na criação da *Lei de Diretrizes e Bases* (LDB 9.394/96) que só foi aprovada em 1996, tornando obrigatório o ensino de Artes nos diversos níveis da educação básica (BRASIL, MEC, 1996), até chegarmos nos atuais *Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCN's) tomando as artes como área de conhecimento a ser

trabalhada nos quatro níveis: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro (BRASIL, MEC, 1998).

No momento em epígrafe o teatro escolar se difundiu muito em Uberaba: tínhamos o ator Domingão no Colégio Objetivo e Colégio Osvaldo Cruz, José Maria Madureira no Colégio Nossa Senhora das Graças e Colégio Marista Diocesano, Antônio Carlos Marques e Iná Laranjo na Escola Estadual Abadia, Miguel Jacob Neto no Colégio Cenecista Doutor José Ferreira, e esses foram apenas alguns nomes que consegui levantar dentro dessa pesquisa. Com certeza, se fosse mais aprofundada a busca, encontraria muitos outros nomes. Também é importante ressaltar a presença de Cursos Livres de Teatro, realizados por artistas da cidade como Aldo Roberto, Baralle Neto, Milo Sabino, o pessoal do TEU e mais à frente, em 1986, Eduardo Lima, pelo SESI. O historiador, ator, diretor de Uberaba, Miguel Jacob Neto, um dos entrevistados para essa dissertação, fala um pouco sobre esse teatro escolar:

O teatro ser aceito e acontecer dentro da escola foi uma das coisas que pra mim foi muito importante nesse período, foi uma das coisas que eu me informei. Outra coisa importante foi o Festival Secundarista de Teatro, primeiro pela participação da UEU (União Estudantil Uberabense) né, muito importante, e esse ajuntamento desses grupos e todo o pessoal que trabalhou para a organização disso daí. Quem vê de fora pensa que é sempre fácil fazer as coisas né, mas ter essa capacidade de organização, de engajamento e de unidade de meninada, eu acho que foi muito importante também pra esse período. (Entrevista de Miguel Jacob Neto, 2019).

Nesse sentido, além da ida para as escolas, como cita José Maria Madureira e Miguel Jacob Neto, os artistas uberabenses começam também a ocupar os espaços de Uberaba, da *polis*. Lefbvre (2001) fala sobre essa necessidade da ocupação da cidade, desse direito à cidade como local legítimo, pois devolvia à classe trabalhadora, à massa, ao povo, o local de emanção do seu discurso outrora silenciado pelos próprios mecanismos da cidade. Eles começam a ocupar os mais diversos espaços públicos, para além dos equipamentos culturais, ressignificando os mesmos em espaço de encontro e celebração. Claro que, ainda sob a sombra da censura, eram necessárias autorizações, documentos, carimbos para que essas manifestações artísticas acontecessem. À custa da ordem pública vê-se a “necessidade de reordenação do espaço público” (POCHMANN, 1993, p.27).

Em entrevista concedida a mim, José Maria Madureira relata como seu grupo, Zé Migué, vivenciou esse processo de ocupação dos espaços públicos e censura:

Eu me lembro, que eu mais o 'Miguelão' ...o que que aconteceu, nós estávamos fazendo uma apresentação, na época, só tinha aquele primeiro calçadão ali na Rua Artur Machado. O que que aconteceu, nós fomos naquele posto da esquina e pegamos dois latões (risos), um negócio muito de improviso, né, e subimos nesses latões e começamos a apresentar. Aí a polícia parou a gente, porque era uma época que você ainda tinha que ter liberação da censura e alvará. Aí nós paramos o espetáculo, "tal tal tal", e tava muito cheio graças a Deus (risos). Mostramos o documento, voltamos, continuamos a apresentação com um tom de jocosidade, né, claro, porque nós estávamos defendidos pela documentação. Aí foi muito engraçado, quer dizer, já em um período praticamente de abertura, de redemocratização e ainda havia esse tipo de coisa em Uberaba. Então você não podia. Eu me lembro que nas Feiras que o Hélio Siqueira fazia no Conservatória Estadual de Música, a gente tinha que conseguir o alvará. (Entrevista de José Maria Madureira, 2019).

No campo político/cultural, Uberaba passa por três prefeitos nessa década: Silvério Cartafina (ARENA, 1977-83), que teve seu mandato estendido por 2 anos, detrimento da reforma constitucional; Wagner do Nascimento (PMDB, 1983-88), também conhecido como "Fusão Preto", e Hugo Rodrigues da Cunha (1989 – 92).

Silvério Cartafina foi conhecido na cidade pela criação de grandes conjuntos habitacionais, no que diz respeito a ações para o teatro Uberabense e para a Cultura em Uberaba criou a Fundação Cultural de Uberaba através da Lei Municipal nº 3.330¹³, e, entrega o espaço do antigo Tiro de Guerra de Uberaba, da Rua Padre Zeferino, nº 998, bairro Fabrício como novo espaço de utilização para o teatro, sob a tutela do Teatro Experimental de Uberaba.

Atualmente, a Fundação Cultural de Uberaba é o principal órgão fomentador da cultura na cidade; como a prefeitura não possui uma secretaria específica para a cultura, a instituição se tornou um braço do poder executivo para promover e facilitar a produção cultural.

Já Wagner do Nascimento era conhecido pelos artistas como um grande entusiasta da arte. Seus feitos para a cultura uberabense são refletidos até hoje, principalmente em construção de equipamentos públicos. Será dedicado, a seguir, um espaço para tratar das suas grandes contribuições para Uberaba. Para se ter uma

¹³ Conteúdo acessado em <http://www.uberaba.mg.gov.br/portal/conteudo,878> . Novembro/2019.

ideia, o professor e pesquisador Renato Muniz Carvalho rememora a gestão do prefeito da seguinte forma:

O governo Wagner, que eu me recordo, era um governo popular, de cunho popular. E como todo governo de cunho popular, ele apoiou muito a cultura. Então ele realmente apoiou. Por exemplo, o Arquivo Público, que publicou muita coisa, as pesquisas feitas, a construção, a ideia de Arquivo Público foi uma ideia muito interessante. Durante o governo Wagner, foi criado também o Museu do Zebu, que era uma iniciativa da UNIUBE, da ABCZ e da Fundação Cultural/ Prefeitura Municipal, eu fazia parte, fiz parte do primeiro grupo que fez a proposição... o Circo do Povo, o próprio teatro, o Museu de Peirópolis, ou seja, o governo Wagner teve uma grande importância nas iniciativas da cultura popular isso era um projeto dele né. (Entrevista – concedida a mim – de Renato Muniz Carvalho, em 2019)

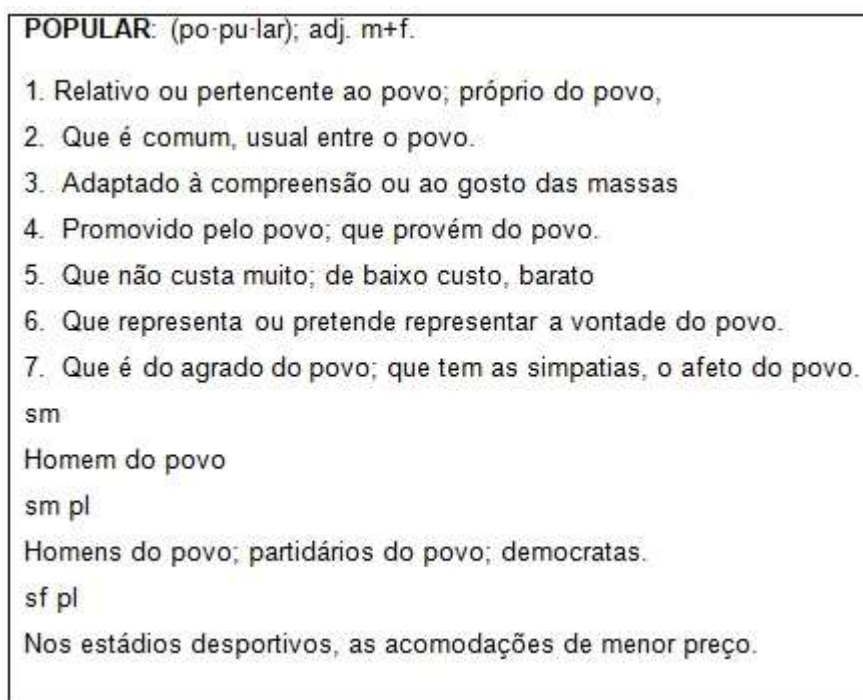
Foram tantos os feitos culturais de Wagner do Nascimento, que ficou difícil para o prefeito seguinte, Hugo Rodrigues da Cunha, não dar continuidade em seus projetos. Sobre a gestão Hugo o professor Renato Muniz Teixeira discorre:

[...] o Hugo não tinha o mesmo compromisso que o Wagner, no entanto, por força até institucional, ele teve que manter uma série de coisas que o Wagner tinha criado. Então ele não se desfez isso é louvável tá. Ele não desmontou a estrutura cultural montada pelo Wagner. Pode ser até que ele não tenha dado a mesma importância que o governo anterior deu, mas só o fato dele ter mantido a Fundação Cultural, ter organizado a Fundação Cultural, e ter dito às pessoas da cidade, a sociedade que ele realmente pretendia organizar e dar um caráter legal, institucional, às questões culturais, isso é muito relevante e o papel da própria Maria Lúcia Cissi, na Secretaria de Educação, isso foi relevante, foi, importante, a seriedade dela, o compromisso dela com Educação e com Cultura foi muito importante. Lembrando que esse ano de 1989, o Brasil e o mundo estavam comemorando datas chaves: 200 anos da Revolução Francesa, 200 anos da Inconfidência Mineira e 100 anos da República, quer dizer, além disso, a Fundação Cultural ainda tinha obrigação social, política de comemorar essas efemérides de 200 anos, 200 anos, 100 anos. (Entrevista – concedida a mim – de Renato Muniz Carvalho, em 2019).

Independente de nomenclatura, teatros, ou de gestor público, o importante é ver que esses artistas continuaram a germinar o fazer teatral na cidade. Esses grupos, atores são responsáveis por uma movimentação do teatro uberabense que, embora o poder público tenha realizado eventos pontuais e criado instituições e espaços culturais, se tivessem tido os amparos financeiros, técnicos e de fomento necessários, com certeza, estariam em um patamar mais importante na história da cidade.

“FUSCÃO PRETO”: O PREFEITO POPULAR E SUAS POLÍTICAS PARA A CULTURA EM UBERABA

Imagem 12: Definição de “popular” no Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa.



Fonte: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Nyb98> [consultado em 18-10-2019].

Do latim *popularis*, a palavra popular vem sendo usada no decorrer dos anos para definir o que é do povo, que é próprio das classes sociais mais baixas, que se encontra ao alcance da maioria, o que representa a vontade do povo. Como pode ser visto na imagem 12, são várias as significações que podem ser dadas para essa palavra, mas, geralmente chegamos a um denominador comum: o povo. Assim vem sendo considerado o prefeito Wagner do Nascimento em Uberaba: um homem do povo.

Em fins de 1982 iniciam-se as campanhas para a concorrência à prefeitura de Uberaba; os partidos da época podiam lançar mais de um candidato, e dentre eles estava Wagner do Nascimento (1936-2007), o “Fuscão Preto”, como mostra a imagem 13. Wagner recebeu esse apelido pelos seus concorrentes, em uma tentativa de descaracterizar sua campanha. Uberaba-MG é uma cidade com mentalidade

provinciana, com um histórico de gerência de castas sociais altas, o que legitima a sua mentalidade racista.

Wagner do Nascimento, negro e de origem pobre, formado em engenharia civil no ano de 1964, conseguiu um cargo concursado na prefeitura de Uberaba-MG. Foi também professor na Faculdade de Engenharia do Triângulo Mineiro e vereador em 1966, tornando-se vice-prefeito por duas vezes na gestão de 1970 a 1972 e na de 1977 a janeiro de 1983. Ele não se sentiu intimidado pelo apelido e o agregou à sua campanha. O candidato saía pelas ruas da cidade com um fusca preto e tocava em seus comícios a conhecida música de Almir Rogério: “Fuscão Preto”.

Imagem 13: Foto de Wagner do Nascimento (“Fuscão Preto”), prefeito de Uberaba eleito em 1983.



Fonte: <https://www.camara.leg.br/deputados/74132/biografia>, 2019.

Sem dinheiro para campanha, mas com um carisma sem igual, Wagner do Nascimento conquistou a população uberabense e se elegeu com o maior número de votos, em todos os colégios eleitorais de Uberaba. Empossado em 1983, o prefeito profere suas palavras de agradecimento à população uberabense:

[...] Chego à prefeitura com a disposição de ser também instrumento de mudanças indispensáveis à humanização da paisagem social de Uberaba... Venho para criar, construir e desenvolver. Como candidato, fui promessa. Como prefeito agora investido das suas funções, sou promitente, que prometeu o nascimento de um novo tempo. [...] (LAVOURA E COMÉRCIO, 1983. p. 01).

Wagner do Nascimento foi considerado um fenômeno político em Minas Gerais, na época, e se tornou destaque em matéria do Jornal do Estado de Minas Gerais em 15 de maio de 1983:

Nascimento, que saíra em campanha praticamente sem recursos e com pequeno número de voluntários, viu o apelido se espalhar pela cidade. E percebeu que havia uma conotação bastante afetiva por parte da população. Sua assessoria entendeu que havia ali uma chance de popularizar e aumentar o alcance de sua campanha. A partir dessa identificação, Wagner assimilou e assumiu, na prática, a imagem do “Fuscão Preto”, com todos os efeitos positivos que ela trazia. Somando-se a isso que sempre foi um seresteiro de variado repertório, voz reconhecida e admirada em toda cidade, Wagner passou a cantar nos seus comícios a música e, depois, uma paródia feita em cima da mesma melodia, com uma letra que vendia de forma mais marcante sua imagem de homem do povo. (*Apud* BATISTA, Cassia Magaly, 2019, p. 23).

Imbuído pelo desejo de mudança e melhorias para a cidade, Wagner chega a dizer que seu partido, a partir daquele momento, seria Uberaba. Com seu pensamento progressista o prefeito abre ruas e avenidas na cidade, promove parcerias e busca empresas para atuarem no distrito industrial. Ciente das necessidades da população, aumenta o investimento em saúde e educação; os professores municipais, nesse período, passam a ganhar mais que os da rede estadual; saneamento e atendimento à saúde também recebem mais verbas. Sua gestão foi marcada por obras estruturantes, mas, infelizmente, não conseguiu transformar o principal, a mudança de comportamento da sociedade no que diz respeito aos valores fundamentais e vanguardistas¹⁴.

No tocante às questões de arte e cultura, o prefeito Wagner do Nascimento queria que a população pudesse ter acesso a eventos culturais nos próprios bairros; a ideia inicial era uma carreta que pudesse transitar entres os bairros levando apresentações artísticas/culturais. Mas foi convencido de que uma lona de circo agregaria melhor as necessidades do projeto: nascia ali o Circo do Povo, importante equipamento cultural de Uberaba, que sobrevive com seu projeto itinerante pelos bairros da cidade até hoje.

¹⁴ Aqui trato vanguardismo como “pensamento que não se opõe às novas ideias; ideias de vanguarda: não conseguiu entender bem o vanguardismo de suas teorias.” (ÍNDOLE. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/indole/>. Acesso em: 18/10/2019.).

Logo após o prefeito Wagner do Nascimento tomar posse, em 1983, uma de suas primeiras ideias para a área da cultura foi criar o teatro nos bairros. O objetivo era levar entretenimento, lazer, arte e educação para os bairros periféricos da cidade, porém, um teatro em cada bairro era uma ideia muito ambiciosa para a realidade da cidade. Posteriormente pensaram em utilizar uma carreta palco em um caminhão, para circular nos bairros todos os finais de semana com shows variados. Depois de muitas conversas, reuniões e análises, os pretendidos teatros/carreta cederam lugar a um grande centro de cultura popular itinerante, abrigado sob a lona de um circo, instalado no início de suas atividades dois meses em cada bairro da cidade. (VILELA, 2018, p. 71-2).

Segundo José Maria Madureira, Nascimento gostava muito de frequentar o teatro e prestigiar os artistas da cidade, mas que a “pupila dos olhos” dele era o Circo do Povo. Madureira narra um episódio que continua marcado em sua memória:

Eu fiz um espetáculo chamado Jantar Americano, eram os sete pecados capitais, pegaram na época e pra cada diretor deu um pecado. Eu me lembro de que o Wagner era extremamente assíduo ao teatro. E ele foi assistir a esse espetáculo. Nós fizemos uma bagunça com essa gula, que era uma bacia enorme cheia de fruta, comida, ovo, fígado cru. E eu me lembro de que o Wagner, coitado, estava com aquelas roupinhas de safari dele, bege, branca, sei lá o que. E aquilo a gente jogava pra cima, e ele saiu todo respingado de abacate, de mamão, de sangue, de ovo. E era um cara por incrível que pareça, que todo espetáculo que a gente fazia ele ia, ele estava lá firme, né. (Entrevista – concedida a mim – por José Maria Madureira, em 2019).

Embora a Fundação Cultural de Uberaba tivesse sido criada, como já foi dito anteriormente, em 9 de junho de 1981, foi em 1983 que suas atividades realmente começaram. Em 25 de março do mesmo ano é inaugurada a primeira sede da autarquia, no Casarão da Família Mendonça, na Rua Alaor Prata com a Segismundo Mendes¹⁵, como mostra a imagem 14.

¹⁵ Disponível em: <http://www.uberaba.mg.gov.br/portal/conteudo,878> e <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=444312> – acesso em 18/10/2019.

Imagem 14: Sede da Fundação Cultural de Uberaba em 1983.



Fonte: Biblioteca Virtual do IBGE disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=444312>.

Em visita a Uberaba para inauguração do Circo do Povo, o Secretário Estadual de Cultura da época conheceu a estrutura da Fundação Cultural e elogiou a iniciativa da cidade. Sugeriu até estudar sua documentação para criar, em outras cidades mineiras, uma estrutura organizacional como essa. A matéria sobre a visita pode ser vista na imagem 15.

Imagem 15: Artigo que fala sobre a visita do Secretário Estadual de Cultura à Uberaba.

José Aparecido elogia Fundação Cultural

Contando com as presenças dos secretários da Cultura, deputado José Aparecido de Oliveira, e do Trabalho, Ronan Tito; do secretário municipal de Educação e Cultura, José Thomaz da Silva Sobrinho, foi inaugurada na tarde de ontem a mostra do pintor uberabense Anatólio Magalhães, na sede da Fundação Cultural de Uberaba.

Na oportunidade, José Aparecido elogiou a iniciativa da Fundação Cultural e solicitou toda a documentação de sua criação para estudar, pois pretende estender esta iniciativa

aos demais municípios de Minas Gerais.

PROJETO CIRCO

Em seguida, o secretário de Cultura inaugurou, no Conjunto Costa Teles, o «Circo do Povo». Falou que «apesar das contestações ao projeto, trata-se de uma iniciativa louvável». E foi mais além: «O governo não fechará seus olhos aos problemas de assistência social. Mas é preciso compreender que as manifestações populares têm raízes no perfil sócio-econômico de nossa gente».

Fonte: Jornal da Manhã, 5 de maio de 1983 – Acervo Arquivo Público Municipal.

O Arquivo Público, criado na gestão de Nascimento, em 1985, se tornou um grande equipamento de pesquisa, preservação e divulgação de patrimônio documental. Conforme o próprio site da Prefeitura Municipal de Uberaba informa, o arquivo “preserva e divulga a memória histórica de Uberaba e da Região. Disponibiliza o seu acervo para fomentar a pesquisa, as manifestações culturais e as ações educativas”.

Foi na gestão do “Fusão Preto” que também se implantou o Museu Paleontológico, o Museu de História, o Museu Sacro, o Museu do Zebu e que se deu

condições para que a cultura popular de Uberaba pudesse ter um desenvolvimento. Assim, podíamos perceber o início de uma política cultural na cidade e, diante de tal demanda, foi anexada à Secretaria Municipal de Educação a pasta da Cultura. Para ajudar a construir toda essa proposta, Wagner do Nascimento agregou à sua equipe artistas da cidade, entre eles Beethoven Teixeira (antigo presidente do Teatro Experimental de Uberaba) e Antônio Carlos Marques, ator, jornalista e figura importante do Movimento Negro de Uberaba.

Definir o popular, no campo artístico, é uma tarefa um tanto quanto difícil. Portanto, é importante criar uma reflexão em cima desse conceito para tentar expandir nosso entendimento sobre suas singularidades. Além dessa amplitude que agrega a cultura popular, algumas pessoas ainda a confundem com cultura de massa. Para falar sobre, trago uma citação de Marilena Chaui que argumenta com sapiência essa diferença de cultura popular com cultura de massa:

[...] embora de difícil definição, a expressão Cultura Popular tem a vantagem de assinalar aquilo que a ideologia dominante tem por finalidade ocultar, isto é, a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como Popular significa admitir a existência de algo não popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade. A noção de massa, ao contrário, tende a ocultar as diferenças sócias, conflitos e contradições. Exprime a visão veiculada pela ideologia contemporânea, na qual a sociedade se reduz a uma imensa Organização funcional (regida pelos imperativos administrativos e das técnicas de disciplina e vigilância que definem a racionalidade capitalista), na qual tanto a realidade quanto a ideia das classes sociais e de sua luta ficam dissimuladas, graças a substituição do *sujeitos sociais* pelos objetos *socioeconômicos* definidos pela existência da Organização. (CHAUÍ, 1989, p.28).

Nesse sentido, o governo de Nascimento pode se caracterizar como popular não só em relação à sua popularidade, mas que suas ações para a cultura na cidade estavam intrinsicamente ligadas à incorporação de valores da própria tradição uberabense, com estratégias de tornar acessível para a população as manifestações artísticas, projetos e preservação da história desse povo.

Nem tudo foram flores na gestão Wagner do Nascimento: ele teve que enfrentar o que havia de pior do ser humano vindo das famílias tradicionais uberabenses, que não conseguiam digerir que alguém havia conseguido romper a bolha real dos provincianos da cidade. Sua gestão como prefeito foi até 1988, ainda nesse período,

sua administração começou a ser acusada de malversação e desvio de dinheiro público. Posteriormente Nascimento, ainda se elegeu deputado federal por dois mandatos, de 1991 a 1995 como titular e de 1997 a 1999 onde foi eleito suplente e assumiu o cargo após vacância do mesmo. As acusações, inquéritos e recursos se estenderam por mais de uma década, o ex-prefeito e ex-deputado ficou foragido por anos, se entregou e cumpriu prisão em regime fechado por 6 meses., quando conseguiu a liberdade por progressão de pena, falecendo em 6 de setembro de 2007.

O TEATRO E O CIRCO DO POVO

O Circo do Povo, um projeto da gestão do prefeito Wagner do Nascimento, foi idealizado por Beethoven Luís Teixeira (presidente do Teatro Experimental de Uberaba nos anos de 1976 a 1982), coordenado e dirigido em parceria com Antônio Carlos Marques. A ideia inicial era ser uma lona itinerante que circulava pelos bairros levando cultura local e atendimento social à comunidade; mesmo diante das críticas da imprensa uberabense o Circo do Povo foi inaugurado no dia 04 de maio de 1983.

Imagem 16: Foto da estrutura externa do Circo do Povo em 1983.



Fonte: Acervo da Superintendência de Arquivo Público de Uberaba.

Não é intenção dessa dissertação fazer um aprofundamento sobre a história do Circo do Povo. Para saber mais sobre o mesmo, indico dois trabalhos de colegas que estão pesquisando o Circo do Povo, sua historicidade e particularidades; são elas: *A Reinvenção da Marmelada: Diferentes Gerações no Circo do Povo em Uberaba MG*,

de Cassia Magaly Batista (2019), e *Circo do Povo: O conhecimento empírico e as reflexões teóricas que nortearam sua construção dramática*, de Anderson Gallan Ued (2020).

O projeto do circo se tornou destaque por levar para os bairros periféricos de Uberaba apresentações de teatro, dança, festivais de música e folclore, apresentação de shows e diversas atividades culturais com o intuito de democratizar as manifestações artísticas. Logo o circo se tornou sucesso em apresentações artísticas, de atendimento e de público, e os olhos do poder executivo se voltam direto para o Circo do Povo.

[...]Segundo se comenta, o lado artístico do circo está caminhando bem, com exceção de algumas peças teatrais que o público não deixou serem apresentados, fazendo zombaria e vaiando muito (teve ator que deixou o palco sem terminar seu texto). Porém o lado social, a que se propõe o circo, ainda não ganhou asas[...] (LAVOURA E COMÉRCIO, 1983. p. 05).

Como citado pelo jornal Lavoura e Comércio, o público não se identificava com algumas peças teatrais e, aos gritos, impediam os espetáculos de acontecer. O teatro parecia um “corpo estranho” no Circo do Povo, como visto na Figura 10. Segundo o ator José Maria Madureira, algumas apresentações teatrais esporádicas aconteciam no Circo, mas o público não era muito simpático ao acontecimento teatral dentro do Circo do Povo.

Era um embate muito violento, porque quando começou o circo, era uma novidade e o público pensava que aquele Circo (do Povo), tinha que ser igual ao Circo, entendeu. É tanto que na época contratou-se palhaços, alguns números de mágica, algumas dancinhas, e alguma relação de teatro. O teatro não era bem recebido, não era. Então, quer dizer, não adiantava tentar. Uma questão que eu me lembro perfeitamente, um grupo igual ao Galpão, eles fizeram no circo do Povo, bem depois, e é um pessoal acostumado com teatro de rua. Eles fizeram aqui em Uberaba A Rua da Amargura no Circo do Povo e não foi bem recebido. (Entrevista – concedida a mim – de José Maria Madureira, 2019).

Dessa forma, é esse o ponto que desejo tratar nesse espaço. Questionar: quais eram os pontos de interseção e cisão do teatro dentro da lona do Circo do Povo? Como os sujeitos leem essa relação de edificação cultural em um espaço itinerante construindo novos espaços de arte a cada bairro?

O surgimento do circo já o coloca em condições favoráveis para agregar a população. De origem popular, possui potencialidades singulares, e uma força social que destitui o pensamento de ‘arte elitista’ e o torna acessível a todos. Essa lona itinerante, intitulada Circo do Povo, ocupava – e ainda ocupa – espaço em bairros geograficamente e socialmente segregados no processo de construção urbana de Uberaba, se tornando parte integrante daquela comunidade. Com ações sociais e artísticas, criava uma (re)significação e (re)valorização desses espaços públicos urbanos.

Por mais que a lona e a nomenclatura “circo” estivessem presentes, o Circo do Povo da década de 1980 não passava de um espaço itinerante de atendimento social, político e de ações culturais pelos bairros atendidos. Mas a população se identificou com a estrutura e, aos finais de semana, os espetáculos passaram a ser abrilhantados, como podemos perceber na imagem 17, pela presença de palhaços, mágicos, bailarinas, música sertaneja. As pessoas foram enxergando esses shows como os moldes do circo tradicional¹⁶ e o “timing” do teatro não chegava ao gosto do público.

¹⁶ Trato aqui o termo tradicional, sob o olhar do público: como espetáculo circense que ocorre debaixo de uma lona provido de mestre de cerimônia, e números que vão acontecendo conforme ordenação do apresentador.

Imagem 17: Foto da apresentação dos Palhaços Pernilongo e Regaço no Circo do Povo.



Fonte: Página do Facebook da Fundação Cultural de Uberaba disponível em: www.facebook.com.br/culturauberaba > acesso em 18 de out. 2019.

Como os shows que aconteciam no Circo do Povo deixavam a plateia eufórica e davam liberdade de interação artistas/plateia, o silêncio necessário para espetáculos de teatro não era aceitável por aqueles que frequentavam as apresentações na lona. Embora os palhaços Pernilongo e Regaço já levassem a teatralidade¹⁷, pela inserção do elemento cômico em seus esquetes¹⁸ de palhaço.

De acordo com Mário Fernando Bolognesi, em seu artigo *Circo e teatro: aproximações e conflitos*, a relação do Teatro com o Circo vem mantendo um “contato estreito”, antes mesmo do “formato moderno” dos espetáculos circenses do século XVIII. O teatro das feiras parisienses eram um bom exemplo dessa relação. Embora suas formações sigam caminhos distintos, no Brasil, circo e teatro, em um determinado momento se uniram, assimilaram-se.

¹⁷ Segundo Patrice Pavis (1999, p. 372) o termo teatralidade “seria aquilo que, na representação ou no texto de dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende”.

¹⁸ De acordo com Pavis (1999, p. 143) “esquete é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica. Seu princípio motor é a sátira, às vezes literária (paródia de um texto conhecido ou de uma pessoa famosa), às vezes grotesca e burlesca (no cinema ou na televisão), da vida contemporânea”.

Com a fala e a pantomima começando a fazer parte importante dos espetáculos, os artistas circenses começaram a criar dramaturgias inspiradas em dramas e folhetins, por exemplo, e o melodrama se tornou frequente em suas representações. Nascia aí um novo gênero: Circo-Teatro¹⁹.

Mas não estamos tratando aqui desse gênero teatral: o que acontecia de fato, debaixo da lona do Circo do Povo, eram grupos de teatro uberabenses levando seus espetáculos, ditos como “arte erudita”, que aconteciam dentro da caixa cênica, para a lona desse circo. Talvez pela falta de sonorização do local, ou até mesmo pela ingenuidade dos próprios artistas, infelizmente, não foram capazes de estabelecer uma relação de sincronia com o público.

Não quero aqui desmerecer o trabalho do Circo do Povo; suas contribuições para os bairros atendidos são louváveis, ricas e de valorização da cultura e das manifestações populares. Mas, em reflexão sobre a relação do Teatro de Uberaba e o Circo do Povo, nesse período, não pareceu bom negócio para os grupos da cidade a entrega do espaço da Rua Padre Zeferino, sem contrapartida colaborativa do poder público.

Enquanto a mídia, políticos e população uberabense voltavam seus olhos para o projeto carro chefe do governo Wagner do Nascimento, o único espaço para apresentações teatrais na cidade estava caindo aos pedaços, sem a reforma prometida, sem dinheiro, sendo carregado nas costas pelos que ainda resistiam, no fazer teatral de Uberaba.

¹⁹ José Carlos dos Santos Andrade (2010, p.10), classifica, em sua tese de doutorado, o Circo-Teatro como “a representação teatral que se faz debaixo da lona, aproveitando as qualidades dos artistas circenses”.

TERCEIRO CAPÍTULO

CARTOGRAFIA TEATRAL UBERABENSE EM 1980

Em busca de tentar entender esse lugar de teatro na cidade de Uberaba, na década de 1980, mais do que pontos cartográficos nesse ‘mapa teatral’ busco entender a relação desses artistas e grupos teatrais com a cidade. Uma relação que, conforme já dito nesta dissertação, transita entre seus 186 anos de história.

Nesta pesquisa considere, em princípio, os artistas e seus grupos teatrais, sem me importar com uma estética teatral específica, mas que encontram, em seus pontos de interseção, lugares, espaços teatrais. Gilles Deleuze, em sua obra *Conversações*, escreve que um mapa é um conjunto de linhas diversas funcionando, ao mesmo tempo, como as linhas das mãos (DELEUZE, 1992). Ele acredita que as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Cada coisa tem sua geografia, sua cartografia.

E é essa cartografia que se entrelaça, se cruza, entre a poética dos textos, das pessoas de teatro, das lembranças, dos espaços teatrais, das memórias e dos esquecimentos, tramando aquilo que podemos considerar um rizoma partindo de múltiplas reapresentações de cada um deles – que venho compartilhar nesse capítulo. Ítalo Calvino, em seu livro *As Cidades Invisíveis*, fala desta cartografia “como conhecimento do inexplorado procede *pari passu* com a cartografia do próprio *habitat*.”. (CALVINO, 2010, p. 30).

Ou seja, para mim, o fazer teatral cresce de forma rizomática (botânica) entre os artistas que ainda acreditam que o teatro em Uberaba tem espaço a ser ocupado e conquistado; pensar nessa relação cidade x teatro seria “pensar sem uma raiz, mas ligar-se como tubérculos, conectados em múltiplos encadeamentos de afetos”.

Para além da poética, o ato de mapear, organizar e demarcar esses lugares e espaços teatrais nos traz mais um olhar de espacialização da história do teatro de Uberaba, desvelando certos arranjos espaciais definidos por interferências políticas e de poder que definem essa teia cultural.

Mas, afinal, o que seria esse espaço teatral? Segundo a pesquisadora Anne Ubersfeld, o espaço teatral vai além do edifício teatral, se refere à própria atividade Teatro como uma estrutura fortemente ligada à sociedade. Já Milton Santos, geógrafo, em seu livro *A Natureza do Espaço* (2004a) define espaço “como um conjunto

indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (2004a, p.21) onde a atividade humana é a base para a sua criação. Embora com bases voltadas para campos de ensino diferentes, Teatro e Geografia, ambos tratam espaço e atividade humana como indispensáveis para uma reflexão sobre as ações sociais de nosso tempo. Para Ubersfeld o teatro é espaço e para Santos sociedade é espaço.

Passemos, portanto, a pensar em *espaço teatral* não apenas como prédios arquitetônicos, mas como geografia, como um mapeamento de pontos cartográficos sociais, culturais, políticos e espaciais distribuídos na cidade de Uberaba, que se relacionam, fazendo da cidade esse lugar teatral.

Vamos continuar essa viagem virando nossa bússola para os pontos cartográficos de onde se fazia teatro em Uberaba na década de 1980. Selecionei dois locais para falar sobre: Teatro Experimental de Uberaba e Pavilhão Henry Ford, o que não significa que outros espaços teatrais não existissem.

Em entrevista com o ator José Maria Madureira, ele fala das ocupações que seu grupo oficial e o grupo de alunos faziam em praças, ruas, ônibus, bares, Igrejas. O comum em sua fala era perceber o quanto as “otoridades”, como dizia Madureira, quando queria indicar as autoridades políticas uberabenses, se incomodavam com as manifestações artísticas fora do que os mesmos convencionavam *espaço teatral*, ou seja, uma caixa cênica em um lugar fechado por paredes e muros, adestrados a apresentar para um público reduzido, aos que se deslocavam pela cidade para assistir teatro.

Eu construí uma cobra coral, de uns 7 metros, e cabia uma porrada de aluno debaixo e ia pra praça fazer aquele jogo dos vendedores ambulantes, e falava que ia fazer a cobra falar, e as pessoas paravam, e no final a gente tava vendendo poesia. Eu fiz em frente a Igreja da Matriz uma cena de Gota d’Água: uma mulher imensa de uns 5 metros de altura, com uma roupa de saco costurado na mão, em que ela dá uma trepada e depois ela dá a luz aos filhos e depois ela mata. E a Igreja fechou as portas na hora. Eu mexi muito na ferida da burguesia. Na UNIUBE, por exemplo, os últimos dois trabalhos que eu apresentei lá, no dia seguinte eu recebi o comunicado de finalização de contrato. A gente vendia poesia nos ônibus, e sempre deixava alguém depois de descer, para ouvir os comentários das pessoas, mas não pudemos continuar com o trabalho porque as empresas de ônibus proibiram a gente de prosseguir. (Entrevista – concedida a mim – de José Maria Madureira, 2019).

Esses lugares pelos quais passaremos podem ser atravessados por outros lugares e por diversas personagens da vida real que se entrecruzarão em várias

interseções dessa história e, por mais que caminhemos com cuidados sobre esses mapas, encontraremos marcas pelo caminho.

AS FACES DO TEATRO DE UBERABA

Essa cartografia que tento traçar com riscos às vezes finos demais da cidade de Uberaba-MG pode ser compreendida como um mapa móvel e mutável – ele tenta traçar a poética desse imbricamento de pessoas, espaços, cidade e políticas com múltiplas possibilidades de coexistência. É aqui que tento clarear essa caminhada, não com o olhar do colonizador sobre o colonizado, mas como um transeunte que caminha pelas linhas dessa estrada reconhecendo nas entrelinhas o lugar a que pertenceu.

Tentarei nos orientar nesse mapa teatral, mas não posso garantir que os alinhavos em alguns momentos se tornem nós, e que esse emaranhado não seja de tal modo ruim, mas uma oportunidade para novos olhares e pensamentos desses caminhos.

Antes que as cortinas se fechem, os refletores se apaguem e os aplausos silenciem, é hora de reviver as memórias daqueles que fizeram e fazem parte dessa “louca” luta em manter o fazer teatral na cidade de Uberaba. Embora muitos espetáculos não tenham chegado ao grande público, mesmo diante de uma enorme dificuldade no fomento, sem espaços físicos adequados, mesmo que por muitas vezes tenham sido negadas, rejeitadas, essas pessoas o mantiveram vivo, bradando em alto e bom tom que sim: O teatro Uberabense existia!

Na década de 1980, jovens artistas, criativos, cheios de energia e esperança mantiveram a chama do teatro acesa, construíram seu território, marcaram sua trajetória e abriram espaço para que uma gama de atores e atrizes sonhadores pudessem continuar sendo partilhados com a cidade, ainda que em muitas vezes abandonados pela mesma. São esses atravessamentos, esses agentes que tomam a cena nas linhas abaixo, por sua paixão dionisíaca pelo teatro e por Uberaba, criam esse rizoma de memórias e re-criam, re-vivem o teatro Uberabense da década de 1980.

Senhoras e senhores, que se abram as cortinas e que as personagens da vida real surjam para falar das delícias e tormentas de se fazer teatro! Mesmo que

todas as vozes ainda não estajam entoando nessa pesquisa, chegou o momento de apresentar-lhes os nobres atores que são essa história!

TEATRO EXPERIMENTAL DE UBERABA

Criado em 21 de abril de 1965, o T.E.U. tornou-se um dos mais importantes grupos teatrais da cidade, e, durante as décadas de 1970 e 1980, foi uma grande referência para o teatro de Uberaba e Triângulo Mineiro. O grupo estreia nos palcos em outubro de 1965, com elenco de 39 artistas e 11 pessoas envolvidas na parte técnica, representando a peça “A Visita”, como mostra a imagem 18. A peça, que foi uma adaptação do texto *A Visita da Velha Senhora*, de Friedrich Dürrenmatt, foi encenada no salão de festas da Associação Esportiva e Cultural em temporada de duas semanas. Em documento apresentado por Beethoven Teixeira, o elenco era constituído por: Marly Boaventura, Hélio Borges, Ariovaldo A. Neves, Carlos Luciano, Evandro Soares, Roberto Bessa, Sebastião Devanir, Alírio Silveira, Carlos Antônio, Flávio Soares, Paulo Batistas, José H. Capucci, Carlos Roberto, João Reinaldo, Norma Queiroz, Alba Lucy, José Ildefonso, José H. Colares, Antônio L. Costa, Carlos Pedroso, João Cid, Hélio Bessa, Hélio A. Pereira, Antônio Ronaldo, Vanderlei Gomes, Clewton Barbosa, Emerson Bevilacqua, Paulo Roberto, Mirna Rodrigues, Nilma A. Mendes, Nilva A. Mendes, Maria de Lourdes, Carlos Alexandre, Jamila Achcar, José Humberto, Manoel Afonso, Fauzi Miguel, Hemilton Geralddo e Nilza Arruda. Na parte técnica: Henry Brandão; cenários: Ivanir Bianchini e Vainice Andrade; figurinos: Pedro Brugnorotto; eletricidade e iluminação: Paulo Carvalho Nogueira e Rogério Mascarenhas; sonoplastia: Walter Barbosa; execução dos cenários: José Lourenço; pintura dos cenários: Studio Schroeden; fotos: Hélio Bessa; arte: jornal “Correio Católico”; clichéria: Paulo Silva; diretor de palco: José Hildefonso Pereira; diretor de Coro: Hildo Nunes Lourenço e direção geral: Maurilo Cunha Campos de Moraes e Castro. Na imagem 19 podemos ver foto com parte do elenco do espetáculo.

Imagem 18: Cartaz do Espetáculo “A Visita” apresentado pelo T.E.U.



Fonte: Site do Teatro Experimental de Uberaba disponível em: <http://teuberaba.blogspot.com/> > acesso em 21 de nov. 2019.

Imagem 19: Quase todo o elenco da peça estreada em 1965 pelo Teatro Experimental de Uberaba.



Fonte: Arquivo pessoal de Flávio Soares, (1965).

Esse grupo se organizou em uma associação e, após “pular de casa em casa”, o T.E.U. funcionou na rua Alaor Prata, depois na rua João Pinheiro. Estando organizados, começam a receber uma ajuda de custo do governo municipal e junto

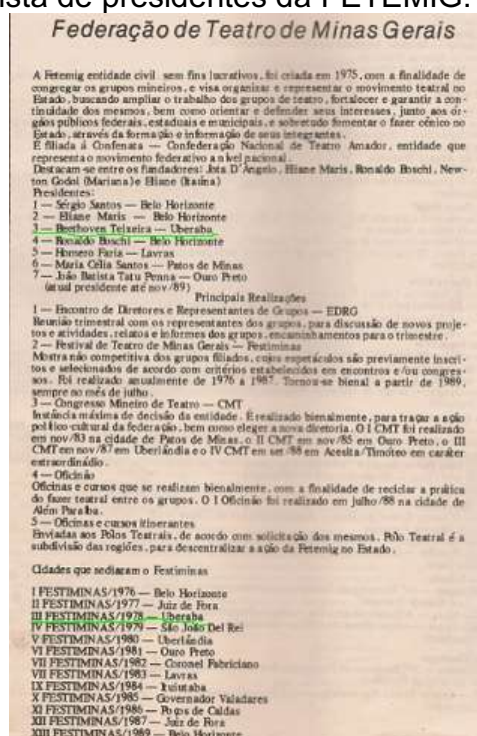
com a ajuda financeira a prefeitura, indiretamente, terceiriza para o Teatro Experimental de Uberaba a gestão do teatro da cidade. Assim o T.E.U. se torna um referencial teatral na cidade, abrindo espaço para novos grupos, recebendo grandes espetáculos e oferecendo oficinas de iniciação teatral. Para manter o espaço, o grupo contava com convênio com Faculdades, que repassavam um valor que os alunos aceitavam pagar, de contribuição para a entidade.

Em 1977, sob a gestão de Antônio Carlos Marques, o Teatro Experimental de Uberaba aluga um galpão situado à Rua João Pinheiro, nomeado com o mesmo nome do grupo. Essa manobra fez com que o grupo e o espaço fossem reconhecidos, aprovados e respeitados pela classe artística e por toda a comunidade. Nesse período foram cerca de 17 espetáculos, apresentados por cerca de 10 grupos atuantes da cidade, incluindo Rui Resende²⁰. Além da realização da 1ª Semana de Curta Metragem de Teatro Nacional Francês e do III Festiminas – Festival de Teatro de Minas – com apresentação de 25 peças e mais de 400 participantes. Com toda essa manifestação cultural acontecendo dentro do T.E.U. ele faz uma reforma: passa de 150 lugares para 330.

Em 1979, Antônio Carlos Marques entrega o cargo e a presidência fica a cargo de Beethoven Teixeira. Em sua gestão vários grupos passaram pelo palco improvisado do T.E.U.: Grupo TEU, Grupo Raiz, Grupo Good Gin, Grupo C.A.C.T.U, TUF, Grupo Cinterastes, Grupo Corpo e Mente, Grupo Carpintaria Cênica (BH), JG Produções, Grupo E.E. Nossa Sra. D'Abadia, Grupo SBCI (Cultura Inglesa), Grupo Martins Pena (Mobral), Grupo Tupi, Grupo Boca. É importante ressaltar que, nesse período, o T.E.U. leva pra Uberaba a sede da Federação de Teatro do Estado de Minas Gerais (FETEMIG) – tal fato só foi possível porque o então presidente do T.E.U. também é eleito presidente da FETEMIG, conforme aponta a figura 20.

²⁰ Rui Resende, ator nascido em Araguari e que fixou residência em Uberaba com sua família. Rui ficou conhecido nacionalmente pela sua participação na novela Roque Santeiro de Dias Gomes e Agnaldo Silva, com a personagem professor Astromar Junqueira.

Imagem 20: Imagem da lista de presidentes da FETEMIG.



Fonte: Site da FETEMIG disponível em: <http://fetemig.blogspot.com/> > acesso em 18 de out. 2019.

Em entrevista concedida a mim, Beethoven (imagem 21) fala com orgulho sobre suas contribuições para o teatro de Uberaba e o Circo do Povo: segundo ele, foi “a pessoa que mais fez pelo Circo e pelo Teatro em Uberaba, sem ter pisado num palco ou jogado um malabares” (Teixeira, 2019). Ele conseguiu uma sala no andar de baixo da Biblioteca Municipal de Uberaba para o funcionamento da FETEMIG.

Imagem 21: Foto de Beethoven Luís Teixeira.



Fonte: Arquivo Pessoal Beethoven Luís Teixeira (2019).

Embora muito dessa história esteja fora do recorte pretendido na pesquisa, é necessário que entendamos como acontecia o funcionamento do Teatro Experimental de Uberaba, pois isso se reflete até hoje no andamento de algumas políticas para o teatro na cidade.

Dando continuidade, Beethoven termina seu mandato em 31 de dezembro de 1980 e, em seguida, assume o ator Lauro Roberto Lemes. Os espetáculos apresentados no T.E.U. na gestão de Lauro foram: “A exceção e a regra”, de B. Brecht, “O Chapeuzinho Vermelho”, de Magalhães Júnior, “A Lenda do Vale da Luz”, de João das Neves e direção de Barale Neto, “O Bicho Plin Plin” uma adaptação de Mirna Miranda.

Um fato importante e divisor de águas aconteceu com o T.E.U. na década de 1980: em abril de 1982, o Teatro Experimental de Uberaba recebeu uma correspondência endereçada a Beethoven Teixeira, informando sobre uma doação, datada de 27 de fevereiro de 1981, de uma área de terreno localizada na Rua Terezinha Campos Waack (1.510 m²). Eram três lotes avaliados na época em três milhões de cruzados para construção da sede do T.E.U. feita pelo Estado de Minas Gerais. Em 27 de Março de 1980 já havia saído uma nota no Jornal Lavoura e Comércio, falando sobre a notícia da cessão da área para a associação, como pode ser visto abaixo:

Imagem 22: Nota da Coluna Escutando e Divulgando no Jornal Lavoura e Comércio, 27 de Março de 1982, página 08.



Fonte: Acervo do Arquivo Público Municipal de Uberaba.

Segundo Beethoven, a escritura pública chegou a ser assinada pela diretoria do Teatro Experimental de Uberaba, porém, o então prefeito, Silvério Cartafina negou-

se a assinar a escritura até o último dia do seu governo. Em conversa comigo Beethoven desabafa que:

“a verdade é que o Silvério Cartafina segurou aquilo lá para doar para o Sírio Libanês, e no fim das contas, hoje o clube quebrou né, foi a zero e agora a prefeitura desapropriou né, vai fazer o centro esportivo do município lá”. (Entrevista – concedida a mim – de Beethoven Luis Teixeira, 2019).

Com o imbróglio gerado sobre o terreno, a Prefeitura de Uberaba cedeu o prédio onde funcionava o Tiro de Guerra da cidade, na rua Padre Zeferino, para o grupo. Por ser bastante oneroso, o grupo, no decorrer dos anos, não consegue arcar com os custos do espaço e acaba fechando as portas, bem como diminui suas atividades teatrais. Em forma de protesto, o grupo de teatro dirigido por José Maria Madureira monta um espetáculo e se apossa do prédio para execução do mesmo:

Eu montei uma série de textos do Neruda, e nós invadimos o teatro (TEU), arrebatamos o cadeado, entramos, aquilo tava uma sujeira, lavamos, não tinha cadeira, não tinha água, não tinha banheiro, não tinha porra nenhuma. Então durante o espetáculo, a gente também não tinha dinheiro, então o nosso figurino era um lençol, vc ia mudando ele, mesmo em cena, o tempo inteiro. E durante o espetáculo os atores vendiam água, cerveja, refrigerante, porque não tinha jeito. E o público entrava e recebia um jornal pra sentar, nós aproveitamos para fazer crítica, penduramos umas 100 garrafas, com barata, rato, aranha, tudo o que nós encontramos dentro do teatro. O forro caído, só levamos uma carroça de areia e pusemos no centro, e fizemos um círculo de areia, lá dentro nós colocamos os restos do TEU e nós fizemos o espetáculo, aí queriam prender a gente, porque nós invadimos propriedade privada. (Entrevista de José Maria Madureira, em 2019).

Na gestão do prefeito Hugo Rodrigues da Cunha (1989) ainda há uma tentativa de reabertura do espaço com o Coordenador da área, Renato Muniz. Ao assumir o cargo ele vai até o espaço para fazer uma avaliação:

Quando eu cheguei no teatro, quando a Ivanilda, me convidou para ir pra Fundação Cultural, ao qual ela era diretora, a primeira atitude foi ir até o teatro. Chegando lá, o prédio tava degradado, eu encontrei algumas pessoas morando no prédio tá, encontrei algumas pessoas, que eu já não me lembro quem eram. Essas pessoas estavam lá numa relação bastante complexa, porque de quem era o prédio? As pessoas estavam lá com a autorização de quem? Do T.E.U? O TE.U. tava desorganizado. Da prefeitura? A prefeitura era outra, e acima de tudo o prédio era da prefeitura. Inclusive, foi uma situação muito chata pra

mim porque eu estava ali como gestor público. E o prédio estava sob responsabilidade da Fundação Cultural. Era uma situação de promiscuidade com o bem público, eu não tinha outra opção. (Entrevista de Renato Muniz Teixeira, em 2019).

Sem a reforma prometida por Hugo, o espaço continua sendo degradado e, em 2003, é reformado pela prefeitura, retornando à gestão municipal. Desde então o TEU²¹, um pouco mais acanhado em suas atividades, vem lutando para retomar o espaço para a ONG. Na Figura 23 e 24 pode ser observada a logomarca oficial no TEU, bem como um cartaz de abertura de espetáculo que ficava na entrada principal do teatro.

Imagem 23: Logo da ONG Teatro Experimental de Uberaba, hoje com 54 anos de existência.



Fonte: Site do Teatro Experimental de Uberaba disponível em: <http://teuberaba.blogspot.com/> > acesso em 21 de nov. 2019.

²¹ A presente pesquisa não vai conseguir abranger toda a história e força cultural que o T.E.U. teve durante todos os seus anos de existência, mas abre caminhos para novos pensamentos sobre o Teatro Experimental de Uberaba e que novos olhares possam continuar escrevendo essas linhas.

Imagem 24: Foto da Logo do prédio Teatro Experimental de Uberaba.



Fonte: <http://unipacuberaba.com.br/noticias/detalhes/item/242>, (2019).

Sobre essa questão do Teatro Experimental de Uberaba e do prédio do Teatro, as pessoas com quem conversei também não apresentam um consenso: para o memorialista Guido Bilharinho “lá não era do T.E.U., lá sempre foi da prefeitura”. Já artistas da época, como Isabel Laranjo, Carlos Perez, que participaram do processo da mudança do Teatro Experimental de Uberaba, afirmam que o espaço é do T.E.U. e não da prefeitura.

A Fundação para poder funcionar, ela precisava de uma sede própria, e na época o Silvério Cartafina fez a proposta do T.E.U. mudar para o prédio do antigo Tiro de Guerra. Só que pra Fundação Cultural existir, eles aproveitaram o endereço do Tiro de Guerra e colocaram o casarão em nome da Fundação, embora na própria escritura fala né, para funcionamento do Teatro Experimental de Uberaba. Então assim, eles acabaram fazendo duas coisas numa só. (Entrevista de Caca Perez, 2019)

O que mais entristece é que, devido a essa disputa, o espaço acabou sendo negligenciado e hoje está inutilizável, devido ao nascimento de uma árvore no telhado do prédio, como demonstrado na imagem 25. O que mostra total falta de zelo pelo espaço, deixando os artistas uberabenses órfãos de um espaço físico destinado a experimentações teatrais.

Imagem 25: Foto da árvore que rompeu o concreto do prédio do Teatro Experimental de Uberaba.



Fonte: da autora (2019).

O TEATRO DO PAVILHÃO HENRY FORD

Outro ponto cartográfico dessa pesquisa é, na verdade, o Anfiteatro do Pavilhão Henry Ford, local que até hoje é um potente fomentador das Artes em Uberaba, sob os nomes de Centro de Cultura José Maria Barra e Teatro SESI.

Em 1926, a Câmara Municipal cedeu a Praça Frei Eugênio ao Dr. Fidélis Reis, para que nela fosse construído o Liceu de Artes e Ofícios. O conjunto foi inaugurado no ano seguinte e doado ao Governo de Minas Gerais, que deveria fornecer o corpo docente e cuidar da manutenção. Após a Revolução de 1932, o local foi transformado em sede do 4º Batalhão de Caçadores Mineiros, até 1947. No ano seguinte, o Governo Estadual doou suas instalações ao Serviço Nacional da Indústria (SENAI), que manteve seus cursos profissionalizantes, até 1977, quando foram repassadas ao SESIMINAS.

Em 1985 é autorizada nova reforma e o pavilhão vira auditório destinado às apresentações teatrais, como visto nas Figuras 26 e 27:

[...]Destinado a auditório, o referido pavilhão para apresentação teatral, palestras, convenções, etc., possui 300 lugares para os ouvintes. O pavilhão tem ainda, dois camarins, palco de 12 metros de largura, dois sanitários e almoxarifado[...]os serviços com previsão de gasto de 250 milhões de cruzeiros devem ser concluídos ainda este mês. (LAVOURA E COMÉRCIO, 1985. p.02)

Imagem 26: Foto do Pavilhão Henry Ford



Fonte: Uberaba em Fotos (2019)

Imagem 27: Foto do Teatro SESI – Centro de Cultura José Maria Barra. Antigo Pavilhão Henry Ford.



Fonte: Arquivo pessoal da autora. (2019)

Dentro desse processo de pesquisa, fui até o atual Centro de Cultura José Maria Barra em busca de mais informações sobre o funcionamento das atividades

teatrais no Pavilhão Henry Ford e, infelizmente, nada foi guardado daquele período. Essa falta de registros não se reflete só nessas instituições, grande parte das pessoas com quem entrei em contato não tinha mais arquivo pessoal desse período.

Por isso, seria impossível falarmos desse espaço e das ações que aconteciam nele, sem falar com e de Eduardo Lima. Foi com muito carinho que pude sentar e conversar com esse artista, que seria o primeiro instrutor de teatro com carteira assinada em Uberaba, como podem ver na imagem abaixo:

Imagem 28: Foto da Carteira de Trabalho de Eduardo Lima como Instrutor de Teatro em Uberaba.



Fonte: Arquivo Pessoal Eduardo Lima (2019).

Eduardo Lima nasceu em Pernambuco e, em busca de melhores oportunidades educacionais e de trabalho, se mudou pra o ABC Paulista, Santo André, em 1974, para trabalhar como operário. Lá conheceu o teatro nas oficinas que a prefeitura de Santo André oferecia. Aparece ali uma proposta de espetáculo dirigida por José Luiz Andreone e Julian Romeo, “A Gaiola – Vida, Sonhos e Lutas da Nossa Classe Operária”, como podemos ver na imagem 29. Ficaram 5 anos em cartaz e ganharam muitos prêmios com esse espetáculo, inclusive um menção honrosa pela Unesco.

Imagem 29: Foto do Livro Imagem do Teatro Paulista, com imagem da peça A Gaiola – Vida Sonhos e Lutas da Nossa Classe Operária, com Eduardo Lima ao centro.



Fonte: Arquivo pessoal de Eduardo Lima (2019).

Em 1986 Eduardo vem para Uberaba; segundo ele, porque a família de sua esposa era daqui e, ao visitar, achou a cidade muito boa para se morar. Ele ficou sabendo da existência do SESI na cidade: como tinha a experiência de contato com SESI em São Paulo, decidiu conversar com o diretor do espaço na época, Carlos Manzan; apresentou o currículo ao diretor e foi contratado para ser professor de teatro:

Eu fui muito bem recebido aqui, sabe, pelos grupos de teatro, pelas pessoas fazendo teatro aqui, eu não tenho o que reclamar. E na época me falaram que que tinha um SESI e em São Paulo a gente tinha muito contato com o SESI né, por conta dos espetáculos tudo, eles lançavam verba né, pra produção dos espetáculos. Aí eu conheci o Carlos Manzan que era o diretor do SESI, aí eu mostrei meu currículo pra ele, tal. Aí ele falou assim, nossa Eduardo nós estamos precisando tanto de um professor de teatro aqui. Na época o superintendente do SESI era o José de Alencar e o assistente de educação social do SESI era o César Vieira, e ele incentivava muito a questão da vinculação do SESI ao mundo operário. Aí na época eles me chamaram pra fazer uma entrevista com Ronaldo Bosque, um grande diretor de teatro de Belo Horizonte. Aí eu passei umas duas semanas de estágio lá e depois eu comecei a atuar no SESI daqui. A minha primeira preocupação era como formar os atores. (Entrevista de Eduardo Lima concedida a mim em 2019).

Ele começou a atuar dentro das empresas de Uberaba durante o dia e, à noite, dava um curso de iniciação teatral no Pavilhão. O primeiro espetáculo montado foi “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto. E, segundo Eduardo, “foi muito bom, nós começamos a lotar os espetáculos e o SESI, percebendo a movimentação que fazíamos, aqui começou a mandar mais espetáculos para Uberaba”. Também montaram em seguida “A Árvore dos Mamulengos”, de autoria de Vital Santos. Edu faz questão de lembrar a maestria da, então sua aluna, Cassia Magaly, que estava iniciando sua carreira teatral na cidade. Ela fazia o Cabo Fincão, visto na imagem 30, no espetáculo; segundo a mesma, “todos ficavam impressionados e esperavam no final da peça porque queriam ter certeza de que era uma atriz que estava fazendo a personagem”. Sobre Cassia Magaly, Eduardo Lima fala:

E a Cassia, uma coisa que eu acho bonito no ator, é quando ele renuncia a si mesmo, entendeu, pra viver o papel, porque não adianta a pessoa fazer toda a construção do personagem, quando ele tem que dar a parte dele que é a renúncia, aí vem o medo, a insegurança, se confunde com a personagem e tal. E quando a Cassia entrou nesse conflito, o Cabo ficou tão impressionante que eu falei pra ela, calma, porque para o ator o melhor prêmio é quando ele acredita naquele momento, naquela personagem. Eu venho de uma geração do teatro paulista em que a gente trabalhava muito o grotesco, e eu vi no grotesco uma forma de chamar atenção também. (Entrevista de Eduardo Lima, 2019).

Imagem 30 – Foto do espetáculo “A Árvore dos Mamulengos” com Cassia Magaly como Cabo Fincão.



Fonte: Arquivo pessoal de Cassia Magaly (2019).

Outros espetáculos apresentados pelos alunos do SESI foram: O Urso (Anton Tchekov), A Cigana Me Enganou (Paulo Magalhães), Somos Assim? (Eduardo Lima), além dos espetáculos não lembrados por Eduardo. Segundo Cassia Magaly, o espetáculo “A Cigana Me Enganou” (Imagens 31 e 32) foi um fato importante para esse grupo do SESI: nesse momento o teatro vai para além das paredes da instituição. Eles participaram, com o espetáculo, de um projeto de tentativa de revitalização do Teatro Experimental de Uberaba.

Imagem 31: Foto do Espetáculo “A Cigana me Enganou”, à esquerda na foto Eduardo Lima.



Fonte: Arquivo Pessoal de Cassia Magaly (2019).

Imagem 32: Foto do Espetáculo “A Cigana me Enganou”, em cena Cassia Magaly.



Fonte: Arquivo Pessoal de Cassia Magaly (2019).

Cassia Magaly, sempre muito elogiada por Eduardo Lima, teve seu início no teatro dentro desse curso do Sesi. Embora, segundo ela, antes disso, no início da década de 1980, tivesse feito parte do Corpo de Baile de uma companhia de espetáculos da região, e, quando estava estudando no Castelo Branco, na oitava série, participou da montagem de “A Bruxinha que era boa” de Maria Clara Machado. Sobre esse período lembra Magaly:

Eu seguia muito uma amiga minha, ela que me incentivava. Ela participou também dessas peças de teatro lá no Castelo Branco. O sonho dela era ser modelo, mas ela se envolvia em tudo. Ela foi fazer um teste para uma Companhia pra dançar, eu acabei me envolvendo no teste e passei também para dançar, e fiquei viajando com esse pessoal. E aí nós duas acabamos indo pra São Paulo, porque ela queria prestar EAD, curso técnico, e eu fui junto com ela e acabei prestando também, só que eu passei na primeira fase e ela não. E no dia da minha segunda fase, ela fazia a minha réplica, numa cena de “Álbum de Família”, do Nelson Rodrigues, e ela tava mal, não quis fazer minha réplica e eu acabei não fazendo a segunda fase. Fui lá na prova. Assisti a prova das outras pessoas e nesse dia eu percebi que gostaria de fazer teatro. (Entrevista concedida a mim por Cassia Magaly Batista, 2019).

Em meados de 1988, ela vai para o curso de teatro do Sesi; Cassia conta que foi tudo no acaso, mas que o teatro sempre fez parte do seu imaginário desde criança. Mas não sabia que poderia exercer o teatro como uma profissão, além da televisão.

A artista conta que não lembra muito como ela chegou a se iniciar no teatro, pois foi um período muito turbulento em sua vida pessoal. Porém, disse que se recorda dos jogos e exercícios cênicos propostos, que fizeram muita diferença em sua reconstrução pessoal.

Até hoje Cassia – que foi impulsionada pelo instrutor de Teatro Eduardo Lima a ingressar no Curso de Artes Cênicas, onde ela forma pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); foi professora substituta na Universidade Federal de Uberlândia (UFU); mestre em Artes Cênicas pela UFU também – guarda o diploma do Curso de Iniciação Teatral pelo SESI, com duração de 100 horas. Como podemos ver nas imagens 33 e 34, no verso do certificado consta a programação do curso, dividida em duas partes, com as seguintes temáticas: Princípios Stanislavsky, Método, Naturalismo e Realismo; na 2ª parte, Princípios José Augusto Boal, Teatro Debate do ABC, Maquilagem, Figurino, Dicção, Seminário e Montagem – teoria e prática.

Imagem 33: Foto do Certificado de Cassia Magaly do Curso de Iniciação Teatral no SESI



Fonte: Arquivo Pessoal de Cassia Magaly (2019).

Imagem 34: Foto do verso do Certificado de Cassia Magaly do Curso de Iniciação Teatral



Fonte: Arquivo Pessoal de Cassia Magaly (2019).

Entre os processos que marcaram a carreira de Cassia estão os espetáculos de improviso criados em cima de temas ou notícias do dia, e a plateia podia entrar e interagir com o espetáculo, ou seja: o público teria que subir no palco e fazer parte da cena, ser ator. E, segundo Magaly, “não era uma coisa panfletária, não virava discurso político depois, era uma coisa divertida” (2019).

O trabalho de Eduardo Lima no Sesi culminou na formação de diversos grupos teatrais, sendo que, já na década de 1990, realizou-se o Primeiro Festival de Teatro Frei Eugênio do Sesi Uberaba. Porém, ainda na década de 1980, em 1989 precisamente, foi realizada a III Mostra de Teatro do Triângulo Mineiro; dentre os participantes de Uberaba, Uberlândia, Araxá, Patos de Minas, Araguari, o Grupo de Teatro Sesi também marcou presença com o espetáculo “Somos Assim?”. Abaixo, na imagem 35, podemos apreciar a vasta programação do evento que ocorreu de 28 de abril a 02 de maio de 1989.

Imagem 35: Foto programação da III Mostra de Teatro do Triângulo Mineiro.



Fonte: Arquivo Pessoal de Cassia Magaly (2019).

Embora tenha usado como pontos cartográficos esses dois espaços físicos: Teatro Experimental de Uberaba e Pavilhão Henry Ford, outros lugares se transmutavam em locais para receber os acontecimentos teatrais na cidade, na década de 1980, e seria injusto não citá-los aqui: Anfiteatro FISTA, Conservatório Renato Frateschi, Cine Vera Cruz, Anfiteatro FIUBE, Circo do Povo, Escolas Particulares, Estaduais e Municipais, Bares, Praças, Casarões, Associações de Bairros. Esses espaços são a marca de que os fazedores teatrais resistiram às adversidades da falta de um Teatro, prédio, e fizeram da *polis* seu palco.

OS “FAZEDORES” TEATRAIS

Seguindo por esse mapa, apresento aqui os artistas que nortearam, interligaram as linhas dessa história teatral. Minhas coordenadas podem não ter sido tão precisas, pois me utilizei de matérias de jornais e dos depoimentos de alguns artistas com os quais consegui realizar contato. E a memória pode ser falha, nos pregar algumas peças e deixar no esquecimento alguns fatos.

Mas eis que vos apresento nas linhas a seguir os nomes que consegui levantar, de pessoas envolvidas com as atividades teatrais na cidade de Uberaba de 1980: Antônio Carlos Marques, Aldo Roberto, Barale Neto, Isabel Laranjo, Lauro Roberto, José Maria Madureira, Miguel Jacob Neto, Jorge Nabut, Demilton Dib, Hélio Siqueira, Mirna Miranda, Domingão, Milo Sabino, Iná Laranjo, Eduardo Lima, Marta Jeza, Ana Claudia Santos, Cassia Magaly Batista, Rosângela Borges, Walkiria, Bernadete, Regina, Lúcio Antônio Salomão, Pablo Humberto Vaz, Simone Affonso, Filó, Cida Affonso, Lúcia dos Santos Pinheiro, Marina, Capô, João Francisco, Ana Maria do Espírito Santo, Irani Rezende, Marlene Cardoso, Rosana Diniz, Silvânia Campos, Vilma Resende, Rosemary Maciel, Marcos Antônio Tártari, Sandra Helena Tártari, Índio Apache, Tida Vaz, Pipoca, Ricardo, Rejane, Paulão, Carlos Peres, Donizete, Edilamar, Joaquim, Paulo Veloso, Soraia Silva, Cristina Barros, Cleidmar Barcelos, Paulo Roberto, Nicolau Ayer, André di Biagi, Júlio Vann, Maria Alice Fernandes Braga, Dulce Correa. Antônio Duarte, Adriano Nicolau, Sandra Cançado,, Armando Rodrigues, Maria do Carmo Chagas, Janícia Dias, Nalva Dias, José Lucas, Raquel Mota, Zilda Borges, Alexandrina Pereira, João Humberto Cesário, Henrique Botelho, Sabrina Alessandra Fábria, Marcus Humberto Santana, Roberto Luiz Melo, Rui Rezende.

Imagem 36: Registros de Jornal de fotos de alguns artistas uberabenses, da esquerda pra direita: José Maria Madureira, Miguel Jacob Neto, Lauro Roberto e abaixo Júlio Vann.



Fonte: Arquivo Público de Uberaba (2019).

Às pessoas que não constam na lista, peço desculpas, mas espero que se sintam representadas nos 37 grupos que consegui levantar, nessa década da pesquisa: Grupo TEU, Grupo de Teatro Raiz, Grupo Good – Gin, A Turma do Bacuri, Grupo Tuf (FIUBE), Grupo CACTO, Grupo Cinterantes, Grupo Corpo e Mente, Grupo Martins Pena (Mobral), Grupo Tupi, Grupo E. E. Nossa Sra. D’Abadia (alunos), Grupo J. G. Produções Teatrais, Grupo Boca, Equipe Teatro Nossa Sra. Das Graças, Grupo de Teatro do Conservatório Renato Frateschi, Grupo Garfo e Faca, ZéMigué, Grupo Matta, Grupo Trama, Grupo Tapa, Grupo Congregação Mariana, Grupo de Teatro Sesi, Grupo de Teatro da Fundação Cultural, Grupo Teatral Unidos por Acaso, Grupo Teatral Amador, Quarto Crescente, Escola Livre de Teatro, Grupo de Teatro da Escola de Línguas Cultura Inglesa, Grupo do Colégio José Ferreira, Grupo do Colégio Nossa Senhora da Abadia, Grupo do Colégio Diocesano Marista, Grupo do Escola São Benedito, Colégio Santa Maria, Colégio Anglo, Grupo do Orfanato Santo Eduardo, Grupo Terra, Teatro Fosfertil.

Esses grupos apresentaram cerca de 46 espetáculos, são eles: “O Transviado” de Amaral Gourgel, “A vida de Orlando Sabino (Monstro de Capinópolis) (1980), “Lorca”, “Maria Minhoca”, “Trechos de Bertold Brecht”, Bumba Meu Boi, “A Exceção e a Regra”, “O Mistério das Nove Luas” de Ilo Krug, “Manuel Bandeira. É tudo que cheira...Rosa...Flor de Laranjeira”, “Um Grito Parado do Ar” de Gianfrancesco Guarnieri, “Memórias de Emília”, “O Tigre” de Murray Schigall, “Aqui em Baixo no Porão” de Rui Rezende (estreia como diretor), “Chapeuzinho Vermelho de Raiva”, “Os Saltimbancos na terra do IMF”, “O Bicho Plim Plim”, “Vida e Morte Severina”, “Nem Tudo Está Azul no País Azul”, “Os Saltimbancos”, “English Teaching Theatre”, “Face a Face”, “O Mágico de Oz”, “O Pequeno Príncipe”, “As Almas Pertencem a Deus” de J. Silva, “Minas Cancioneiro Gerais”, “Paranóia ou Mistificação”, “Na Terra dos Moranguinhos”, “Quem Casa quer Casa”, “Pic-Nic no Front” de Fernando Arrabal, “Os Cegos” de Michel de Ghelderode, “Cenas de Amor”, “Escola de Maridos” de Molière, “Dona Bruxa quer se Casar” de Júlio Vann, “Morte e Vida Severina” de João Cabral de Melo Neto, “A Lição” de Ionesco, “A Árvore dos Mamulengos”, “A Cigana me Enganou” de Paulo Magalhães, “A Fabulosa história do boi que virou rei” de Beto Lima, “Gaixonetes”, “Bumba meu Boi Bumbá Beraba de José Maria Madudeira, “O Fantasma do Futuro”, “100 Pessoa”, “Auto da Paixão de Cristo”, “Concerto pela Mãe Terra”, “O Urso” de Anton Tchekov, “Roque Santeiro” de Dias Gomes e “Somos Assim?” de Eduardo Lima.

Imagem 37: Fotos de alguns espetáculos registrados em jornais da cidade, da esquerda para direita: Grupo Raiz: “O Mistério das Nove Luas; “Aqui embaixo no porão” direção de Rui Rezende e abaixo da esquerda para direita: “O Urso” Grupo de teatro do Sesi e “O Bicho Plim Plim” do Grupo TEU.



Fonte: Arquivo Público de Uberaba (2019).

Esses dados mostram que, mesmo não sendo acolhidos pelo poder público como deveriam, a década de 1980 se pautou pela força de vontade dessas pessoas ousadas e criativas que buscavam estudar, se capacitar, mantendo viva sua fé no Teatro. Foi um período em que o teatro pulsou forte na cidade. Os festivais foram muito importantes para que os grupos pudessem ter acesso a textos e livros que estavam circulando no meio teatral.

Sobre os festivais, os grupos de Uberaba participaram nesse período do V, VI, VII e VIII FESTIMINAS, chamado de Festival de Inverno por acontecer em julho, e do 3º Congresso de Teatro Amador, que aconteceu na cidade de Uberlândia em 1987. A cidade também realizou Encontros, Mostras e Festivais nessa década: 1º Encontro de Teatro Infantil (1980), Mostra Artística Universitária (MAU), Feiras de Arte Participação, Semana da Arte do Conservatório Renato Frateschi, I, II e III Festival

Secundarista de Teatro da UEU, Festival de Artes Cênicas do Anglo (1989) e III Mostra de Teatro do Triângulo Mineiro (1989).

Mesmo em momentos de abandono pelo poder público, o Teatro continuou se reerguendo por conta de projetos idealizados pela própria classe artística como Vamos ao Teatro? Projeto Maria Boneca, Quem Tem Arte, Dá Arte e A Criança No Teatro, na tentativa de popularizar o acesso das pessoas aos espetáculos.

O processo colaborativo era “figurinha carimbada” desse período: os artistas se revezavam entre os grupos buscando sanar a falta de elenco que alguns espetáculos poderiam ter. Segundo a atriz Isabel Laranjo “no final fazia aquela mistura”.

Ninguém recebia dinheiro pra ficar cuidando do teatro. A gente tinha que “se virar”, vender espetáculos, alugar o espaço. E um dos maiores problemas no começo daquela época é que não tinha público, eles não gostavam de assistir o teatro, muito menos de artistas da cidade. Não davam muito valor, depois com o tempo a gente conseguiu formar um público. Também, meu grupo vendia muito espetáculo pro Uirapuru late Clube, A Sírío Libanês, Escolas.²²

O pensamento unânime entre os artistas é que não se vê nenhum investimento de políticas públicas voltadas para o Teatro nesse período; alguns ousam falar que nunca houve. Talvez porque os grupos se articulavam muito bem em prol da manutenção dos espetáculos, ou porque era tão natural cada um ajudar com o pouco que tinha, seja financeiramente, ou varrendo um chão, que esqueceram de se organizar em prol das conquistas de classe.

Embora tenha sido de muita valia o trabalho com os jornais da cidade, como grande fonte historiográfica, buscar esses depoimentos com os artistas da cidade me proporcionou mais uma amplitude de experiências, colaborando uns com os outros: registros documentais e as lembranças dos artistas.

Como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo mas órfão. (RICCOEUR, 2007, p. 179).

Fui motivada a procurar essas pessoas, principalmente, por notar que os jornais da cidade apenas distribuíam pequenas notas sobre teatro em Uberaba. Partindo da

²² Entrevista de Isabel Laranjo, 12 de setembro de 2019.

leitura de Walter Benjamin e Bergson, busquei essas narrativas que trouxeram um enriquecimento nessa mistura de várias verdades, formando uma trama, como já dita por Eugênio Barba, úmida:

A viagem ao país da lembrança nos coloca diante da confusão do sentimento passado com o sentimento presente. Quase nunca sabemos distinguir quais são as emoções que efetivamente pertencem ao tempo lembrado e quais, ao contrário, pertencem ao momento em que nos lembramos dela. Essa segunda zona do vasto país vertical da lembrança é tão misturada, composta de uma trama tão grande de humores, que eu a chamo de úmida para não chamá-la de viscosa. Quando conseguimos nos desembaraçar de tudo isso, entramos na zona fecunda, aquela em que as ações, as paixões e as circunstâncias de uma época mandam seu pólen até o dia de hoje. (BARBA, 2010, p. 239).

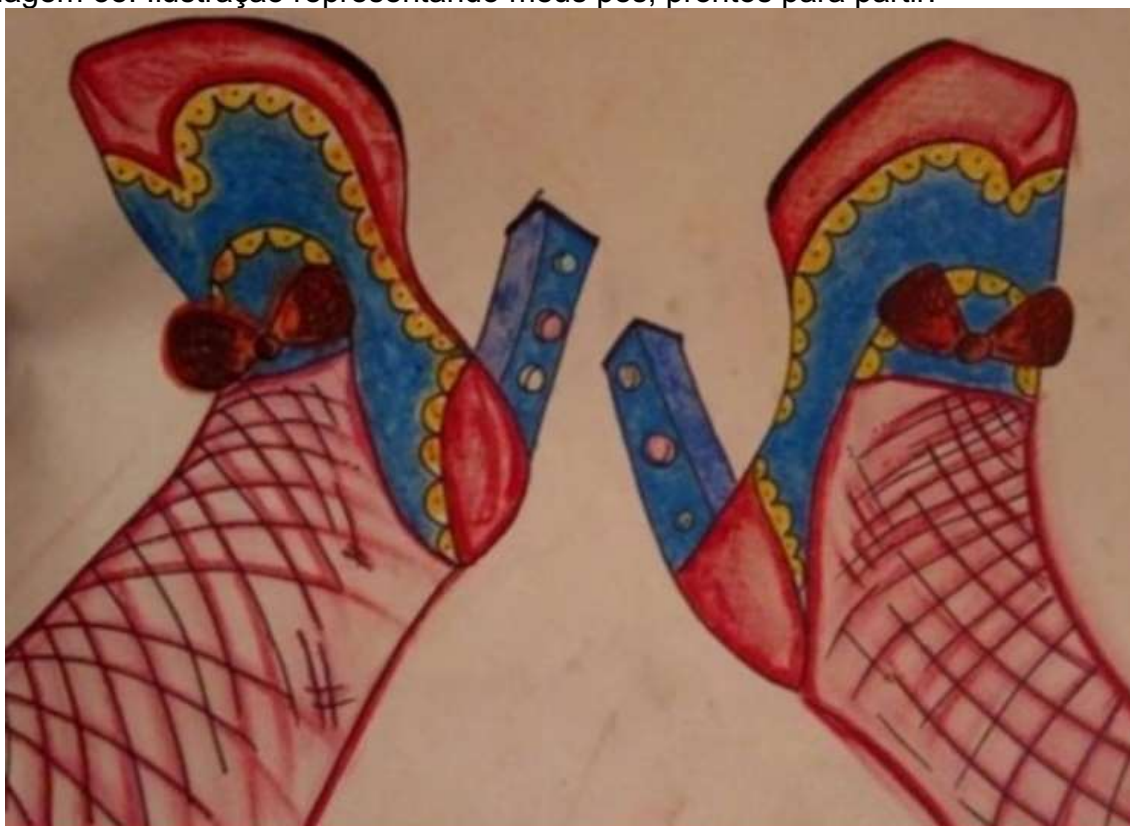
A cartografia teatral rabiscada nesta pesquisa me traz um vislumbre do fluxo das ações de teatro desenvolvidas durante esses anos, em Uberaba. Pode ser que você, caro leitor, também tenha guardado em sua memória, outras experiências teatrais em sua região, e que de alguma forma essas lembranças possam ter ativado certos dispositivos em seu imaginário. Pare um pouco e reviva esses momentos.

Quero terminar esse capítulo com uma palavra que, para mim referencia toda a relação desses artistas, com o teatro e com a cidade: afeto! Segundo Marilena Chauí “os afetos não são simples emoções, mas acontecimentos vitais e medidas da variação de nossa capacidade de existir e agir” (2011, p. 88). Essa mescla de alegrias e tristezas que insurgem de nossas memórias e vivências, atravessadas a todo instante pelo que nos rodeia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aliás, partir não é morrer um pouco, como se diz?
Egven Bavcar

Imagem 38: Ilustração representando meus pés, prontos para partir.



Fonte: Foto da autora, 2019. Desenho de Tuany Fagundes, (2019).

Estamos sempre de partida. Sempre paro pensando sobre o significado disto! Não vejo com pesar, e sim com a clareza de que novas jornadas estarão sendo construídas. A minha contribuição nessa cartografia, mesmo que na incompletude, se encerra aqui. Não guardei para o final alguma grande descoberta ou solução. Apenas mais reflexões.

Ao me debruçar sobre a pesquisa iconográfica, em especial ao Jornal Lavoura e Comércio, percebi como o teatro de Uberaba vem resistindo no decorrer dos anos. Essa pesquisa me faz analisar como a cidade vem se relacionando com o teatro e me faz, cada vez mais, contar a história através dos olhos dos artistas que pulsaram junto, mesmo que em vibrações muitas das vezes opostas, com essa cidade.

Durante o meu Estágio Docência pude perceber o quanto a pesquisa científica em Artes Cênicas tem contribuído para a comunidade Uberabense. Sempre tive essa preocupação, como retornar para a sociedade e tornar acessível à pesquisa. Graças à pesquisa de Cassia Magaly Batista, e, na continuidade, de Anderson Ued, hoje o Circo do Povo de Uberaba é Patrimônio Imaterial da cidade; em atenção às palavras de Maíra Rosa, pudemos falar da marginalização de Uberaba por meio do Teatro e do Slam no Residencial 2000, pelo amor de Hudson Salustiano à palhaçada, hoje temos um núcleo de pesquisa de iniciação ao Palhaço; graças aos sonhos de Mário Côrtes, seu espetáculo o Barqueiro levantou velas e aportou em mais de 30 cidades levando, o nome de Uberaba e, hoje, essa história também será contada em sua pesquisa. E aqui estou eu, singelamente levantando a discussão da necessidade de contar essas memórias do teatro de Uberaba, que hoje somam 184 anos de existência.

Todo esse processo também me fez voltar para mim mesma (com toda essa redundância): não lembro bem onde foi o divisor de águas que me fez querer ser atriz de teatro, mas me lembro de estar assistindo uma peça em minha escola e pensar, “eu gostaria de fazer teatro”. Lembro-me da minha primeira aula de teatro, meu professor de Artes, Antônio Carlos Marques, que fora ator do Teatro Experimental de Uberaba, diretor do Circo do Povo, e figura icônica da cidade.

Lá estava eu fazendo o “exercício da sementinha” – mal sabia que estava realmente rompendo uma casca de medos e inseguranças e fazendo surgir ali uma potencial artista na cidade. Não poderia deixar aqui o meus mais sinceros sentimentos de carinho e respeito a quem deu o pontapé inicial lá atrás, em 1885 e, principalmente, à geração de 1980, o foco desse recorte: a essas pessoas que se mantiveram em pé, e continuaram em seu exercício de fazer teatro e formar novos atores na cidade, muito obrigada!

Hoje aqui estou, atriz, palhaça, mãe, pesquisadora falando de pessoas, lugares, avançando, rabiscando esse espaço-tempo de teatro vivo. Fato é que o teatro uberabense sempre esteve repleto de agentes que sonham e buscam inovações para poder fazer teatro, e preservar essa história é falar do nosso amor pelo teatro, pelos palcos, nosso amor por Uberaba. É abrir nossa pele artística e compartilhar essa arte que pulsa, que vibra, que nos engrandece. Que o teatro permaneça vivo mesmo que a cidade ainda esteja dormente, e que seja manifesto. Até breve!

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA JR. José Simões de. *A poética do espelho de Anne Ubersfeld*. Filosofia e Arte. Itui: Ottoni, 2005.
- _____. *O espaço como organizador dos processos da comunicação teatral*. Tendências Escénicas al inicio del siglo XXI. Madrid: visor libros, 2006.
- ARANTES, Luiz Humberto (Org.). *Outros eixos: capítulos de memória cênica em Uberlândia/MG*. Uberlândia: Composer, 2015.
- AGUIAR, Teresa. *O Teatro no Interior Paulista*. São Paulo: TA Queiroz Editor, 1992.
- AUSTER, P. *A invenção da solidão*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- AUGÊ, Marc. *Não-Lugares Introduções a uma antropologia da sobremodernidade*; Vneda Nova, Bertrand Editora, 1994.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Unicamp, 1995.
- BARBA, E. *Queima a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- BENJAMIM, Walter. *O autor como produtor*. São Paulo: Ática, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. 5ª ed. Petrópolis, Vozes, 1981.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Teorema, 2002 [12ª Ed.]. Trad. José Colaço Barreiros.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHAUÍ, Marilena. *Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro*, vol.2. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2013.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.

FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (Org.). *Fazendo rizoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008.

GASPARI, Elio e outros. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

HASTRUP, Kirsten. *O conhecimento incorporado*. Trad. ICLE, Gilberto. Revista Repertório: Teatro & Dança, Ano 13, N.14, p.65-73, 2010.

JAPIASSU, Hilton. *Introdução ao pensamento epistemológico*. 3a ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

MENDONÇA, José. *História de Uberaba*. Uberaba: Editora e Gráfica LTDA, 2008.

MEYER, Sandra. *Perspectivas auto-etnográficas em pesquisas com dança contemporânea*. 2014.

MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 1985.

NABUT, Jorge. *Coisas que vi, crônicas que escrevi*. Uberaba: Editora Vitória, 1986.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *O Que É Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos).

PEIXOTO, Fernando. *Um Teatro Fora do Eixo*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PONTES, Hildebrando de Araújo. *A arte dramática em Uberaba: Theatro S. Luiz*. In: ALMANACH Uberabense. [S.l.]: Livraria Século XX, [1906].

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Alberto Tosi. *Diretas já: o grito preso na garganta*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

SANTOS, Milton. *A Natureza do espaço – Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2004a.

SCHWARZ Roberto. *Que horas são? – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VILLAR, Fernando; CARVALHO, Eliezer (Org.). *História do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

ALBUQUERQUE, Severino J. *O Teatro Brasileiro na Década de Oitenta*, 1992. Disponível em: <[http://www.file:///C:/Users/Usuario/Downloads/919-Article%20Text-1038-1-10-20080117%20\(1\).pdf](http://www.file:///C:/Users/Usuario/Downloads/919-Article%20Text-1038-1-10-20080117%20(1).pdf)> Acesso em: mar. 2019.

ARAÚJO, Ângelo O. Celso Furtado, ministro da Cultura. https://celsofurtado.phl-net.com.br/artigos_scf/Angelo_Oswaldo_Araujo.pdf. Acesso em 09/2009.

ARANTES, Luiz Humberto. *Teatro e História: fronteiras e tensões entre o local e o nacional*. ANPUH – XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. São Leopoldo, 2007. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S24.0598.pdf>> Acesso em: jan. 2018.

BILHARINHO, Guido. *O Teatro em Uberaba – 1985-2015*. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1gu4MKVV_wxbpWXkJ0MuWaeZBT3GHchDm/view>. Acesso em: jul. 2019.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal/ Centro Gráfico, 292p., 1988. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/con1988_15.12.2016/art_5.asp>. Acesso em: fev. 2019.

CÂMARA dos Deputados de Minas Gerais. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/74132/biografia>>. Acesso em: abr. 2019.

CEBULSKI, Márcia Cristina. *Introdução à história do teatro no ocidente dos gregos aos nossos dias*. 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/910/5/INTRODU%C3%87%C3%83O%20%C3%80%20HIST%C3%93RIA%20DO%20TEATRO%20NO%20OCIDENTE.pdf>> Acesso em: fev. 2019.

CHICO BUARQUE DE HOLANDA. Música alô liberdade. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/chico-buarque/alo-liberdade.html>> Acesso em: fev. 2019.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *Uma Breve História do Teatro Brasileiro Moderno*. Disponível em: <<https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2650/3/131-143.pdf>> Acesso em: fev. 2019.

FUNDAÇÃO Cultural de Uberaba. Disponível em: <<http://www.uberaba.mg.gov.br/fundacaocultural>>. Acesso em: fev. 2019.

Biblioteca Virtual do IBGE disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=444312>>. Acesso em: set. 2019.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Nyb98>>. Acesso em: out. 2019.

IPAC MG disponível em: <<http://www.ipac.iepha.mg.gov.br/>>. Acesso em: set. 2019.

MENCARELLI, Fernando. *Teatro em Minas Gerais*. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/94759f7d8a73405ab1e42577b6835642/Teatro+em+Minas+Gerais+Fernando+Antonio+Mencarelli.pdf?MOD=AJPERES&COVERT_TO=url&CACHEID=94759f7d-8a73-405a-b1e4-2577b6835642>. Acesso em: set. 2019.

REIS, Breno M. *Pensando o espaço, o lugar e o não lugar em Certeau e Augé: perspectivas de análise a partir da interação simbólica no Foursquare*. 2013.

Disponível em:

<<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/6969>>

Acesso em: out. 2018.

SÁ, Teresa. *Lugares e não lugares em Marc Augé*. Tempo Social, revista de sociologia da USP, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v26n2/v26n2a12.pdf>>

Acesso em: out. 2018.

TEATRO Experimental de Uberaba. Disponível em: <<http://teuberaba.blogspot.com>>. Acesso em: fev. 2019.

UBERABA em fotos. Disponível em: <<http://www.uberabaemfotos.com.br/>>. Acesso em: mar. 2019.

UNIPAC. Disponível em:

<<http://unipacuberaba.com.br/noticias/detalhes/item/242,,UNIPAC-DE-UBERABA-REALIZA-VIII-SARAU-DE-LETRAS-E-PEDAGOGIA>>. Acesso em: mar; 2019.

TESES E DISSERTAÇÕES:

BATISTA, Cassia M. *A Reinvenção da Marmelada: Diferentes Gerações no Circo do Povo em Uberaba MG*. Dissertação apresentada para obtenção do mestrado ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

BERTOCCO, Luiza R. *Cultura embolsada: o Teatro de Bolso em Uberaba nos anos 1950 e 1960*. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em História da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, 2014.

BOLOGNESI, Mário F. Política cultural: uma experiência em questão (São Bernardo do Campo: 1989 – 1992). Tese de doutoramento apresentado ao Departamento de teatro da ECA-USP, 1996.

MATTE, Alexandre Luiz. *A Produção Teatral Paulistana nos anos 80 – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da USP em 2008.

SILVA, A. A. B. M. *Quando se segue uma borboleta: estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator*, 2003. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

JORNAIS

JORNAL Lavoura e Comércio, Uberaba, página, 01/1980 – 12/1989. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/memorial_imprensa/>. Acesso em: fev. 2019.

JORNAL da Manhã, Uberaba, 01/1983 – 12/1985. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/memorial_imprensa/>. Acesso em: fev. 2019.

JORNAL de Uberaba, Uberaba, página, 2019. Disponível em: <<https://www.jornaldeuberaba.com.br/>>. Acesso em: fev. 2019.

ENTREVISTAS:

BATISTA, Cassia M. Entrevista concedida por áudio para Luana Rodrigues de Araújo em 15 de setembro 2019.

BILHARINHO, Guido. Entrevista concedida em seu escritório de advocacia para Luana Rodrigues de Araújo, em 07 de junho de 2019.

JACOB, Miguel. Entrevista concedida na Fundação Cultural de Uberaba para Luana Rodrigues de Araújo, em 12 de setembro de 2019.

LARANJO, Isabel. Entrevista concedida no CRAS Tutunas para Luana Rodrigues de Araújo, em 12 de setembro de 2019.

LIMA, Eduardo. Entrevista concedida em sua residência para Luana Rodrigues de Araújo, em 08 de setembro de 2019.

MADUREIRA, José Maria. Entrevista concedida no “Bar do Pato” para Luana Rodrigues de Araújo, em 08 de setembro de 2019.

MUNIZ, Renato. Entrevista concedida em sua residência para Luana Rodrigues de Araújo, em 13 de setembro de 2019.

PEREZ, Carlos. Entrevista concedida em sua residência para Luana Rodrigues de Araújo, em 10 de setembro de 2019.

TEIXEIRA, Beethoven. Entrevista concedida em sua residência para Luana Rodrigues de Araújo, em 28 de junho de 2019 e 13 de setembro de 2019.