

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS DO PONTAL
CURSO DE HISTÓRIA**

SARA ALINE AZEVEDO DA SILVA

**UM TEATRO DE RESISTÊNCIA:
O MOVIMENTO EXPERIMENTAL DE CULTURA E ARTE
(MECA), DE ITUIUTABA-MG (1974-1985)**

ITUIUTABA (MG)

2021

SARA ALINE AZEVEDO DA SILVA

**UM TEATRO DE RESISTÊNCIA:
O MOVIMENTO EXPERIMENTAL DE CULTURA E ARTE
(MECA), DE ITUIUTABA-MG (1974-1985)**

Monografia apresentada ao Curso de História do Instituto de Ciências Humanas do Pontal da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título bacharela e licenciada em História.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza.

ITUIUTABA (MG)

2021

SARA ALINE AZEVEDO DA SILVA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza (Orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Eduardo Giavara
Universidade Federal de Goiás – UFG

Profa. Dra. Geovanna de Lourdes Alves Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Para aqueles que permaneceram.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão àqueles que auxiliaram, prestaram um favor e até mesmo um benefício durante essa trajetória, que não foi nada fácil! Muitas pessoas foram de fundamental importância. Em determinados momentos o essencial foi perceber a presença de energias positivas, do afago, de uma palavra amiga, de amparo, mesmo que fosse a alguns segundos, minutos, horas, quilômetros ou dias de distância. Foram essenciais!

Agradeço a minha irmã, Idaiane Maia, a pessoa que vibrou e comemorou comigo o ingresso na universidade, para além das aventuras e desventuras que a vida trilhou nossos caminhos, esteve e está comigo dando conselhos, compartilhando alegrias e tristezas, além de tudo, proporcionou a vinda de três crianças incríveis neste universo. Maria Valentina, Heitor e Maria Clara, a vocês, todo o meu carinho e dedicação!

Agradeço a minha mãe, Michele, ainda que entre idas e vindas de nosso convívio e diálogo, nesta reta final esforçou-se para ser morada entre as tempestades e respeitou meus momentos de introspecção.

Agradeço ao Prof. Dr. Eduardo Giavara, que no início me ajudou a refletir sobre os diversos aspectos constitutivos de uma ação coletiva, pela disciplina Movimentos Sociais, que fez florescer o começo desta monografia. Obrigada pela contribuição intelectual e as revisões de leitura e escrita para que eu pudesse completar esta etapa da graduação.

Agradeço ao Prof. Dr. Wellington Amarante, que em meio a sua transição para o Instituto de Ciências Humanas do Pontal (ICPHO), tornou-se meu orientador intermediário, acomodando-me e oferecendo muitas contribuições ao meu trabalho.

Agradeço a Profa. Dra. Geovanna de Lourdes Alves Ramos por ter aceitado participar da banca de defesa e pelas contribuições que virão. Sua dedicação e amor ao trabalho não passam despercebidas por ninguém que têm o privilégio de vê-la dentro e fora de sala de aula. Meu mais sincero agradecimento por compartilhar seu conhecimento, experiência, vivência e me fazer acreditar que somos capazes de transformar a nossa realidade.

Pela respeitável seriedade e compromisso, agradeço a Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza, que como orientadora nesta reta final, foi um ser humano ímpar. Obrigada por compartilhar seus conhecimentos, agradeço por me apresentar caminhos a serem seguidos, por sua paciência e compreensão dentro das minhas limitações. Minha extrema admiração e agradecimento, professora!

Agradeço a Universidade Federal do Acre, que me proporcionou o primeiro contato acadêmico, abrindo novos caminhos, uma concepção de mundo. Aos docentes do curso de Licenciatura em História, principalmente para aqueles que guardo respeito e admiração, Hélio M. Costa Júnior e Neide Bianca Medeiros de Albuquerque, por terem partilhado suas experiências e conhecimentos enquanto professores e historiadores.

Reconheço e agradeço a acolhida dos docentes do curso de Licenciatura e Bacharelado em História do ICHPO, da Universidade Federal de Uberlândia. Obrigada pela abertura de novas oportunidades, novos olhares e outros despertares. Em especial, as professoras Dalva, Geovanna e ao professor Astrogildo, mais do que suas contribuições acadêmicas, influenciaram na percepção de um futuro de pesquisa e docência melhor por meio da educação.

Agradeço aos entrevistados e sujeitos históricos dessa pesquisa, os artistas, professores que partilharam suas experiências, vivências e, principalmente, suas histórias de vidas. Obrigada Ana Luiza de Freitas, Marlene Freitas, Gilson Aparecido e Francisco Modesto, pelos relatos e informações sobre aquele ambiente cultural, sobre as ações coletivas que realizaram e pelos impactos sociais que promoveram.

Por fim, agradeço aos colegas de graduação e aos amigos de longa data. A amiga e colega de início de graduação na Federal do Acre, Karina Guimarães de Alencar, que para além da vida, foi irmã, amiga, advogada e conselheira amorosa, mas, acima de tudo, foi também muitas vezes a sanidade e meu juízo nesta trajetória. Não posso deixar de mencionar sua mãe, tia Mariângela, que me recepcionou e acolheu em sua família, sendo base de apoio e também de sermões necessários. Obrigada a vocês, que hoje são família!

Minhas sinceras desculpas e gratidão, a Ananda Katrine, sei que pequei em alguma fase de nossas vidas, mas, a construção do companheirismo e irmandade foram essenciais para a edificação do equilíbrio da minha existência. E não posso esquecer do presente que nos apresentou, o Arthur, criança extraordinária! Obrigada!

Agradeço aos colegas e amigas Thamires Souza, Marília Resende, Thamires Metzker, Victória Melo, Larissa Cristina, Thays Cavalcante, Amanda Gomes, Renan

Rodrigues, Laís Azevedo, tia Johania, Milena Oliveira, Mary Vilela e Ana Carolina Cunha, enfim, amizades que são representativas de cada trecho dessa caminhada. Obrigada!

Somos
profissionais

não vamos agredir
agredir não é fácil, mas transfere
responsabilidades
viemos aqui cumprir nossa missão
a de artistas
não a de juízes de nosso tempo
a de investigadores
a de descobridores
ligar a natureza humana à natureza histórica
não estamos atrás de novidades
estamos atrás de descobertas
não somos profissionais do espanto
para achar a água é preciso descer terra
adentro
encharcar-se no lodo
mas há os que preferem olhar os céus
esperar pelas chuvas

Oduvaldo Vianna Filho

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AI	Ato Institucional
AP	Ação Popular
CEBs	Comunidades Eclesiais de Base
CPC	Centro Popular de Cultura
CGT	Comando Geral dos Trabalhadores
JUC	Juventude Universitária Católica
MECA	Movimento Experimental de Cultura e Arte
MPB	Música Popular Brasileira
PSD	Partido Social Democrático
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
TPE	Teatro Paulista dos Estudantes
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNE	União Nacional dos Estudantes

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo entender o papel do Movimento Experimental de Cultura e Arte (MECA) e do Teatro Vianinha no fomento da cultura na cidade de Ituiutaba – MG, entre os anos de 1970 e 1980. Para tanto, partimos do pressuposto que o tenso cenário político foi responsável por estimular o debate acerca da cultura e do teatro como elementos de intervenção social, e que a articulação do movimento tijucano foi marcada pela influência da cultura nacional e atuou fortemente na política local. A pesquisa identificou nas lembranças dos participantes do MECA a confluência entre uma prática teatral e a intervenção social, que visavam a mudança da realidade vivida a partir da produção de formas de participação no processo da redemocratização nos anos 1980, contribuindo, assim, com importantes discussões acerca de políticas públicas, sobre a educação e, sobretudo, em torno da cultura.

Palavras-chave: MECA; Teatro Vianinha; História e cultura; Teatro; História oral.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
-------------------------	-----------

CAPÍTULO 1 – Teatro de Arena, CPC e MECA: diálogos entre as experiências teatrais dos anos 1960 e 1970	18
---	-----------

1.1 Política e cultura no Brasil dos anos 1960.....	18
1.2 Teatro de Arena, CPC e o engajamento político	22
1.3 Reconfigurações do teatro político nos anos 1970	26

CAPÍTULO 2 – O Movimento Experimental de Cultura e Arte (MECA) e o Teatro Vianinha (1974-1985)	32
---	-----------

2.1 Transformações econômicas e culturais na cidade de Ituiutaba (1960-70).....	32
2.2 Os primeiros passos do MECA	35
2.3 O Teatro Vianinha: um “espaço para a arte, democrático, livre e de resistência”	40

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS	47
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

A proposta dessa pesquisa é fazer uma análise da cena cultural de Ituiutaba – MG, nas décadas de 1970 e 1980, em especial a atuação do Movimento Experimental de Cultura e Arte (MECA) e a criação do Teatro Vianinha. Para tanto, partimos do pressuposto que o período estudado foi rico em manifestações culturais e que o tenso cenário político foi responsável por estimular o debate acerca da cultura e do teatro como elementos de intervenção social.

Nesse momento, a cidade de Ituiutaba ainda vivia sob as sombras dos áureos tempos da rizicultura. A forte movimentação econômica, que estimulou a economia local para além da infraestrutura, também trouxe ganhos para a vida social com clubes recreativos, cinema e teatro. Nesse contexto, o teatro representou uma referência importante para uma cidade pequena do interior, propiciando experiências variadas e emancipatórias para a realidade local, com mostras teatrais, formação de grupos e a disputa de espaço para apresentação de peças.

De um modo geral, o clima local evocava referências e manifestações culturais dos anos 1960, como, por exemplo, a experiência do Centro Popular de Cultura (CPC), do Rio de Janeiro, com uma organização baseada em atividades voltadas para diversas áreas, desde as artes plásticas, a música e a literatura, o teatro, o cinema, entre outras formas de expressão artística. Um dos seus fundadores, o dramaturgo e ator Oduvaldo Vianna Filho, segundo Daniel Martins Valentini, defendia juntamente com toda uma geração de artistas atuando em várias formações teatrais como o Teatro de Arena, o Opinião e o Teatro Oficina, “uma concepção de arte engajada em transformações político-sociais, sob forte influência de teorias e artistas de esquerda”.¹

As expectativas de mudanças mobilizaram muitos grupos sociais, através de manifestações populares que demandavam por melhorias dos serviços de saúde, educação, moradia digna e outros. Houve a intensificação da organização social em associações diversas, sejam elas de operários à trabalhadores do campo, movimentos de estudantes, que tomaram as ruas para manifestarem por políticas públicas que pudessem melhorar a qualidade de vida da população brasileira, conseqüentemente, uma das questões fundamentais para o contexto político colocando por exemplo a esquerda do

¹ VALENTINI, Daniel Martins. “Teatro de equipe ou alienação individual”: o Teatro Oficina como projeto coletivo. *História Oral*, v. 19, n. 2, jul./dez. 2016, p. 8.

popular (pensado através das Comunidades Eclesiais de Base - CEBs), a esquerda da cultura (colocou-o dentro do espaço político por meio das suas representações e como um catalizador de movimento social). De acordo com o sociólogo Marcelo Ridenti, diante do “problema da identidade nacional e política do povo brasileiro, buscavam suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento”, na essência buscavam um novo país condizente com o seu povo.²

Por toda a década de 1960, a riqueza das peças e o clima de liberdade cultural se contrapunham às ações do governo ditatorial, que paulatinamente criou mecanismos para reprimir e restringir o teatro e às artes de um modo geral. Com a promulgação do AI-5³, no final de 1968, o regime militar acentuou ainda mais a perseguição política e artística. Teatros foram fechados, shows foram proibidos, muitos artistas foram exilados e a livre expressão das artes passou a ser alvo de ataque e violência.

Ao observar as práticas teatrais desse período podemos vislumbrar possibilidades de conhecer aspectos daquela sociedade. Para isso, algumas referências metodológicas a respeito da relação História e Teatro são fundamentais. O historiador Luiz Humberto Martins Arantes, considera o teatro uma importante fonte histórica. Para ele, o teatro “seja como manifestação literária, seja como fenômeno cênico, ou outras configurações, é uma fonte de estudo que estabelece uma complexa relação entre arte e realidade, ora representando, ora interferindo na construção e nos modos de vida.”⁴

A temática dessa pesquisa foi formulada a partir da necessidade de assinalar que há poucos estudos que relacionam história e teatro em cidades interioranas, o que prejudica entender melhor as manifestações culturais nessas localidades e as relações entre o local e o nacional. O trabalho do pesquisador e docente de teatro Luiz Humberto Martins Arantes, intitulado “Cultura e memória do Teatro no Triângulo Mineiro”⁵, faz uma reflexão sobre a importância de investigar práticas teatrais para além dos grandes centros brasileiros ou grandes teatros nacionais. Ao falar dos seus estudos iniciais sobre o teatro na cidade de Uberlândia-MG a partir de “fonte de pesquisa, acervo e

² RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 136.

³ O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros.

⁴ ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Cultura e memória do Teatro no Triângulo das Minas Gerais. Anais do V Congresso Abrace: Criação e Reflexão Crítica*, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/vcongresso/textoshistoria.html>>. Acesso em: 13 de maio de 2019.

⁵ Idem, *ibidem*.

documentação teatral no Triângulo das Minas Gerais”⁶, Martins Arantes aponta para as possibilidade de articular história, teatro regional e política, lembrando ainda da “existência de vários estudos – que se pode chamar de historiografia do teatro regional - os quais se circunscrevem a temas de arte regional, teatro mineiro, teatro paulista, teatro no interior, dentre outros”.⁷

Em acordo com essa perspectiva, essa pesquisa sobre a experiência teatral em Ituiutaba se insere em uma historiografia do teatro regional. Assim, considero essencial entender a conexão e os diálogos entre teatro e política no interior do país, e perguntar sobre as diversas formas da expressão artística local de resistência cultural e política. Mas, ao mesmo tempo, foi possível observar que a experiência teatral na cidade de Ituiutaba/MG constituiu-se e caracterizou-se também como um movimento social e de expressão popular ligado à renovação do teatro nacional, influenciados pelas experiências de engajamento político de grupos teatrais como Arena, Oficina, Opinião e CPC e pelos seus artistas, sobretudo, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho.

Esse estudo sobre o MECA e a formação do Teatro Vianinha, iniciou-se em meados de 2017, e seu objetivo consistia em compreender a presença do teatro como uma referência cultural importante para setores e grupos sociais progressistas da cidade de Ituiutaba articularem propostas culturais e políticas públicas. Para isso, foi fundamental rever as aproximações da classe artística no município com o teatro, observar seus atores sociais e as propostas de intervenção artísticas e investigar quais influências político-culturais o grupo recebeu e como ocorriam as trocas de informações com seus interlocutores ao que concerne os anos 1970. Em suma, consideramos o desfecho da ditadura civil-militar em 1985 e que por meio disto houve outras posições do grupo, outras organizações de peças que foram se reconfigurando conforme o momento político e social do país, aqui fechamos o ciclo da pesquisa.

Para tanto, contei com o apoio do trabalho de pesquisa da artista, historiadora e docente de teatro Michele Soares, intitulado *Grupo MECA: história, arte e política (Ituiutaba/1974-1989)*⁸, no qual apresenta a historicidade da produção artístico cultural

⁶ Idem.

⁷ ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Cultura e memória do Teatro no Triângulo das Minas Gerais*, op. cit.

⁸ SOARES, Michele. *Grupo MECA: história, arte e política (Ituiutaba/1974-1989)*. Monografia (Graduação em História – Licenciatura) – Universidade Estadual de Minas Gerais, Ituiutaba, 2002.

do grupo MECA, quando os artistas se propuseram a entrar nos debates e lutas de sua época.

Sobre o Teatro Vianinha, o trabalho das historiadoras Fernanda Arantes Moraes e Nathália Helena Tomazinnii Zanco, intitulado “O Teatro Vianinha e suas relações político-culturais intermediando a memória cultural local e regional”⁹, ofereceu muitas informações e pistas para observar com mais atenção a atuação política e social do grupo. As autoras apresentam um breve histórico da sua fundação, além de trilhar alguns caminhos do processo de construção do teatro, analisando, sobretudo, o caráter democrático da política cultural que empreendeu.

De acordo com a historiadora Verena Alberti, a formação da identidade passa pela experiência da memória e dos laços afetivos construídos em grupo. Sobre o mecanismo de constituição da memória, Michael Pollak dirá que ela é uma

operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis.¹⁰

A história oral permite uma aproximação com os sujeitos históricos, seus testemunhos, além de possibilitar múltiplas possibilidades de pesquisa. Aqui, os relatos e experiências de histórias vividas, além de sua possibilidade de registrar ações em torno da construção de tradições culturais, “o trabalho da memória” possibilitou aos entrevistados também “dar sentido ao passado”.¹¹ A produção da fonte oral, neste trabalho, visou compreender a manifestação artístico cultural do Movimento Experimental de Cultural e Arte (MECA) e do Teatro Vianinha, buscando interpretar a expressão artística na sua vivência e experiência social, atentando principalmente aos indivíduos envolvidos nesse movimento e a inserção do teatro na cidade.

No processo de produção do documento é preciso arquitetar caminhos que possibilitam aprimorar a percepção da escuta, reconhecendo fatos que muitas vezes

⁹ MORAES, Fernanda. Arantes; ZANCO, Nathália Helena Tomazinnii. O Teatro Vianinha e suas relações político-culturais intermediando a memória cultural local e regional. In: *Anais do VII Encontro Nacional Perspectivas do Ensino de História*. Uberlândia, 2009, p. 67-68.

¹⁰ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 9.

¹¹ ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 14.

passam despercebidos, mas que contribuíram para a construção dos significados social. Um dos principais procedimentos metodológicos para produção das fontes orais consiste na elaboração de roteiros para orientar a realização das entrevistas, visando apreender experiências e opiniões de diferentes sujeitos. Alberti desenvolve uma metodologia da análise do material coletado e expõe a importância de se aplicar a interdisciplinaridade com a sociologia, destacando o diálogo do passado e presente, além de observar a história dentro da entrevista, onde é possível se obter declarações objetivas e de conteúdo repletos de sentido.¹² Ainda sobre a produção e utilização da fonte oral pelo historiador, Rafael de Souza Villares esclarece que:

A utilização de documentação na forma oral pressupõe que o pesquisador tenha conhecimento de uma metodologia específica, tanto na fase do preparo de roteiros, durante a etapa de transcrição e, por fim, da análise das entrevistas. Sendo assim, a primeira etapa do processo consiste em marcar com o entrevistado a data e o local mais confortável para ser realizada a entrevista. Esse primeiro contato é, por vezes, o mais difícil.¹³

Considerando essas orientações, foi construído um roteiro para a entrevista temática e semi-dirigida, para a qual se buscou conhecimentos prévios acerca do tema proposto, entre os anos de 1974 e 1985. Além disso, considerei qual a relevância político-cultural que o grupo obteve e como aconteciam as trocas de conhecimentos entre seus interlocutores. O desenvolvimento do roteiro teve início com a biografia dos integrantes do grupo, local de origem, profissionalização, formação escolar, bem como suas ideologias. Com a intenção de cruzar biografia e conjuntura social, foram acrescentados temas como: memórias sobre a vida no município; percepções sobre a arte e educação; criação do MECA e do Teatro Vianinha, além da realidade política brasileira no período investigado. Durante o diálogo com os entrevistados surgiram *insight* sobre fatores que ainda não estavam tão claros pelo estudo prévio feito a respeito da temática.

As entrevistas inicialmente ocorreram mediante as aproximações do prof^o Dr. Eduardo Giarava com os integrantes, este fazendo o primeiro contato e contribuiu na revisão do roteiro, na participação das entrevistas, além disso, as entrevistas trouxeram o desafio de considerar como estes indivíduos obtinham um diálogo dentro do teatro

¹² Cf. ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*, op. cit., p. 14; ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

¹³ VILLARES, Rafael de Souza. *Por uma dramaturgia nacional-popular: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. Dissertação (Mestrado em Arte da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas/SP, 2012, p. 31.

com os quadros populares. Para a realização da entrevista, além do roteiro, o qual os entrevistados não tiveram acesso, foi utilizado um caderno de campo para registrar as observações e qualquer detalhe a respeito da fala ou outros sinais dos entrevistados, e um gravador digital, utilizado também para executar as transcrições das entrevistas a partir de uma escuta meticulosa das gravações, obtive também em cada entrevista o termo de cessão que tratou de legitimar o uso da fonte oral. Na efetivação da entrevista o roteiro foi de suma importância como diretriz para iniciar o diálogo. Igualmente, a forma de abordagem (seja no tom de fala, nos gestos e entre outros) e de fundamentar a conversação com o entrevistado, pois como ressalta Alberti, “ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido”.¹⁴

O sentimento de identidade e a experiência da memória compartilhada entre os artistas tijucanos foi fundamental para que eles pudessem consolidar uma proposta de teatro que se materializou no MECA e, posteriormente no Teatro Vianinha.¹⁵ A partir das fontes orais pude ter contato com a memória dos principais colaboradores do MECA, cujos depoimentos foram também fundamentais para conhecer a inserção deles nesse movimento cultural. Nesse caminho, refletiu-se sobre como eles integraram e construíram suas identidades a partir da experiência teatral, observando as formas de resistência política e cultural. Ao analisar os depoimentos, foi possível conhecer as diferentes maneiras da participação coletiva do grupo na vida social da cidade, bem como as intenções e subjetividades que ampararam suas ações como agentes sociais, culturais e históricos.

Esse trabalho está estruturado em dois capítulos, o primeiro deles, intitulado, “Teatro de Arena, CPC e o MECA: diálogos entre as experiências teatrais dos anos 1960 e 1970”, procura mostrar as relações entre a política e a produção cultural nos anos 1960, a partir da produção teatral engajada. No segundo momento, analisamos alguns aspectos das apropriações feitas dessas práticas teatrais na produção teatral dos anos 1970, apontando para o modo como o MECA dialogou com as experiências do teatro político nacional ao constituir suas práticas no interior do país, na cidade de Ituiutaba-MG.

No segundo capítulo, “O Movimento Experimental de Cultura e Arte (MECA) e o Teatro Vianinha (1974-1985)”, analisamos algumas particularidades do contexto

¹⁴ ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*, op. cit., p. 43.

¹⁵ Cf. ALBERTI, Verena. *Ouvir contar*, op. cit.

histórico do município de Ituiutaba/MG, entre os anos 1950 e 1970, para compreender as relações entre a produção agrícola, a presença dos migrantes nordestinos, o êxodo rural e o crescimento urbano, bem como as contradições de uma sociedade em transformação. Em seguida, a reflexão se volta para a formação do grupo MECA e a construção do Teatro Vianinha, buscando compreender o modo pelo qual seus integrantes foram inspirados pelo ideário do teatro político e os significados que imprimiram às suas trajetórias artísticas.

CAPÍTULO 1 – Teatro de Arena, CPC e MECA: diálogos entre as experiências teatrais dos anos 1960 e 1970

1.1 Política e cultura no Brasil dos anos 1960

A década de 1960 foi um momento especial para a cultura nacional, o país vivia a efervescência das mudanças sociais e políticas. A construção de Brasília, o Plano de Metas¹⁶ e o desenvolvimento de uma indústria nacional foram decisivos para o impulso da economia. A cultura parecia viver o seu melhor momento, com as montagens de peças de teatro, a bossa nova e o nascimento da Música Popular Brasileira (MPB), além dos festivais musicais que conferiam à cultura brasileira um momento único. De acordo com o sociólogo Marcelo Ridenti

A modernidade capitalista – desenvolvida ao longo do século XX, com a crescente industrialização e urbanização, avanço do complexo industrial-financeiro, expansão das classes médias, extensão do trabalho assalariado e da racionalidade capitalista também ao campo etc. – viria a consolidar-se com o desenvolvimentismo nos anos 1950 e especialmente após o movimento de 1964, implementador da modernização conservadora, associada ao capital internacional, com pesados investimentos de um Estado autoritário, sem contrapartida de direitos de cidadania aos trabalhadores. Uma parte da intelectualidade brasileira, particularmente no meio artístico, viria a politizar-se criticamente nesse processo.¹⁷

Foram anos também marcados por grande tensão política. Em 31 de janeiro de 1960, Jânio Quadros, durante o seu discurso de posse, afirmava que os problemas econômicos decorriam do governo de Juscelino Kubitschek, e anunciava para a sociedade brasileira que “o país estava falido”, que se encontrava em uma situação econômico-financeiro espantosa. Mas, Jânio Quadros renunciou à presidência do Brasil, ainda 1961, e seu vice, João Goulart, o Jango, assumiria o posto em meio às conturbações políticas e econômicas. Somente após uma emenda constitucional que mudava o regime do país para uma república parlamentarista, no qual o presidente se

¹⁶ Plano de Metas foi uma proposta da campanha eleitoral de JK, tendo como lema: cinquenta anos em cinco. Este vislumbrava o avanço do país de décadas durante a vigência de seu mandato, o projeto estava organizado em cinco eixos: transporte, energia, indústria de base, alimentação e educação.

¹⁷ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In.: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. 3. ed. vol. 4, Rio de Janeiro: 2009, p. 137.

maneira, mas com poderes reduzidos. Neste cenário, o país vivia o seu maior grau de instabilidade política, com uma dívida externa alta, além de problemas graves na área da educação e a questão da agrária, este último caracterizava um dos problemas sociais mais graves e de maior consequência e contraste entre riqueza e pobreza, pois constituía por um lado o analfabetismo, fome, doença, isolamento e subordinação, enquanto do outro produzia na ponta da hierarquia social, o poder e o privilégio, sendo assim uma referência da propriedade da terra formado no período colonial, neste os trabalhadores rurais e do campo viram no debate político uma esperança na área da esquerda.

Para a posse de Goulart houve uma mobilização que ficou conhecida como “Campanha da Legalidade”, contando com grupos sociais e políticos de vários campos. As Ligas Camponesas denunciavam as desigualdades criadas pelo arranjo fundiário brasileiro e o movimento estudantil reivindicava a ampliação e a melhoria no ensino superior do país. Em 1963, houve um plebiscito no país para o retorno do presidencialismo. Na avaliação de Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes, a vitória do presidencialismo marcou a retomada das reformas estruturais com o objetivo de resolver os problemas do país, combater a desigualdade e expandir o desenvolvimento nacional.

O resultado do plebiscito, portanto, deve ser entendido nesse contexto. Durante todo o ano de 1962, mesmo considerando-se as várias crises que teve que contornar, o presidente vinha obtendo êxito. Pelo menos, um êxito bastante razoável, que lhe permitirá executar políticas públicas importantes nas áreas da economia e da educação, por exemplo. Sua estratégia de combate ao parlamentarismo tinha sido vitoriosa. O resultado do plebiscito o elevava à condição de líder nacional com maciço apoio popular. Finalmente, essa seria a hora e a vez de um governo João Goulart.¹⁸

Havia a esperança de que Goulart pudesse manter um governo democrático, porém o ano de 1963 se encerrava mal, pois Goulart encontrava-se sem o apoio da mídia e cada partido (PTB e PSD) seguindo seu próprio caminho. Na sua direção política, Goulart acabou por aproximar-se de entidades no campo da esquerda, e mesmo entendendo que este não era o único trajeto possível, o presidente sabia que suas alternativas estavam se reduzindo.¹⁹ As esquerdas esperavam que Jango desse uma guinada à esquerda, consolidando assim suas próprias propostas de poder.

Não é casual, por conseguinte, que a aproximação entre o presidente e

¹⁸ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente eleito, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 89.

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 174.

as esquerdas fosse uma ótima oportunidade para que as oposições de direita levantassem a hipótese de que ele planejava dar um golpe de Estado (...) Ou seja, quanto mais Goulart se aproximava das esquerdas, maiores eram os boatos de que ele preparava um golpe para se tornar um ditador. Em decorrência, ficavam mais fortes as forças radicais de direita que advogavam o que seria sua deposição, em defesa da legalidade.²⁰

Jango como um bom negociador, confrontava uma oposição que circundava a maioria dos parlamentares de um congresso com características conservadoras. Diante das manifestações populares, a camada conservadora e os setores militares se articulavam contra as Reformas de Base²¹, que viam nessas reformas o perigo do socialismo. A reforma agrária visava estender os direitos trabalhistas a todo e qualquer trabalhador do campo, como o salário remunerado ou a utilização da terra para subsistência. Algumas análises argumentam que a oposição dos grupos políticos conservadores às reformas de base, em destaque para a agrária, foi o motivo fundamental para a conspiração que depôs o governo Goulart por meio do golpe civil e militar. Tal explicação, levava em consideração justamente que a reforma agrária espantava a elite do país. Todavia, alguns historiadores desmistificaram tais argumentos, pois a reforma agrária estava sendo discutida de forma diversa, inclusive por alguns setores empresariais, apesar da relutância.²²

O Plano Trienal²³ incluía a reforma agrária, eleitoral, bancária, constitucional e universitária. A historiadora Lucilia de Almeida Neves Delgado acredita que Jango se dedicou a “ampliação da cidadania social e à defesa dos interesses econômicos nacionais”.²⁴ No início de 1964, João Goulart foi perdendo apoio de grupos importantes

²⁰ Idem.

²¹ "Sob essa ampla denominação de "reformas de base" estava reunido um conjunto de iniciativas: as reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Sustentava-se ainda a necessidade de estender o direito de voto aos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, como marinheiros e os sargentos, e defendia-se medidas nacionalistas prevendo uma intervenção mais ampla do Estado na vida econômica e um maior controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior". Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/As_reformas_de_base. Acesso em 18 de dezembro de 2019.

²² FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. *1964*, op. cit., p. 61.

²³ O Plano Trienal foi um plano de estabilização econômica com o objetivo de combater a inflação. O controle da inflação, porém, não devia ser um fim em si mesmo, mas apenas um meio, uma primeira etapa. O verdadeiro objetivo do plano era levar adiante as reformas de base (fiscal, bancária, administrativa e agrária). O Plano Trienal incluía medidas ortodoxas, como um plano de estabilização negociado com o FMI. As medidas queriam possibilitar uma outra alternativa para a economia brasileira. Cf. Idem, *ibidem*, p. 92.

²⁴ DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia*. *Tempo*, Niterói – RJ, jun. 2010, v. 14, n. 28, p. 125. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a06v1428.pdf>. Acesso em: 30 fev. 2019.

no campo empresarial e governamental, e no seu próprio grupo (PTB – Partido Trabalhista Brasileiro) iniciou-se um percurso de descontrole, ao passo que o personagem de Leonel Brizola se engrandecia. Por essa razão, dadas as circunstâncias, Goulart passou a se comprometer categoricamente com as esquerdas e o grupo sindical.

O golpe só se tornou possível com o alinhamento de setores militares com a parcela conservadora da sociedade brasileira, como por exemplo, uma fração do empresariado, proprietários rurais e imprensa, também da classe média, que pedia e estimulava a intervenção militar, tendo como base o perigo do socialismo e o controle a crise econômica vivida no país. Nesta aliança golpista, encontravam-se os estadistas dos estados da Guanabara, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e São Paulo, contando também com o apoio dos governadores de Goiás e Paraná. Eles possuíam força policial, influência na imprensa e dispunham da manipulação nos demais meios de comunicação, adotando uma estratégia política que tinha táticas parecidas com as das esquerdas, ou seja, obter pressão popular nas ruas (seja por comícios, greves e/ou manifestações). Como consequência dessas articulações, a deposição de Jango é fruto de um golpe civil e militar, realizado com o apoio e esforço entre militares e parte da sociedade civil. Para o historiador Marcus Dezemone, os golpistas utilizaram uma retórica partilhada pelas esquerdas, de que havia um golpe em curso, justificando assim sua “intervenção pontual” na defesa da “legalidade”²⁵.

Nos primeiros dias após o golpe, houve um conjunto de ataques aos setores políticos no campo da esquerda, como por exemplo, a cassação de direitos, expulsão de líderes, professores e artistas. Foram perseguidas instituições como o CGT (Comando Geral dos Trabalhadores), a UNE (União Nacional dos Estudantes), as Ligas Camponesas e dentre outros grupos católicos, como por exemplo a JUC (Juventude Universitária Católica) e a AP (Ação Popular) e outros.

A maneira encontrada pelos militares para governar foi através dos Atos Institucionais (AI), um conjunto de decisões autoritárias do governo militar tendo como objetivo reprimir qualquer manifestação política e cultural que pudesse colocar em risco o seu governo. Deste modo, a aposentadoria compulsória de professores, servidores públicos, intelectuais e artistas, esteve aliado ao uso indiscriminado da lei de segurança nacional como forma de repressão. Marcelo Ridenti lembrou que por meio do AI-5

²⁵ DEZEMONE, Marcus. A questão agrária, o governo Goulart e o golpe de 1964 meio século depois. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 36, n. 71, 2016, p. 148. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v36n71/1806-9347-rbh-36-71-00131.pdf>>. Acesso em: 30 fev. 2020.

foram presos, cassados, torturados ou forçados ao exílio inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores, incluindo artistas. O regime instituiu rígida censura a todos os meios de comunicação, colocando um fim à agitação política e cultural do período. Por algum tempo, não seria tolerada nenhuma contestação ao governo, nem sequer a do único partido legal de oposição, o moderado Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Era a época do slogan oficial “Brasil, ame-o ou deixe-o”.²⁶

Para os militares, a tomada de poder tinha como justificava restaurar os “valores morais”, a disciplina e a hierarquia da sociedade. Disseminavam a ideia de que era preciso impedir uma suposta ameaça comunista que pairava sobre o Brasil. Para eles, havia inimigos internos que queriam implementar um governo de direção revolucionária, por meio da subversão da ordem estabelecida. Por esse motivo, o governo militar se tornou um regime político marcado pelo autoritarismo, que favoreceu o poder do Estado em detrimento das liberdades individuais e constitucionais, onde o Poder Executivo agia sobre os poderes do Legislativo e Judiciário.

Nesse contexto, profissionais da música, das artes plásticas, do cinema, do teatro, do rádio, juntamente com professores e estudantes, se engajaram na defesa da democracia e da liberdade de expressão. Partiam do princípio que as artes poderiam e deveriam ser uma forma de resistência para a construção de um amplo debate, que pudesse levar a sociedade a refletir sobre seu papel. Através da arte, as pessoas poderiam se encontrar e se reconhecer como parte de um grupo e, certamente, o país viveu um dos momentos mais importantes da cultura nacional, com o surgimento de uma geração de artistas que revolucionaram a música popular brasileira, o teatro, as artes plásticas, a literatura, o cinema.

1.2 Teatro de Arena, CPC e o engajamento político

O Teatro de Arena de São Paulo (1953-1971) foi um importante propagador da dramaturgia nacional e reconhecido pela produção de um teatro político e social. No seu início, o grupo experimentou diferentes textos e encenações na busca por compor um repertório e encontrar sua própria estética. Em 1956, o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), grupo formado por Oduvaldo Vianna Filho, Vera Gertel, Gianfrancesco Guarnieri e Flávio Migliaccio, foi incorporado pelo Arena, e Augusto Boal foi

²⁶ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança, op. cit., p. 152.

contratado como diretor. Imediatamente, Boal pôs em ação suas experimentações com o elenco baseadas nas ideias do diretor russo Stanislavski. A presença dos atores e militantes políticos do TPE no trabalho teatral desenvolvido sob a direção Augusto Boal, contribuía para com a transformação das práticas teatrais do Arena. Assim, com essa configuração, seus participantes assumiram um posicionamento político à esquerda.

Em 1958, diante de uma crise financeira e ideológica, a peça *Eles não Usam Black-Tie*, de Guarnieri, e direção de José Renato, tanto permitiu a continuidade do Arena, como significou uma possibilidade aberta aos textos nacionais. O grupo organizou os laboratórios de interpretação e o Seminário de Dramaturgia, que juntos ajudaram a promover uma interpretação mais próxima do jeito do brasileiro e a produzir novos textos dramáticos tratando das experiências das pessoas comuns para serem encenados no palco do Teatro de Arena, tais como *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho, direção de Augusto Boal, o texto retrata as exasperadas emoções no qual o esporte desperta na sociedade brasileira e a evidência da manipulação que rodeiam alguns campeonatos, nesse sentido, o autor examina o estado existencial nos personagens, destinando a cada um sua narrativa e especificidades, pondo o homem como ferramenta de algo que se encontra no horizonte da sua possibilidade de compreensão e a dramaticidade da peça situa as proximidades de uma classe desprezada em detrimento de uma estrutura social injusta, manifestando as diversas lutas em que um indivíduo se submete para sua própria sobrevivência.

A *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, direção de José Renato, simboliza a luta da classe trabalhadora na ótica da luta de classes, trazendo à tona uma crítica a concepção reformista em que buscava na medida do possível uma junção entre a classe trabalhadora e a camada burguesia nacional, este último com aspecto anti-imperialista. A peça apresenta em seu contexto os impasses e as possibilidades na prática do questionamento, sobretudo, da estrutura social vigente, conduzindo à compreensão da organização de grupos e a sua concepção material e cultural tal qual faz parte de um tempo histórico. Assim, entre os anos de 1958 e 1960, houve o que se convencionou chamar de movimento de nacionalização do palco, com a difusão desses textos e a politização do debate sobre a realidade nacional.

Em 1960, houve uma ruptura no Teatro de Arena, com a saída de vários atores, inclusive de Vianinha. As lutas dos trabalhadores e o surgimento das organizações sindicais na cidade e no campo, com reivindicações econômicas e políticas, inspiraram

Vianinha escrever um importante texto teatral, *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*, que mostra ao público a lógica da exploração capitalista. Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), o Vianinha, foi dramaturgo²⁷, ator e diretor de teatro e televisão, além de ativista comunista brasileiro. Ele participou ativamente do Teatro de Arena, entre 1956 e 1960. Após se desligar do Arena, em 1961, ajudou a fundar o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).

No início da década de 1960, segundo o historiador Rafael de Souza Villares, o movimento estudantil não atuou apenas nas contestações discentes. A União Nacional dos Estudantes (UNE) acabou desempenhando um papel junto às associações sindicais e às ligas camponesas, além de outras organizações e na luta contra o capital estrangeiro.²⁸ A ação estudantil esteve presente também nos movimentos culturais. O de maior destaque foi o Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961, na cidade do Rio de Janeiro, ligado à União Nacional de Estudantes (UNE), reunindo artistas de diferentes setores, tais como o teatro, a música, as artes plásticas, o cinema e a literatura, dentre outros. O eixo central do projeto do CPC, foi definido pela tentativa de construção de uma “cultura nacional, popular e democrática”, por meio da conscientização das classes populares. Defendiam a produção de uma “arte popular revolucionária”, como ferramenta indispensável para a revolução social. A defesa do caráter coletivo e didático da obra de arte, bem como o engajamento do militante e do artista, orientaram muitas iniciativas, tais como a encenação de peças de teatro em portas de fabricas, favelas e sindicatos; a publicação de cadernos de poesia vendidas a preços populares; a realização pioneira de filmes auto-financiados. O ideário cepecista foi sistematizado no anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura (1962), de autoria do sociólogo Carlos Estevam, primeiro diretor do CPC. O documento convocava o engajamento do artista frente ao quadro político e cultural do país no período, e diagnosticava a impossibilidade de uma arte popular fora da política. O CPC participou da produção de peças e filmes²⁹, promoveu cursos de teatro, cinema, artes visuais, filosofia. A UNE-Volante realizou uma excursão de três meses pelas capitais do país para contatos com as bases universitárias, operárias e camponesas. Fortaleceu a área de alfabetização de adultos e o setor de arquitetura, que funcionou principalmente para o

²⁷ Sobre a dramaturgia de Vianinha, ver: VILLARES, Rafael de Souza. *Por uma dramaturgia nacional-popular*, op. cit.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 79.

²⁹ O CPC produziu os filmes *A vez da Recusa* (1961), de Carlos Estevam, e *Cinco vezes favela* (1962), constituído por cinco episódios, com direção de Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Miguel Borges e Marcos Faria.

apoio das montagens teatrais. As oficinais de literatura de cordel contavam com a participação de Félix de Athayde³⁰ e de Ferreira Gullar³¹. Também realizou feiras de livros acompanhadas de shows de músicas.³²

O movimento estudantil destacou-se como um dos principais atores de oposição à ditadura no Brasil. Os estudantes contestavam as leis repressivas e detinham uma força de mobilização social, o que permitiu realizar manifestações, organização de debates e atos públicos, além de articularem com outros segmentos da sociedade. Sendo assim, contribuíram também no campo da cultura nacional, com suas propostas a respeito de uma arte conscientizadora e engajada politicamente.

O golpe civil-militar de 1964 impôs o fechamento do CPC, decretou a prisão e o exílio político de artistas e intelectuais. Vianinha, juntamente com outros artistas formaram o grupo Opinião, e Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal permanecem no Arena. A companhia tratou de mudar os planos e repensar um repertório crítico ao regime e que burlasse a censura. Com tal jogo de cintura, a companhia apresentou entre vários espetáculos, *Arena Conta Zumbi*³³, de Boal e Guarnieri, em 1965, e *Arena conta Tiradentes*, também de Boal e Guarnieri, em 1967.

Com a instauração do AI-5, o grupo precisou novamente de reposicionar-se para responder aquele momento de acirramento da repressão e também de crise interna do grupo. Em 1971, Augusto Boal montou o *Teatro Jornal – 1ª Edição*, com uma nova turma de atores, que posteriormente formou o grupo teatral Núcleo Independente. O espetáculo foi estruturado a partir da leitura de jornais diários. O elenco realizava improvisações das notícias, evidenciando cenicamente as contradições da realidade brasileira. Neste mesmo ano, Boal foi detido e depois partiu para o exílio e o Teatro de Arena foi esfacelado.

Nos anos 1970, no período de maior repressão política, Vianinha escreveu peças em que o protagonista de classe média se vê encurralado pela situação social, por exemplo, um jornalista, como em *A Longa Noite de Cristal* (1970), ou um publicitário,

³⁰ Félix de Athayde (1932-1995), foi um jornalista e poeta, participou como jornalista no Correio da Manhã, O País, O Globo, Jornal do Brasil, dentre outros, além de atuar dentro do CPC.

³¹ Ferreira Gullar (1930-2016), foi um escritor, memorialista e ensaísta brasileiro, poeta e crítico de arte.

³² Sobre o CPC, ver VIEIRA, Thais Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira* (1962). 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

³³ O tema escolhido foi a saga dos quilombolas no Brasil Colônia, momento de resistência dos escravos ao domínio português. A peça representa a luta pela liberdade no passado, mas, para falar do presente, das possibilidades de resistência ao golpe militar de 1964.

como em *Corpo a Corpo* (1971). Produziu teleteatro e adaptações de peças para a TV, como *Medéia*, *Noites em Brancas*, *A Dama das Camélias* (Com Gilberto Braga) e *Vida Nova*. Em 1973, escreveu o seriado para a TV, *A Grande Família*, com Armando Costa. Com 38 anos, Vianinha morreu sem ver encenadas duas importantes peças que haviam sido censuradas: *Papa Highirte*, escrita em 1968, *Rasga Coração*, escrita entre 1972 e 1974.

1.3 Reconfigurações do teatro político nos anos 1970

O CPC tinha uma forte marca política e ideológica, aparecendo na atuação do movimento, através das suas atividades artísticas. Carla Michele Ramos afirmou que “na concepção dos membros do movimento, a estrutura socioeconômica do país só poderia ser modificada se a população, por meio da desalienação, fosse capaz de aderir à luta revolucionária”.³⁴ O grupo propunha uma nova consciência e novas formas de organização social. Assim, para a historiadora,

a entidade acreditava que só através dessa nova consciência o homem poderia lutar por uma outra organização social. Assim o teatro, a música, a literatura e outros meios artísticos foram utilizados para realizar essa mobilização popular. A arte não poderia romper diretamente com a hegemonia das classes economicamente superiores, mas poderia provocar no ser humano uma mentalidade revolucionária, rompendo assim toda e qualquer forma de dominação.³⁵

O historiador Daniel Martins Valentini ressaltou que os grupos de teatro, como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Opinião, entre o fim dos anos 1950 e fim dos anos 1960 se tornaram referência no meio artístico, pois defendiam “uma concepção de arte engajada em transformações político-sociais, sob forte influência de teorias e artistas de esquerda.”³⁶ O sociólogo Ridenti, por sua vez, destacou que a “rebeldia contra a ordem e revolução social por uma nova ordem mantinham diálogo tenso e criativo”³⁷, sendo que as práticas dos movimentos sociais eram expressas também nas manifestações artísticas. Dessa forma, podemos perceber que o CPC, integrado por

³⁴ RAMOS, Carla Michele. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. *Anais do II Simpósio lutas sociais na América Latina*. Crise das democracias latino-americanas. Londrina: Gepal, 2006, p. 1. Disponível em: <<http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/segundosimposio/carlamicheleros.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

³⁵ Idem.

³⁶ VALENTINI, Daniel Martins. “Teatro de equipe ou alienação individual”, op. cit., p. 8.

³⁷ RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*, op. cit., p. 135.

intelectuais e artistas, acumulou um conjunto de conhecimentos políticos significativos no processo de resistência cultural que se instalou naquele momento.

De acordo com a historiadora Hebe Mattos, é possível afirmar que a renovação do teatro nacional se caracterizava como um movimento social, na medida em que, buscava através da arte mobilizar na cultura popular as contradições da sociedade, mostrar o “Brasil atrasado” diante do “Brasil moderno”. Nesse sentido, os

temas da identidade coletiva, da agência política e da transformação social estão implícitos na categoria que diz respeito a um tipo de ação coletiva na qual, grosso modo, grandes grupos informais de indivíduos ou organizações, voltados para objetivos específicos, resistem ou propõem uma mudança social.³⁸

O CPC teve um papel importante no processo de formação política popular ao defender uma postura crítica e o ideal de uma nova sociedade progressista. Através das suas peças de teatro, filmes e outras atividades, seus artistas apresentavam informações para um público popular, contendo não apenas críticas sobre as condições de vida da população vivendo no interior de uma estrutura social dominada pelas elites, mas também formas estéticas que questionavam a hegemonia das medidas da alta cultura. Ao lado disso, o dever de conscientização, de acordo com o sociólogo Manuel Tosta Berlink, era ir além de um relato e diagnóstico da realidade, e considerar o público como o próprio agente da mudança. Em outros termos, defendiam que os indivíduos podiam alterar a realidade por meio de sua ação. Dessa forma, o CPC atuava diretamente para a politização do público.³⁹

As mensagens incluídas nas peças, tinham como objetivo ampliar o entendimento dos debates, construir a adesão para uma luta coletiva visando a transformação da sociedade. Para tanto, a música, a arte plástica e a literatura constituíam formas para tornar as mensagens políticas mais didáticas, como o analfabetismo e o subdesenvolvimento. Ramos afirma que a intenção era motivar e suscitar os grupos em torno da única finalidade de transformação.⁴⁰

Marcelo Ridenti observa que a renovação do teatro neste caso constituiu um significativo movimento que sublevoou o teatro como expressão popular. Muito desse movimento que esteve ligado ao CPC, Teatro de Arena e às figuras de Augusto Boal, Guarnieri e Odulvado Vianna, estimulou toda uma geração a ler e reler as peças

³⁸ MATTOS, Hebe. História e movimentos sociais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 98.

³⁹ BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984, p. 107.

⁴⁰ RAMOS, Carla Michele. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura, op. cit.

clássicas, melhor dizendo, repensá-las dentro da realidade brasileira, sendo a experimentação de dar voz ao homem sertanejo, dos sem-terra, do desempregado, do analfabeto e entre outros, quer dizer, “promoveram a “nacionalização dos clássicos”, reinterpretando e reelaborando textos célebres da dramaturgia mundial de qualquer época, em afinidade com a realidade brasileira do momento”.⁴¹

O jornalista e sociólogo Reinaldo Cardenuto observou que a dramaturgia engajada tornou-se um modelo de resistência e de crítica à ditadura militar, “denunciando na medida do possível os abusos autoritários, crimes e torturas praticados em nome da “segurança nacional” e do desenvolvimento do país.”⁴² Neste caso, fazia-se necessário entender a conjuntura da década de 1960, perceber os atores sociais envolvidos e as estratégias utilizadas no campo ideológico a fim de se enfrentar o autoritarismo e a repressão dos anos seguintes. Assim, o autor nos convida a refletir que:

Condenar os erros estratégicos dos anos 1960 não significava apagar da memória o passado de luta, mas compreendê-lo como parte de um processo que, revisado, poderia continuar estimulando a consciência crítica, o materialismo histórico como ciência e a desconfiança pelo exercício dialético. Tratava-se de fixar na história do Brasil a contribuição da esquerda, gerando uma resposta ao esvaziamento ideológico organizado pela ditadura. Uma disputa pela construção da memória do país que, em contrapelo à história oficial criada pelos militares, procurava inscrever na ficção o legado comunista: mesmo diante do sentimento de derrota, em que muitos textos pareciam velar um defunto incômodo, a busca estava na manutenção do espírito crítico, na ressurreição da militância no tempo presente.⁴³

Na década de 1970, viu-se um processo de amadurecimento do teatro como resistência e sua politização enriquecendo outras atividades, como por exemplo, o texto teatral político e intervencionista, a performance, a direção, a construção de cenários, entre outras. Uma vez que a riqueza das peças e o clima de liberdade política se contrapunha à ditadura civil militar, o teor político das discussões sobre os rumos do Brasil avançou para o interior do teatro, transformando textos e o fazer teatral e as maneiras de montar um espetáculo. Ao buscar formas de intervenção na realidade, as peças teatrais construíam metáforas e imagens para expressar maneiras de pensar e agir, a partir de uma concepção de mundo.

⁴¹ RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança, op. cit., p. 139.

⁴² CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, 1 dez. 2012, p. 314. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47560>>. Acesso em: 08 maio 2019.

⁴³ CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação, op. cit., p. 322.

Como foi visto, os anos 1960 foi uma época rica em experimentações teatrais, que de alguma maneira auxiliou a formação de condutas e considerações críticas em relação a conjuntura autoritária. Produziu-se teatro engajado realista, teatro amador, teatro musical, teatro de vanguarda, comédia de costumes e teatro com temáticas jovens. De acordo com Carla Michele Ramos, as peças visavam externar

questões como o imperialismo norte-americano, a elitização do ensino superior e o subdesenvolvimento, enfatizando um discurso revolucionário de engajamento político e de ação social. Peças curtas de caráter dramático no estilo de crítica política foram encenadas nas ruas e nos sindicatos, elas ficaram conhecidas como “autos” e tinham como gênero o agitprop, era um teatro de agitação e propaganda voltado para denunciar fatos políticos e mobilizar os espectadores.⁴⁴

Contudo, nos anos 1970, como apontou o sociólogo Cardenuto, muitos dramaturgos, artistas e pessoas do meio artístico, começaram a rever suas posturas político-ideológicas.

A seu modo, cada um articulava-se para responder a duas inquietações centrais vividas no período: de um lado, os palcos cada vez mais esvaziados de uma concepção marxista de arte; de outro, os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, preenchendo a ausência de um popular símbolo de luta política por outro mais palatável para o desenvolvimento de uma indústria cultural.⁴⁵

Para Cardenuto, os dramaturgos “procuraram, no decorrer da primeira metade dos anos 1970, rearticular uma proximidade da escrita ficcional com o popular politizado.”⁴⁶ Pois, entendendo que as contradições sociais vividas naquele momento deveriam partir das camadas populares, do “povo”, e apesar do desfalecimento do ideário de revolução socialista, viu-se nas artes, no teatro político uma maneira de torná-lo o centro do debate político. O autor finaliza dizendo que essa arte politizada participava do processo de resistência, denominado de “modernização conservadora” e, por isso, caberia uma revisão da dramaturgia de 1960, com o intuito de preservar no teatro uma ação de refletir criticamente o período vivido na sociedade brasileira⁴⁷.

Para a historiadora Mariângela Alves de Lima a dramaturgia dos anos 1960 procurava afastar-se da forma tradicional criada no interior de um grupo teatral a partir da divisão do trabalho de um espetáculo, para a criação textual, cenográfica e interpretativa, ocorreram transformações significativas na organização do trabalho nos

⁴⁴ RAMOS, Carla Michele. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura, op. cit., p. 8.

⁴⁵ CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação, op. cit., p. 312.

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 311.

⁴⁷ Idem.

anos 1970. Diferente dos papéis definidos, todos os seus participantes trabalhavam no elenco, mas, também na montagem de cenário, na divulgação, como diretor.⁴⁸

O teatro dos anos 70 apresentava novas temáticas, linguagens e outros canais de comunicação não convencionais, estava ligado aos movimentos sociais e era produzido no centro e na periferia urbana. Para a historiadora Kátia Rodrigues Paranhos, “o teatro da periferia se colocava como objeto na própria cena historiográfica”, ou seja, fazer teatro engajado “era buscar outros lugares de encenação, assim como outros olhares sobre os anos de chumbo”.⁴⁹

Nesse período, mesmo com a censura, o teatro ressurgiu como um importante lugar de crítica política e social, procurando tematizar caminhos já trilhados, da subversão, da dicotomia entre as classes dominantes e a camada trabalhadora/popular. Como em *Gota d'água* (1975)⁵⁰, apresentando sua “denúncia de um Brasil conduzido pelos desígnios de uma elite voraz que suprime a voz política da esquerda”.⁵¹

De acordo com a historiadora Paranhos, para os variados grupos teatrais da década de 1970, “fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial – o “teatrão” – e ao regime político, presentes em algumas expressões que dizem dessa agitação, como “teatro independente” e “teatro alternativo”.⁵²

Pode-se perceber que durante os anos 1960 e 1970, a participação do teatro foi referência para o setor cultural, mas também foi imprescindível para movimentos sociais e partidários da esquerda, que viam nas peças e textos, propostas culturais de intervenção política que pudessem fazer oposição ao governo. Nesse sentido, verificamos que as práticas teatrais e as memórias sobre elas podem revelar histórias múltiplas de personagens que atuaram e interviram no teatro e na realidade de comunidades locais. Como afirma Arantes: “as práticas teatrais por vezes ‘pequenas’ e

⁴⁸ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia (orgs.). *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980, p. 53.

⁴⁹ PARANHOS, Kátia. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 26, n. 2, ago. 2017, p. 194.

⁵⁰ A peça *Gota d'Água* (1975), de Paulo Pontes e Chico Buarque, teve como texto-fonte a peça *Medeia*, de Eurípedes (480-405 a.C.). O espetáculo foi dirigido por Gianni Ratto e contou com Bibi Ferreira no elenco. Estreou em dezembro de 1975, no Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro. A peça é ambientada numa favela carioca, e a tragédia grega se transforma em crítica social e política. Tratava-se de um teatro de resistência, mas a censura liberou a peça, pois as cenas se passavam no contexto da vida privada. O espetáculo obteve um grande sucesso de público e de crítica. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/pecas/gota-dagua/>. Acesso em 20 de dezembro de 2019.

⁵¹ CARDENUTO, Reinaldo. *Dramaturgia de avaliação*, op. cit., p. 315.

⁵² PARANHOS, Kátia. *História & teatro, teatro & história*, op. cit., p. 197.

‘amadoras’ possuem um lugar e um espaço de atuação, bem como um público que as acompanha”.⁵³

Assim, consideramos fundamental sondar as aproximações do teatro e da classe artística com os movimentos sociais e culturais nas cidades interioranas, compreender as implicações desse diálogo na realidade social, como a experiência do Movimento Experimental de Cultura e Arte (MECA) em Ituiutaba, Minas Gerais, um grupo que surgiu como um projeto educacional e sua proposta de fomentar o debate em torno de peças teatrais, de leituras e encenações públicas de peças, sendo formador de saberes de resistência ao regime civil-militar e se constituiu como um movimento social organizado. Não muito distante das experiências de militância, o grupo tijucano também propunha a crítica ao regime militar e lutava pela pauta democrática.

Como muitos grupos teatrais, o MECA nasceu ligado aos movimentos que carregavam um traço da cultura de esquerda. O grupo expunha em suas peças a contestação contra o regime militar, através de uma proposta ideológica de busca da liberdade, posicionando-se como uma voz ativa das demandas políticas, sociais e culturais da cidade, por meio de uma mensagem democrática. Como afirmou Mariângela Alves de Lima, “havia apenas o sentimento geral, claramente expresso na produção cultural, de que as trevas eram demasiadamente longas e que era muito difícil, embora não fosse impossível, mobilizar-se contra ela”⁵⁴.

⁵³ ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Cultura e memória do Teatro no Triângulo das Minas Gerais*, op. cit., p. 2.

⁵⁴ LIMA, Mariângela Alves de. *Quem faz o teatro*, op. cit., p. 52.

CAPÍTULO 2 – O Movimento Experimental de Cultura e Arte (MECA) e o Teatro Vianinha (1974-1985)

2.1 Transformações econômicas e culturais na cidade de Ituiutaba (1960-70)

Quando o grupo MECA se consolidou em 1974, a cidade de Ituiutaba ainda vivia sob as sombras dos áureos tempos da rizicultura – cultura do arroz –, entre as décadas de 1950 e 1960. Nesse período, a região do Triângulo Mineiro passou por um processo de destaque no segmento agrícola. O historiador Renato Mateus realizou um estudo sobre o apogeu do arroz na região de Ituiutaba. Para ele, ao mesmo tempo em que se construía uma concentração agrícola na área do cultivo do arroz, “o município sofreu forte perda territorial neste período”⁵⁵, quando em 1953 a cidade de Capinópolis⁵⁶ alcançou autonomia, elevando-se como município e, em 1962, os distritos de Cachoeira Dourada e Ipiacu⁵⁷ tornaram-se municípios através de uma emancipação político administrativa, estabelecendo dessa forma o sistema de emancipação da microrregião de Ituiutaba. Neste cenário, coloca-se o êxodo rural, o fator urbanístico contido por agentes públicos, as complicações do vínculo capital/trabalho e inclusive, a manifestação desenvolvimentista que se fundou e perdurou, destoando com a inércia vivenciada pela região após a década de 1970.

Para o historiador Eduardo Giavara, o Triângulo Mineiro participava do processo de modernização do interior do país, no qual estava alicerçado de duas formas:

por um lado, terras de boa qualidade e clima ideal para agricultura e, por outro, uma região beneficiada pelos planos macroeconômicos do governo federal pós-segunda Guerra Mundial, aspectos que estimularam o desenvolvimento de setores como a infraestrutura rodoviária, a construção de hidrelétricas e o investimento em setores da agropecuária.⁵⁸

⁵⁵ MATEUS, Renato. *A dinâmica da agricultura no cerrado: do apogeu do arroz à modernização do campo na região de Ituiutaba/MG (1946-1974)*. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia – FACIP, 2013, p. 11-12.

⁵⁶ Lei Estadual n. 1.039, de 12 de dezembro de 1953.

⁵⁷ Lei Estadual n. 2.764, de 30 de dezembro de 1962.

⁵⁸ GIAVARA, Eduardo. *A dinâmica da produção do arroz em Ituiutaba (Minas Gerais, 1950-1970)*. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 15, n. 1, jan./jun. 2019, p. 196-197.

O período, entre os anos de 1950 a 1970, segundo Mateus, as resoluções adotadas pelo governo brasileiro com o intuito de fomentar o desenvolvimento dos setores da economia⁵⁹, provocou no contexto local diversas contradições, principalmente para os pequenos produtores, o desemprego, a mudança de mercado, além do agravamento dos problemas urbanos, desde a falta de infraestrutura da cidade, a precarização da qualidade de vida e o principal deles, o êxodo rural.

Nesse sentido, ocorreu uma reconfiguração da cidade de Ituiutaba, pois expressava a política de *modernização* nacional. Dividida entre rural e urbana, ela foi se ajustando às novas circunstâncias e, dessa forma, foi deixando de lado a economia de subsistência e adquirindo um novo formato na sua composição arquitetônica. Em meio às condições favoráveis, a cidade mantinha o bom funcionamento na área agrícola e atendia a região do Triângulo Mineiro.

Na década de 1970, depois da introdução das políticas públicas de modernização do campo e de financiamento e aprimoramento técnico, sucedeu um progresso do arrendamento⁶⁰, estabelecendo, assim, uma forma de utilização do solo. Giavara informou que no Censo Agropecuário de 1970

havia no município de Ituiutaba 371 estabelecimentos agrícolas trabalhando em regime de arrendamento numa área total de 40.249 hectares, demonstrando os efeitos da valorização do novo modelo de agricultura, voltado à busca de avanços no manejo das culturas, pois a maioria dos arrendatários trazia consigo a mentalidade da inovação tecnológica no campo e no uso das garantias proporcionadas pelo governo federal.⁶¹

A produção do arroz e o modelo de estocar a mercadoria impulsionou uma mudança urbanística, com a abertura de novos bairros, novas ruas e avenidas, além de outras funções de trabalho, fontes de renda para a população, e administração pública.⁶² Os historiadores Renato Mateus e Dalva Maria de Oliveira Silva identificaram outras

⁵⁹ Nesse sentido, duas correntes de administração pública despontavam: uma via liberal, em que a intervenção do Estado na economia e nas necessidades sociais seria amenizada, com prevalência das regras do mercado privado; e outra via, pela qual o Estado se tornaria o condutor do processo de transformação social, econômica e cultural de que o país carecia nas décadas de 1950 e 1960. MATEUS, Renato. *A dinâmica da agricultura no cerrado*, op. cit., p. 17.

⁶⁰ Referia-se num contrato para o qual uma pessoa (o arrendador) pactuava a ceder à outra (o arrendatário) o uso de um imóvel rural por tempo determinado ou não.

⁶¹ GIAVARA, Eduardo. *A dinâmica da produção do arroz em Ituiutaba (Minas Gerais, 1950-1970)*, op. cit., p. 192.

⁶² No estudo de Dalva Maria de Oliveira Silva, para além da concentração de nordestinos durante a migração em pensões na região central da cidade, mais adiante, se fixaram no Bairro Progresso, sendo um dos primeiros bairros resididos por eles.

mudanças ocorridas na dinâmica cultural da cidade.⁶³ As práticas culturais, desde os costumes, princípios, gostos musicais, festividades e culinária, perduraram na vivência do meio rural.

Os migrantes nordestinos trouxeram muitas contribuições culturais; sua colaboração não se restringiu à mão-de-obra. O trabalho dos migrantes foi decisivo, a presença dos nordestinos foi intensa, pois na busca de oportunidades espalharam-se pela extensão do Pontal do Triângulo Mineiro. Eles deixavam suas marcas, desde os hábitos alimentares, a vestimenta, o modo de vida e as formas de relação social. Suas manifestações e formas de viver também foram interpretadas de modo diverso e também sofreram preconceitos.

As contradições sociais eram visíveis na realidade do município. A economia local ainda era marcada pela agricultura e realizada, em sua maioria, pelos trabalhadores nordestinos. O vínculo com a terra era precário e a exploração do trabalhador nordestino era comum, visto uma situação subalternizada do trabalhador migrante, e tal posição é utilizada como direção para subversão, é enfatizado durante a exploração trabalhista a que esses migrantes foram submetidos. Muitas denúncias eram feitas em jornais, revelando o lado perverso da agricultura do arroz na região.

O município atraiu trabalhadores e migrantes para a agricultura, diferentes bairros foram abertos e para as pessoas que ali residiam, a cidade se atualizava. A imprensa local contente com a economia, cunhou uma expressão para a cidade, “a capital do arroz”, uma denominação aceita pela comunidade tijucana, uma vez que gerava uma afeição otimista que vinculava o município a modernização e com um horizonte melhor. Todavia, a publicidade contribuiu para encobrir as dificuldades sociais, tais como a infraestrutura limitada apenas para a área central e urbanização deficiente. Os diversos bairros periféricos, onde residiam os trabalhadores, encontravam-se separados do centro comercial com vias públicas sem asfalto, déficit da energia elétrica e/ou rede de esgoto.

Segundo Giavara, a produtividade agrícola na região do Triângulo Mineiro comportava aspectos sombrios. A migração dos nordestinos provinha da expulsão da terra, da estiagem e da miséria, com o propósito de complementar a carência da mão-de-

⁶³ Cf. MATEUS, Renato. *A dinâmica da agricultura no cerrado*, op. cit.; SILVA, Dalva Maria de Oliveira. *Memória: lembrança e esquecimento: trabalhadores nordestinos no Pontal do Triângulo Mineiro nas décadas de 1950 e 60*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1977.

obra barata para o cultivo⁶⁴. As famílias que comandavam a economia da cidade, ou seja, os proprietários do capital e seus descendentes, descartavam a aproximação com os grupos mais pobres, formados pelos indivíduos do campo e estabelecidos na área urbana.

A partir da década de 1970, a agricultura do arroz já não era a principal fonte de recursos. Neste momento, segundo Mateus e Silva, muitos indivíduos perceberam outras aptidões e possibilidades profissionais, voltadas para a prestação de serviços e, principalmente, para a área educacional. Pode-se afirmar que permaneceram na sociedade tijuicana certas heranças da cultura do arroz, na formação de relações sociais, no domínio do trabalho, cultura, economia e política.⁶⁵ A forte movimentação econômica estimulava a economia local para além da infraestrutura, trazendo também ganhos para a vida social e cultural da cidade. Giavara afirma que o período de abundância do arroz acompanhou o “acesso a cinemas, livrarias, lojas de roupa e eletrodomésticos, automóveis e voos diretos para as principais capitais do país”.⁶⁶

No campo da cultura e da arte, o município dispunha de quatro clubes recreativos, dois cinemas, além de alguns restaurantes e bares noturnos. O entretenimento ocorria em torno das festas religiosas e populares. As tradicionais congadas eram e ainda hoje são realizadas nas ruas e em praças públicas, na área central da cidade. As associações recreativas existentes nos anos 1970 incluíam o Ituiutaba Clube com sede urbana e campestre – atual Ituiutaba Clube Sociedade Recreativa e Esportiva –, o Palmeira Clube e a Associação Recreativa dos Nordestinos. Deste modo, o segmento das expressões culturais dos migrantes ficou centralizada no Palmeiras Clube e na Associação Recreativa dos Nordestinos.

2.2 Os primeiros passos do MECA

De acordo com a crítica teatral Mariângela Alves de Lima, durante os anos 1970 houve uma expansão dos grupos de teatro amador pelo Brasil. É nesse período que “os pequenos grupos de teatro, funcionando dentro das associações de moradores, ou dentro

⁶⁴ GIAVARA, Eduardo. A dinâmica da produção do arroz em Ituiutaba (Minas Gerais, 1950-1970), op. cit., p. 192.

⁶⁵ Cf. MATEUS, Renato. *A dinâmica da agricultura no cerrado*, op. cit., p. 74-75 e SILVA, Dalva Maria de Oliveira. *Memória: lembrança e esquecimento*, op. cit.

⁶⁶ GIAVARA, Eduardo. A dinâmica da produção do arroz em Ituiutaba (Minas Gerais, 1950-1970), op. cit., p. 195.

das salas paroquiais, trabalham para descobrir não só o texto de um futuro próximo como o espectador de um futuro próximo.⁶⁷

Nos anos 1970, o contexto cultural na cidade de Ituiutaba apresentava singularidades. Nesse período, mesmo sob gestão política de interventores do regime militar, ocorreram importantes eventos culturais. O que mais nos chamou atenção foi a Semana Universitária⁶⁸, realizada em 1971. Esse evento reuniu um grupo de universitários na realização de um movimento bem variado, contemplando o teatro, a música, a dança e exposições de obras regionais de literatura.

O Movimento Experimental de Cultura e Arte (MECA) nasceu em agosto de 1974, idealizado por Carlos Emilio Guimarães e Ana Luiza de Freitas e participação de Gilson Aparecido, Marlene Freitas, Abrão Calil Neto, Odilon Machado e Francisco Modesto, entre outros. O grupo tinha interesse em mobilizar reivindicações sociais e angariar recursos para encaminhá-las. Através da prática do diálogo com a sociedade tijuana, o grupo foi aos poucos sendo estruturado e formulado. Dessa forma, como avaliou Lima, “a formação de grupos não representa apenas uma alternativa, mas sim uma postura antagônica cuja base envolve tanto uma nova forma de pensar a arte como uma nova forma de organização social.”⁶⁹ Esse aspecto pode ser evidenciado no depoimento de Ana Luiza de Freitas, uma das idealizadoras do grupo: “Nós falamos: ‘Bom, se nós estamos trabalhando na cultura, nós também temos que ter um grupo de teatro.’ Resolvemos fundar o Movimento Experimental de Cultura, que seria pra ter um grupo de teatro, mas também [para] fomentar a arte nos seus vários segmentos na cidade”.⁷⁰ Por este ângulo, o grupo MECA se constituiu como uma organização de resistência cultural, principalmente através das produções de peças teatrais com as quais procuravam reagir contra a censura e o autoritarismo.

Em 1974, o MECA participou do Festival Nacional de Teatro⁷¹, oferecendo um minicurso de História da Arte, para alunos e professores do Conservatório local, com a concertista Magdala Costa, docente da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

⁶⁷ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro, op. cit., p. 73.

⁶⁸ “Então, O Luiz Vilela está com a gente desde o primeiro movimento cultural que nós fizemos em 71, que foi essa Semana Universitária, que fizemos uma exposição dos principais autores da região e o Vilela tinha acaba de receber o prêmio de Tribo de Terra, e ele nos ajudou inclusive trazendo os livros dele, ficaram à disposição e a partir daí a gente sempre está junto. Nesse encontro estavam José Aparecido e João Batista, ele também estava presente.” FREITAS, Ana Luiza. Entrevista realizada em junho de 2018. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva.

⁶⁹ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro, op. cit., p. 58.

⁷⁰ FREITAS, Ana Luiza. Entrevista realizada em junho de 2018. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva.

⁷¹ Cf. SOARES, Michele. *Grupo MECA*, op. cit., p. 15.

Para o festival vieram equipes de São Bernardo do Campo/SP, Brasília/DF e São José do Rio Preto/SP, além de outras cidades. Tais eventos, proporcionaram à cidade o contato com o teatro e manifestações artísticas realizadas na esfera nacional.

Desde então, a cidade passou a realizar atividades e eventos culturais. Entre os anos de 1975-76⁷², o grupo MECA conduziu o Festival Mardeniense da Canção do Colégio do Instituto Marden, sob solicitação da direção da organização. Ainda, em 1976, o grupo MECA fundou o Cine Clube MECA⁷³, onde eram exibidos dois filmes de arte por mês. O projeto só foi possível devido à cessão dos aparelhos de projeção. O filme de inauguração foi *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles. Mas, apesar da iniciativa bem-sucedida, o cineclube manteve-se apenas por um período de dois anos, encerrando suas atividades em razão das dificuldades encontradas para apresentar filmes sem um local próprio para o seu funcionamento.

Observando as intenções e características destes festivais, realizados e organizados por este grupo de universitários simpatizantes das artes e residentes em Ituiutaba, podemos perceber em suas concepções estéticas as influências do engajamento político dos movimentos sociais que se formavam no Brasil. Nesse sentido, a historiadora Hebe Mattos nos ajuda a pensar que, apesar dos movimentos culturais não surgirem de uma essência classista, eles carregavam na sua formação um importante traço da cultura de esquerda, ou seja, apoiavam-se em sua prática de peças e dramas políticos no diálogo com aqueles que tinham pouca voz na sociedade⁷⁴.

A historiadora Michele Soares aponta que a arte foi e é um espaço singular para o ato de opor-se, tendo em vista a contestação e a própria função de formar opinião, pensamentos e comportamentos. Podemos perceber que o MECA trazia em sua estrutura uma proposta estética de arte engajada. E uma de suas características, como ressaltado por Lima, era a “identificação entre os participantes”.⁷⁵ Assim, o grupo de teatro criava um ambiente relevante para questionamentos e o exercício da resistência.

O MECA foi formado por pessoas que atuavam como professores, intelectuais, estudantes e apreciadores das artes. Carlos Emilio Guimarães, mais conhecido como

⁷² Ainda em 1975, o MECA trouxe o show “Refazenda”, de Gilberto Gil, realizado no Cine Ituiutaba, durante o Circuito Universitário. Cf. SOARES, Michele. *Grupo MECA*, op. cit., p. 15.

⁷³ O Cine Clube contava com cartelas de mensalidade dos associados, no valor de Cr\$20,00 (vinte cruzeiros) para a categoria casal e Cr\$15,00 (quinze cruzeiros) para a categoria individual. O ingresso na portaria era de Cr\$8,00 (oito cruzeiros). Idem, p. 15.

⁷⁴ MATTOS, Hebe. *História e movimentos sociais*, op. cit.

⁷⁵ LIMA, Mariângela Alves de. *Quem faz o teatro*, op. cit., p. 49.

Carlito⁷⁶, teve uma grande importância para a formação do grupo e a realização dos projetos. Sua trajetória como ator, diretor e o comprometimento com as artes de um modo geral foi fundamental. No seu depoimento, Marlene de Freitas lembrou de outras peculiaridades do Carlito, dizendo: “O Carlito tinha uma facilidade incrível de convencimento, de puxar as pessoas, agregar, empurrar também, sabe... Ele tem essa habilidade”⁷⁷.

Outra idealizadora do grupo é Ana Luiza de Freitas. Ela é natural da cidade de Ituiutaba/MG, formada em História e paralela à sua profissão de professora, caminhava e ainda se mantém ativa enquanto agente cultural. Ana Luiza via a potencialidade do cinema, mesmo em uma cidade do interior, um espaço de referência cultural. Seu gosto pela leitura e a admiração pela efervescente produção cultural crítica ao regime militar, provocaram seu interesse pela arte, pelo teatro.

Sobre a formação do grupo, a historiadora Michele Soares destaca o momento no qual foram incorporados novos participantes:

Em 1981, o grupo recebe novos integrantes como Marlene Fátima Freitas, José Roberto Guimarães, Tânia Tiveron, Márcia Duarte, Paulo Olímpio Maia, Sueli Sônia, Sebastião Caetano Belém, Josimar Soares, Wadim e outros. Além de contar cada vez mais com a participação de músicos como Abadio Costa Filho – o Badiinho –, Telmo Costa, Cláudio Costa, José Augusto e Silas, que passam também a formar o elenco das produções do Meca. Sendo que alguns elementos de sua formação original já não estavam mais presentes (...).⁷⁸

Em seu depoimento, Marlene Freitas ofereceu muitas informações sobre a história do teatro local, contribuindo assim para compreendermos melhor como ocorreu a incorporação de novos integrantes ao grupo, de alguns estudantes que posteriormente vão compor MECA. Marlene veio morar no município de Ituiutaba/MG ainda durante o regime militar e trouxe consigo os filhos que ainda eram crianças. Durante algum tempo, trabalhou na Escola Estadual Governador Clóvis Machado como professora e, depois, como bibliotecária. Ela relatou que sempre procurou trabalhar algo com o qual se identificava, por isso encarregou-se de levar a literatura, as artes e as brincadeiras

⁷⁶ Carlos Emilio Guimarães, o Carlito, é natural do Prata (MG) e residiu em São Paulo, entre 1961 e 1967, quando entrou em contato com toda a movimentação cultural e política paulista. Lá, ele morava em frente ao Teatro de Arena e assistiu a vários espetáculos teatrais, o que, certamente, influenciaria sua concepção de arte. Depois, morou em Uberaba, onde cursou odontologia, participou de eventos culturais, produziu uma banda de música. Ao visitar familiares que residiam em Ituiutaba – Maria Helena Gouvêa Machado e Odilon Machado, que, inclusive, farão parte do grupo, conheceu Ana Luiza, com quem se casou em 1973. Cf. SOARES, Michele. *Grupo MECA*, op. cit., p. 14.

⁷⁷ FREITAS, Marlene. Entrevista realizada em julho de 2019. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva e Eduardo Giavara.

⁷⁸ SOARES, Michele. *Grupo MECA*, p. 15.

para dentro da sala de aula. Como resultado, conheceu o grupo MECA através do Carlito e, apenas quando inaugurou o Teatro Vianinha, passou a desempenhar ações no grupo.

A trajetória de Gilson Aparecido, mais conhecido como o Palhaço Ticolino, se cruza com a de Marlene. Gilson Aparecido, é tijuicano e professor da rede estadual do município de Ituiutaba. Gilson avaliou que Marlene Freitas foi uma figura central para a sua entrada e o seu processo de união com o grupo. Gilson ainda era estudante na Escola Estadual Governador Clóvis Machado quando conheceu Marlene, que naquele período era professora e bibliotecária da instituição. Destacamos um trecho do seu depoimento no qual narrou sobre a sua singular trajetória escolar e o período em que se inseriu efetivamente no grupo MECA:

Eu tava pra sair da escola e de repente, foi criada uma biblioteca comunitária no Clóvis Salgado, quem era a responsável, era a Marlene (...). Então, o que que é: eu sai da margem da Vila Progresso, negrinho, excluído, né, e de repente, tava tendo acesso a uma coisa que no momento poderia ser impossível (...). Eu posso dizer, eu sou um negro, que Deus caiu na minha vida, o MECA caiu na minha vida, o Vianinha. E, eu paguei a faculdade animando festas, vivendo da arte e tal, então, o teatro, o Teatro Vianinha, o MECA, sem eles eu não estaria aqui não. Eu estaria talvez morto ou no cabo da enxada, ou mais um desiludido na porta de um boteco por aí, cara. Eu faço esse parâmetro, por isso que eu falo que em 83 mudou minha vida.⁷⁹

Como muitos dos integrantes do MECA possuíam outros ofícios eles precisavam ajustar as diversas obrigações com a tarefa de agrupar todos os participantes, quase 30 pessoas – entre atores, dramaturgos, técnicos e outros – para assim realizar suas produções coletivas.⁸⁰ No teatro amador sempre houve várias possibilidades de congregar as mais diversas tarefas. Carlito contou que à frente do grupo MECA, ele gerenciou e dirigiu, incorporando inúmeras sugestões e ideias que iam surgindo nesse trabalho coletivo, na realização da produção estética, e também em relação às questões administrativas do grupo.

Apesar das dificuldades que contém em toda e qualquer forma organizacional, a participação dos artistas no grupo tinha um caráter formativo, em função das atividades desenvolvidas com seriedade, do contato com o público e pelos seus princípios e convicções difundidos. De acordo com Lima, o MECA apresentava uma nova forma de

⁷⁹ Santos, Gilson Aparecido dos. Entrevista realizada em julho de 2019. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva e Eduardo Giavara.

⁸⁰ SOARES, Michele. *Grupo MECA*, p. 19-20.

organização teatral⁸¹, constituindo um espaço de convívio e vivência através do conhecimento, sendo assim um lugar de troca, de diálogo. Um lugar que defendia o debate sempre aberto sobre incontáveis assuntos, mas, principalmente, um lugar de resistência democrática, pautando questões para a redemocratização brasileira.

2.3 O Teatro Vianinha: um “espaço para a arte, democrático, livre e de resistência”

O interesse do grupo MECA pela cultura, pela arte e pelo teatral, alimentou o desejo em transmitir à população discussões sobre a correlação entre passado e presente, usando a linguagem cênica para incorporar os debates acerca das experiências vividas durante o regime militar. Com essas preocupações, o grupo queria adquirir um espaço físico para suas ações, como reuniões e oficinas de teatro, encenações teatrais, contação de história, entre outras atividades. Foi a partir da repercussão das suas atividades no município de Ituiutaba e a presença de pessoas com interesses progressistas integrando o poder local, que o MECA obteve, em 1978, a doação de um terreno para a construção da sua sede, na gestão do prefeito Fued Dib.⁸²

Localizado numa área central da cidade, na rua 24, entre avenidas 5 e 7, nº 154, neste primeiro momento, o terreno foi cedido em comodato, ou seja, como empréstimo gratuito. Mas, apenas um terreno vago não é ainda um espaço físico adequado para as atividades propostas pelo grupo. Então, para a sua construção foram realizadas campanhas para doações, além de outras ações para coletar materiais de construção (tijolos, cimento, madeira e outros). Estas operações foram realizadas nos anos de 1978 e 1979. Sobre essa época, Ana Luiza, uma das integrantes do grupo MECA, relatou:

Eu fiz muita campanha na rua, pedindo saco de cimento, tijolo... O grupo fazia isso mesmo, a gente conseguimos essas doações. Fazíamos jantares. E teve uma verba inicial da prefeitura, teve uma verbinha do estado. Então, foi dessa forma que a gente conseguiu inaugurar, bem simples. E aí, a gente continuou⁸³.

⁸¹ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro, op. cit., p. 58.

⁸² Fued José Dib (1929) foi ex-integrante do Partido Social Democrático (PSD), extinto pelo Ato Institucional n. 2, de 27 de outubro de 1965. Ele iniciou sua carreira política em 1966, elegendando-se vereador de Ituiutaba pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição ao regime militar.

⁸³ FREITAS, Ana Luiza. Entrevista realizada em junho de 2018. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva.

Para evitar a perda da área, seja por questões políticas ou outras formas de arbitrariedades feitas pelo regime militar, houve a outorga regulamentada para o grupo MECA. Este feito foi executado no final da administração do prefeito Acácio Cintra.⁸⁴ A construção do teatro foi o resultado da persistência de muitas pessoas que procuraram conceber um ambiente artístico, educativo e acima de tudo, um local democrático. O projeto não vislumbrava um edifício suntuoso e repleto de recursos, mas sim, um espaço no qual pudessem realizar os ensaios, espetáculos e as temporadas de apresentações, claro, além do mais, favorecer a presença de outros grupos, dramaturgos e diretores para eventos e atividades em conjunto com o grupo MECA.

Assim, o Teatro Vianinha foi inaugurado sem sofisticação, em 1980,⁸⁵ sob o lema de ser “espaço para a arte, democrático, livre e de resistência”, nas palavras de Ana Luiza de Freitas, atual diretora do teatro. Lima identificou que uma das características do grupo teatral nos anos 1970, girava em torno de que “para ser eficaz a arte precisa ser sincera e a sinceridade, não apenas um discurso sobre ela, é o que o grupo tem a dizer de mais importante”.⁸⁶

O edifício construído recebeu o nome do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, pela identificação ideológica e por ser representativo da arte engajada. Vianinha defendia a necessidade de formação de grupos de teatro pelo interior do país, como forma de conscientização para a construção de uma sociedade democrática. Para Ana Luiza, o “teatro do Oduvaldo Vianna Filho, que era mais político, mais engajado. O Vianinha era lutador né, progressista, humanista”.⁸⁷ Em seu relato, explica o porquê da homenagem:

⁸⁴ Acácio Cintra foi prefeito de Ituiutaba de 1977 a 1982, pelo partido PMDB.

⁸⁵ O teatro Vianinha é um espaço que conta com bancos de alvenaria, não numerados, com corredores laterais e capacidade para aproximadamente 230 pessoas; sala para técnica (sonoplastia e iluminação, sendo que esta sempre foi carente em termos de material – holofotes, gelatinas, etc.), palco com metragem de 10 x 5m, piso de tacos de madeira (que foram colocados alguns anos após sua inauguração) e coxias laterais; bastidores com banheiros; pequeno hall de entrada (com estrutura de uma varanda – coberto, mas com a frente aberta), que serve de espera para o público e que conta com uma bilheteria (também construída após a inauguração) e um pequeno e simples bar (que, em noites de espetáculo, põe bebidas à venda); banheiros, masculino e feminino, para a plateia, na entrada do teatro. E, anexo a este espaço, a biblioteca, que serve para reuniões do grupo, elaboração de trabalhos e, principalmente, para guardar todo o material (jornais, programas de peças, cartazes, fotos, correspondências, projetos) que compõe o acervo do Meca, tendo sido inaugurada algum tempo depois – em catorze de agosto de 1981 – e recebido o nome de Biblioteca Paulo Autran. O ator havia estado em Ituiutaba, no início do mesmo ano, para uma apresentação de um monólogo sobre autores da literatura brasileira acompanhada de debate, no Teatro Vianinha, em uma promoção do MECA. SOARES, Michele. *Grupo MECA*, op. cit., p. 17-18.

⁸⁶ LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro, op. cit., p. 92.

⁸⁷ FREITAS, Marlene. Entrevista realizada em julho de 2019. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva.

nós colocamos o nome de Oduvaldo Viana Filho, pelo que ele representa dentro da dramaturgia nacional. É, ele... A gente se identificava muito com ele, uma referência muito... Porque?! Porque o Vianinha era um ser, um agente cultural, um agente político, combativo. Ele era do partido comunista e tinha uma liderança incrível com os estudantes na área... Ele foi fazer teatro na universidade e sempre um teatro combativo, um teatro de denúncia, então era... essa referência fez com que a gente é... batizasse né, com o nome, e acabou ficando Teatro Vianinha porque é o apelido dele. E muita gente nem assim sabe, né, (...) Só quem interessa pra saber quem é Oduvaldo Vianna Filho, quem que é Vianinha.⁸⁸

As ideias e o trabalho de Vianinha foram transmitidos a outros grupos teatrais: a responsabilidade do artista, a necessária posição contestadora, a militância de cada indivíduo.

Em 1981, no ano seguinte a inauguração do Teatro Vianinha, o ator Paulo Autran esteve no município e foi homenageado pelo grupo com a inauguração de uma biblioteca com o seu nome, a Biblioteca “Paulo Autran”. No Teatro Vianinha ocorriam várias atividades, além do círculo de leitura e dos espetáculos teatrais, o cineclube foi reativado, ocupando agora um lugar fixo e batizado com o nome de Cineclube “João Batista de Andrade”, em 1983,⁸⁹ um tijuicano e importante cineasta brasileiro. O Cineclube, porém, teve uma curta existência.

Nesse depoimento, Ana Luiza aponta para duas questões. Primeiro, o público mais selecionado, devido a categoria dos filmes exibidos, que não eram filmes comerciais, mas de grande apelo popular e que, com certeza, não integravam o circuito dos cinemas das cidades do interior do país. Isso talvez tenha valido ao clube a imagem de fechado e restrito, crítica que o próprio grupo sofrerá, como mostraremos mais adiante, mas que, por outro lado, cumpria sua proposta original, promover a exibição de filmes de outras nacionalidades, enquanto a grande importação era de produções americanas, sustentando o “imperialismo cultural”; e de outros diretores e roteiristas que lançavam novas concepções estéticas, questões de ordem social e humana a serem debatidas. Outra questão abordada, no depoimento de Ana Luiza, foi em relação ao curto período de existência do Cine Clube, em função do teatro ser mais forte na programação do grupo. É evidente que isso é legítimo, já que a proposta do Meca de fomentar a arte sempre se pautou, com maior ênfase, no trabalho teatral. Mas vale tomarmos emprestado a análise que Carlito faz, relacionando essa

⁸⁸ FREITAS, Ana Luiza. Entrevista realizada em junho de 2018. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva.

⁸⁹ O cineclube do Meca foi reativado em fevereiro de 1983, já na sede do grupo – o Teatro Vianinha – “em consequência da doação, pelo Prefeito Acácio Cintra, de um projetor sonoro, para filmes de 16mm, feita ao Meca. O Cine Clube contará com o apoio do Diretório Acadêmico ‘20 de maio’, cujo presidente João de Assis, participará efetivamente de todas as suas promoções”. Agora passa a se chamar “Cine Clube João Batista de Andrade”, em homenagem ao cineasta ituiutabano, “não só pelo valor de sua obra, mas pelo grande apoio que sempre tem dado ao Meca”, fazendo a projeção do filme “Tribunal Bertha Lutz” do referido artista, na abertura. SOARES, Michele. *Grupo MECA*, op. cit., p. 15.

questão ao momento social: “(...) naquela época, aí com o advento do... do vídeo cassete, acho que foi, ficou em segundo plano. Foi até a gente deixar tudo. O vídeo supre as necessidades”.⁹⁰

O cineclube tinha intuito com a proposta ideológica do grupo MECA, criar a partir da cinematografia um espaço educativo, político e democrático, onde visasse a contribuição na formação não somente de um senso crítico, mas na formação de um público em que por meio das obras audiovisuais cultivasse as rodas de conversas. Assim, como outros cineclubes pelo Brasil acreditou-se por meio do cinema como uma frente de resistência ao sistema vigente, isto é, detendo uma concepção revolucionária e democrática de organizar a relação do público com a obra cinematográfica. Por isso, sempre foram perseguidos pelo autoritarismo, marginalizados pelo poder econômico, ignorados pela maior parte das esferas institucionais. Mas, não somente este aspecto foi eixo central para o fechamento do Cineclube “João Batista de Andrade”, viu-se refletido, na pouca estabilidade financeira para alugar filmes periodicamente, sobretudo, no material de projeção e a adesão de público, porém, assim como diagnosticado no trabalho de Michele Soares, podemos constatar que o teatro sempre foi a maior base do grupo MECA, além de tudo, é notável a aproximação tecnológica do videocassete e demandando outra necessidade levando em consideração o público frequentador.

Outro passo importante dado pelo grupo foi a sua filiação na Associação Mineira de Teatro Amador. A partir desta filiação, um evento que se destacou foi Festival Mineiro de Teatro Amador, ocorrido em 1984, contando com a participação de grupos de teatro da cidade de Ituiutaba e do estado de Minas Gerais. Sobre esse evento, Ana Luiza contou:

E pessoas de comportamentos diversificados, então foi assim, uma coisa que balançou a cidade, eram pessoas que saíam pelas ruas, faziam performances no Calçadão, faziam performance na rua e as pessoas se assustavam com aquilo. Mas ao mesmo tempo começaram a assimilar e viram que eram pessoas diferentes (som de pássaros ao fundo), mas que mereciam respeito. Então, foram oito dias de teatro, consecutivos aqui no Vianinha, e nós abrimos com o espetáculo que foi feito por dois autores de Ituiutaba. Com o espetáculo chamado “Ituiutribo”, que conta a história da cidade através dos seus mitos, através das suas, dos seus rios, da sua geografia, um espetáculo muito bonito⁹¹.

⁹⁰ Cf. SOARES, Michele. *Grupo MECA*, p. 16.

⁹¹ FREITAS, Ana Luiza. Entrevista realizada em junho de 2018. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva.

Dada a aproximação do teatro com a comunidade é primeiro necessário pensar a construção da dimensão do imaginário social do público, principalmente no que diz respeito a um indivíduo leigo, que inicialmente pode causar um certo estranhamento por algo que não compreende parte do seu cotidiano, melhor dizendo, um público que não frequenta teatro ou não sabe interpretar ou conhecer a arte cênica. Por outro lado, no depoimento tem a passagem de “Mas ao mesmo tempo começaram a assimilar e viram que eram pessoas diferentes, mas que mereciam respeito”, aqui vê-se uma correlação do extracotidiano entre o teatro e a comunidade local, mesmo que a prática de consumo do teatro seja ainda consideravelmente pequena numa cidade interiorana, pressupõe um desdobramento da experiência sensível e a consciência de seu valor, respeito e principalmente onde o teatro é apreciado para atender a introdução de recursos representativos.

Com a peça escrita por Odilon Machado Júnior e Claudio de Souza, *Ituiutribó* em que é representado o regionalismo cultural, o cotidiano popular, mas podemos pensar também na direção do plano político. As releituras de peças clássicas e as músicas assumiam formas de protesto e de intervenção político-social, tais como: *O burguês fidalgo* de Molière, *Lisístrata* de Aristófanes, *O inspetor geral* de Gógol, peça de teatro que apresenta a corrupção da Rússia czarista no século passado e a obra *Gota d'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, dentre outras. Esse era o espírito do grupo e das suas ações realizadas no Teatro Vianinha, lembrou Ana Luiza:

Espectáculos, por exemplo, que denunciavam a ditadura, nós permitimos que houvesse plenárias para discutir a situação democrática do parti... Do país. E percebemos que, nesse momento, nós também fizemos, além de, de peças teatrais.... É, sediou (conversas ao fundo) Greve de professores. Então, assim era um espaço que a gente, colocou democrático, não partidariamos. Mas naquele momento, havia um espaço de resistência à ditadura e de posicionamentos a favor da redemocratização⁹².

Muito do que foi elaborado pelo MECA incorporava as experiências sociais e as práticas culturais locais, mas suas criações também se inspiravam nas produções teatrais com intenções politizadoras do movimento nacional. Essa confluência permitiu que as ações do MECA realizadas no âmbito do Teatro Vianinha conseguissem disseminar arte e cultura, formar novos artistas e ampliar o público na sua trajetória de construção de uma resistência cultural e política.

⁹² Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pesquisar a história do MECA pudemos perceber que o grupo promoveu a ação artística mais organizada e atuante da cidade de Ituiutaba, contribuindo igualmente enquanto movimento social. Além da prática teatral engajada politicamente, o grupo esteve associado às lutas sociais, tendo como um dos seus princípios a inclusão do cidadão como agente democrático, particularmente, construindo um espaço reflexo da conscientização, mesmo diante de realidades culturais tão distintas.

Além disso, o grupo constituiu o único prédio de teatro na cidade, um espaço de saberes e práticas teatrais, propiciando aos seus atores, diretores e espectadores um ambiente para a realização de inúmeras intervenções culturais e políticas. Assim, o Teatro Vianinha agregava à cidade um local de entretenimento e encontro. Para os participantes do grupo, o Teatro Vianinha representou desde o momento da sua criação um espaço de liberdade e de reafirmação de uma identidade local.

O movimento artístico nacional e o movimento do teatro local buscavam a sensibilização popular com a intenção provocar a tomada de consciência. As mensagens presentes nas peças sobre a resistência visavam suscitar mudanças sociais, educacionais e políticas por meio da arte. Contudo, as práticas teatrais de um grupo em uma cidade no interior do país, são variadas e tem especificidades. Nesse sentido, o historiador Arantes nos informou sobre maneiras de pensar as expressões teatrais na relação entre o nacional e o regional:

É verdade que por uma necessidade identitária e de nacionalidade a construção da memória de um ‘teatro brasileiro’ deve ser pensado, mas, alguns cuidados devem ser observados, por exemplo, não homogeneizar os fazeres e práticas teatrais neste país tão heterogêneo, nem tampouco permitir que a utilização da expressão teatro brasileiro hierarquize as outras possibilidades de se fazer teatro nas mais diferentes regiões do país.⁹³

Então, as experiências e vivências que reverberam pelo grupo MECA, por seus indivíduos e suas ações, criaram uma forma própria de conduzir seus trabalhos, além do processo de criação da subjetividade em que torna complexo no âmbito da coletividade. Para tanto, o teatro e suas alternativas de ação se difundiam na realidade brasileira como modelo de suas expressões locais no campo da economia, da política, da cultura e das

⁹³ ARANTES, Luiz Humberto Martins. Cultura e memória do Teatro no Triângulo das Minas Gerais, op. cit.

ações de avanço social. Assim, na direção das políticas de relevância da realidade social da cidade, bem como da organização dos desfechos que se formavam com o diálogo textual das peças na interlocução direta com os espectadores, estimulando uma reflexão da sociedade e do teatro em contrapartida do poder hierárquico instituído durante o regime civil-militar. Além de expor a realidade de outros lugares o teatro evidenciava como um dispositivo de poder para o grupo de teatro tijucano, o qual se designava levar junto aos textos e a encenação uma análise do cidadão enquanto cidadão.

Diante desse estudo podemos também resguardar uma memória teatral, pois tratamos de localizar e historicizar uma tradição do teatro regional e local, propiciando o próprio reinventar dado as características prevaletidas de saberes e práticas teatrais muitas vezes até então reestruturadas de acordo com a experiência de cada um, ora originários de uma classe menos desfavorecida, ora pessoas de uma geração intelectual. Logo, as construções de signos e representações variadas dentro da construção teatral, da linguagem textual, do cenário, na divisão do trabalho e outros aspectos relevantes, trazem camadas de informações que se acumulavam na prática física do grupo, isto é, finda sendo vários discursos num só, cada um diante da sua particularidade e tendo como base as conexões com fatores externos e internos em que a memória oferece.

Mas, terminada essa pesquisa, outras possibilidades futuras poderão ser exploradas. Considerando os depoimentos dos testemunhos, pode-se perguntar sobre como ocorreu o desenvolvimento de um teatro engajado e de resistência em uma cidade conservadora e interiorana. E, ainda: o que é fazer teatro no interior? A atuação do grupo e a sua inserção social na cultura local poderão ser problematizados a partir de um conjunto variado de fontes documentais disponíveis sobre o grupo, e ainda não exploradas suficientemente, tais como: ficha técnica da estrutura arquitetônica e urbanística, jornais, panfletos, programa de peças, peças e adaptações de peças, revista “Ponto de Vista”, fotografias, reportagens e documentário, além de relatos (fontes orais).

REFERÊNCIAS

Fontes de pesquisa

a) Entrevistas orais

FREITAS, Ana Luiza. Entrevista realizada em junho de 2018. Pesquisadora: Sara Aline Azevedo da Silva.

FREITAS, Ana Luiza. Entrevista realizada em julho de 2019. Pesquisadores: Eduardo Giavara e Sara Aline Azevedo da Silva.

FREITAS, Marlene. Entrevista realizada em julho de 2019. Pesquisadores: Eduardo Giavara e Sara Aline Azevedo da Silva.

SANTOS, Gilson. Entrevista realizada em julho de 2019. Pesquisadores: Eduardo Giavara e Sara Aline Azevedo da Silva.

b) Monografia

SOARES, Michele. *Grupo MECA: história, arte e política (Ituiutaba/1974-1989)*. Monografia (Graduação em História – Licenciatura) – Universidade Estadual de Minas Gerais, Ituiutaba, 2002.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. Cultura e memória do Teatro no Triângulo das Minas Gerais. *Anais do V Congresso Abrace: Criação e Reflexão Crítica*, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/vcongresso/textoshistoria.html>>. Acesso em: 13 de maio de 2019.

BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.

CARDENUTO, Reinaldo. Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, p. 311-332, 1 dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47560>>. Acesso em: 8 maio 2019.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *O governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia*. *Tempo*, Niterói – RJ, jun. 2010, v. 14, n. 28. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a06v1428.pdf>. Acesso em: 30 fev. 2019.

DEZEMONE, Marcus. A questão agrária, o governo Goulart e o golpe de 1964 meio século depois. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 36, n. 71, 2016, p. 131-154. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v36n71/1806-9347-rbh-36-71-00131.pdf>. Acesso em: 30 fev. 2020.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente eleito, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GIAVARA, Eduardo. A dinâmica da produção do arroz em Ituiutaba (Minas Gerais, 1950-1970). *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 15, n. 1, p. 182-199, jan./jun. 2019.

LIMA, Mariângela Alves de. Quem faz o teatro. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia (orgs.). *Anos 70 – Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979/1980, p. 43-74.

MATTOS, Hebe. História e movimentos sociais. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 95-111.

MATEUS, Renato. *A dinâmica da agricultura no cerrado: do apogeu do arroz à modernização do campo na região de Ituiutaba/MG (1946-1974)*. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia – FACIP, 2013.

MORAES, Fernanda. Arantes; ZANCO, Nathália Helena Tomazinnii. O Teatro Vianinha e suas relações político-culturais intermediando a memória cultural local e regional. In: *Anais do VII Encontro Nacional Perspectivas do Ensino de História*. Uberlândia, 2009, p. 67-68.

PARANHOS, Kátia. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 187-205, ago. 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Carla Michele. O papel dos artistas e intelectuais do Centro Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. *Anais do II Simpósio lutas sociais na América Latina*. Crise das democracias latino-americanas. Londrina: Gepal, 2006. Disponível em: <http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/segundosimposio/carlamichelerosamos.pdf>. Acesso em 14 de abril de 2018.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil Republicano*. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. 3. ed. Rio de Janeiro: 2009, vol. 4, p. 133-165.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SILVA, Dalva Maria de Oliveira. *Memória: lembrança e esquecimento: trabalhadores nordestinos no Pontal do Triângulo Mineiro nas décadas de 1950 e 60*. Dissertação de mestrado, São Paulo, 1977, PUC-SP.

VALENTINI, Daniel Martins. Teatro de equipe ou alienação individual: o Teatro Oficina como projeto coletivo. *História Oral*, v. 19, n. 2, p. 7-26, jul./dez. 2016.

VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira (1962)*. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

VILLARES, Rafael de Souza. *Por uma dramaturgia nacional-popular: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho no CPC da UNE (1960-1964)*. Dissertação (Mestrado em Arte da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas/SP, 2012.

Sites

<http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

<http://memoriasdaditadura.org.br/>