

VERA REGINA MARTINS COLLAÇO

O TEATRO DA UNIÃO OPERÁRIA
Um palco em sintonia com a modernização brasileira

Florianópolis
2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

O TEATRO DA UNIÃO OPERÁRIA

Um palco em sintonia com a modernização brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial e último para obtenção do grau de DOUTORA em HISTÓRIA CULTURAL, sob orientação da profa. Dra. Maria Bernardete Ramos.

Florianópolis
2004

TERMO DE APROVAÇÃO

VERA REGINA MARTINS COLLAÇO

O TEATRO DA UNIÃO OPERÁRIA Um palco em sintonia com a modernização brasileira

Esta tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de DOUTORA em HISTÓRIA CULTURAL.

Orientadora: Profª Dra. Maria Bernardete Ramos (UFSC)

Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro (UDESC)

Prof. Dr. Paulo Pinheiro Machado (UFSC)

Profª Dra. Rosangela Patriota Ramos (UFU)

Profª Dra. Silvia Fernandes (USP)

Profª Dra. Cristina Scheibe Wolff – Suplente (UFSC)

Dedico este trabalho a minha irmã SÔNIA MARIA COLLAÇO REDWITZ. Durante estes longos quatros anos revivemos momentos do passado em comum, lutamos juntas por saúde, num presente, hoje passado, difícil e dolorido, e vemos o futuro expresso nos versos de Toquinho, como “uma astronave que tentamos pilotar”.

AGRADECIMENTOS

O solitário silêncio no processo de redigir uma tese de doutoramento é, felizmente, constantemente rompido por inúmeras vozes que orientam, trocam idéias, colocam questionamentos e induzem a busca por novas respostas, que não as primeiras colocadas no papel.

Através destes diálogos, agentes vitais e facilitadores, consegui vencer a barreira sufocante daquelas páginas em branco, com que nos deparamos ao início de cada item, de cada capítulo.

Inúmeras foram as pessoas, as vozes com quem dialoguei, que contribuíram, de diferentes maneiras, para viabilizar esta trajetória de doutoramento.

A voz mais significativa, neste longo percurso, veio de MARIA BERNARDETE RAMOS, apontando, inúmeras vezes, o caminho a seguir, embora nem sempre eu atendessem suas expectativas. Mais que orientadora, Bernardete teve paciência e carinho, comungados com a grandeza de ensinar, de ser professora. Encontrei na sua pessoa um “porto seguro” que soprava dúvidas, que conduziam a “necessária” inquietude criativa.

Na esfera doméstica tive o apoio de Edinice Mei Silva, companheira constante das noites que se transformavam em dia, no procedimento de encontrar saída para os momentos em que o pensamento “travava”, e estímulo quando o corpo e, principalmente, a mente desanimavam pela fadiga e cansaço. Conteí, também, com a companhia constante e solícita de Hanna Mei, minha amada peluda, de quatro patas. Que com os seus olhinhos pretos pedia-me, volta e meia, para largar o computador, os papéis, e com ela passear. E nestes momentos de caminhadas, o vazio se preenchia com novas e melhores idéias.

Em várias instituições, públicas e privadas, pude contar com o apoio de pessoas que pesquisaram ou disponibilizaram documentos imprescindíveis na fundamentação deste trabalho. Tais como a direção do jornal local *O Estado*, que permitiu o acesso ao seu acervo; na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina o apoio de Mercedes Vieira da Silva, Almeri Machado e Rosilda F.

Schoroeder; Marli de Oliveira Ramos Grass, do Museu Histórico Thiago de Castro de Lages; Sr. João, responsável pelo acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); Márcia Cláudia, da biblioteca da FUNARTE; a direção do Arquivo Público e do Centro de Memória da Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina; Sulanger Bavaresco, do Banco de Imagens da Fundação Franklin Cascaes, bem como a direção da biblioteca dessa instituição; a direção da Gerência de Patrimônio Arquitetônico e Paisagístico, da Fundação Catarinense de Cultura; da biblioteca do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis; do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Quero ainda registrar a ajuda de Sibeles Sales, que fez o desenho da bandeira da União Operária; Sylvio Mantovani cedeu fotos da União Operária; Lílian Schmeil e Solange dos Santos Rocha disponibilizaram seus materiais e pesquisas sobre a União Operária.

Agradeço aos membros da Banca do exame de qualificação – Rosângela Patriota Ramos, Paulo Pinheiro Machado e Cristina Scheibe, que paciente e atentamente leram e pontuaram as correções para melhoria do trabalho final.

Registro, também, meu agradecimento aos meus colegas do departamento de Artes Cênicas, do Centro de Artes – UDESC –, que possibilitaram a dispensa de minhas atividades acadêmicas para fins de doutoramento. A meus amigos e familiares, irmãos e sobrinhos, que emprestavam seus ouvidos e atenção para ouvir-me discorrer sobre o andamento deste trabalho.

Por fim, um agradecimento muito especial às pessoas que narram suas vivências no extinto grupo teatral da União Operária: Claudionor Lisboa (o Pito), Geni Silveira, Iná Linhares Soiká e Waldir Brazil, bem como Iraci Silveira e Julia Ortiga. Ao filho de Deodósio Ortiga, Narinho Ortiga, e sua esposa, Vilma Ortiga, que promoveram uma reunião na sua casa, com alguns dos integrantes do extinto grupo da União Operária. Bem como a Ada Biccocchi pela entrevista sobre o seu irmão, e importante ator daquela associação, Carlos Biccocchi.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS E FOTOGRAFIAS	IX
Resumo	XI
Abstract	XII
INTRODUÇÃO	13
1.1.1 Estrutura organizacional do trabalho	22
1.1.2 Sobre as fontes	24
1.1.3 Estudos realizados sobre o objeto desta pesquisa	26
CAPÍTULO I UMA NOVA PERSONAGEM NA CENA OPERÁRIA EM FLORIANÓPOLIS	28
1.1 O cenário em processo de mudança	30
1.2 Motivações fundadoras da União Operária	32
1.3 A configuração da nova sociedade operária	34
1.3.1 As lideranças da nova associação	35
1.3.2 Disputas Internas	39
1.3.3 No interior da União Operária	40
1.3.4 O espaço físico da União Operária	45
1.4 As reivindicações da União Operária	46
1.4.1 Valorização do trabalho e do trabalhador	47
1.4.1.1 O trabalhador harmônico para os objetivos da União Operária	48
1.4.1.2 Nas “pequenas lutas” a defesa da dignidade e do direito operário	51
• A primeira vila operária – resultado da organização operária	56
1.4.2 Festas Operárias – afirmação de sua dignidade	60
1.4.2.1 Nas ruas de Florianópolis – a festa operária	60
1.4.2.2 A afirmação de um ideal	67
1.5 O discurso da imprensa sobre a classe trabalhadora	67
1.5.1 A “necessária” contenção	68
1.5.2 A construção da imagem do trabalhador	72
1.5.3 As relações da imprensa com as associações operárias	73
CAPÍTULO II A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO PARA AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS	75
2.1 O espaço físico para as práticas pedagógicas	80
2.1.1 A construção da sede social	81
2.1.2 A festividade de inauguração da sede social	86
2.1.3 A administração do novo espaço social	87
2.2 O edifício sede da União Operária	89
2.2.1 O espaço teatral da União Operária	92
2.2.2 Melhorias no espaço cênico da União Operária	98
2.3 Outras atividades pedagógicas da União Operária	103
2.3.1 A biblioteca da União Operária	104
2.3.2 A implementação de cursos	107
2.3.2.1 Cursos de Artes	112
2.3.3 Palestras e Discursos Educativos	113

CAPÍTULO III DOS BASTIDORES AO PALCO: A PRÁTICA TEATRAL DA UNIÃO OPERÁRIA	118
3.1 No palco o espetáculo da União Operária	119
3.1.1 O grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”	120
3.1.2 A prática cênica do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”	124
3.1.2.1 Os ensaiadores do grupo teatral da União Operária	127
3.2. A criação do espetáculo	132
3.2.1 A materialização do espetáculo	134
3.2.2 A formação para o palco!	141
3.2.3 A composição da personagem	143
3.3 Apresentando o espetáculo	144
3.3.1 A interpretação dos atores/atrizes	146
3.3.2 Imagens de um espetáculo	151
3.3.3 Divulgação e promoção dos espetáculos	153
3.3.4 A produção dos espetáculos	158
3.3.5 Apresentações fora da sede	158
3.4 As interrupções e retomadas	159
3.5 Sintonia entre palco e platéia	161
3.6 Uma política para a prática teatral amadora	164
3.7 Fechando o ciclo	165
CAPÍTULO IV OS ENCAMINHAMENTOS CÊNICOS DA UNIÃO OPERÁRIA	168
4.1 A cena teatral em Florianópolis	170
4.1.1 As companhias profissionais que se apresentavam em Florianópolis	171
4.1.2 O teatro de revista e comédias é criticado, mas muito apreciado...	177
4.1.3 O teatro amador local	179
4.2 As escolhas dramáticas da União Operária	190
4.2.1 A intencionalidade didática	191
4.3 A composição do repertório dramático	193
4.3.1 Data da escrita e da encenação	194
4.3.2 Os autores e os gêneros preferenciais	195
4.3.3 Um mesmo repertório se repete e se repete....	201
4.4 O olhar da imprensa de Florianópolis	205
4.4.1 O teatro como instrumento de educação da classe trabalhadora	208
CAPÍTULO V ATRAVÉS DE UM REPERTÓRIO DRAMÁTICO...	211
5.1 Traços da composição cômica	216
5.1.1 Organização do material textual cômico	219
5.1.2 Recursos Cômicos	221
5.1.3 As estruturas espaço-temporais das comédias	226
5.1.4 Sobre os conteúdos cômicos	228
5.1.5 As personagens do imaginário cômico	230
5.1.5.1 Os condutores da ação cômica	232
5.1.5.2 Traços constitutivos das personagens das comédias	233
5.1.5.3 O perfil das personagens cômicas	235
5.1.5.4 O perfil das personagens femininas das comédias	239
5.1.6 O aprendizado através do riso	248
5.2 No melodrama (drama) o extravasar das emoções	251
5.2.1 As estruturas espaço-temporais do melodrama	253

5.2.2	O conteúdo dos dramas carregados pela emoção	255
5.2.3	As personagens dos dramas	259
5.2.4	O aprendizado através de um turbilhão de lágrimas	261
	Conclusão	263
	FONTES	275
	BIBLIOGRAFIA	282
	ÍNDICE ONOMÁSTICO	289
	ANEXOS	297
Anexo nº 1	– As sociedades, sindicatos e federações operárias de Florianópolis – 1920/1940	297
Anexo nº 2	– Diretorias da União Beneficente e Recreativa Operária - 1920/1956	298
Anexo nº 3	– Espetáculos apresentados no teatro da União Operária por grupos amadores de Florianópolis e companhias profissionais	305
Anexo nº 4	– Espetáculos apresentados pelo grupo teatral da União Operária – 1931 a 1951	309
Anexo nº 5	– Peças encenadas pela União Operária e montadas anteriormente por grupos amadores locais ou companhias profissionais em excursão a Florianópolis.	318
Anexo nº 6	– Integrantes do grupo teatral da União Operária	319
Anexo nº 7	– Integrantes do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann” com cargos nas diretorias da União Operária	321
Anexo nº 8	– Sinopse das peças analisadas neste trabalho	323
Anexo nº 9	– Cronologia	332

LISTA DE FIGURAS E FOTOGRAFIAS

Foto nº 1	- Deodósio Ortiga.	37
Organograma nº 1		40
Organograma nº 2		41
Organograma nº 3		43
Foto nº 2	– Rua Saldanha Marinho, em 1920.	45
Foto nº 3	– Vila Operária Adolfo Konder.	58
Foto nº 4	– Vila Operária Adolfo Konder.	58
Figura nº 1	– A bandeira da União Operária	61
Foto nº 5	– Vista exterior do prédio da União Operária.	90
Foto nº 6	– Vista exterior do prédio da União Operária.	90
Foto nº 7	– Escadaria em frente ao prédio da União Operária.	92
Foto nº 8	– Palco e parte da platéia do teatro da União Operária.	93
Foto nº 9	– Platéia do teatro da União Operária.	96
Foto nº 10	– Interior do teatro da União Operária.	101
Foto Nº 11	– Parte do acervo da biblioteca da União Operária	105
Foto nº 12	– João Palmeiro da Fontoura.	129
Foto nº 13	– Carlos Bicocchi.	130
Foto nº 14	– Deodósio Ortiga.	130
Foto nº 15	– O elenco de <i>Aimée</i> ou <i>Assassino pelo Amor</i> .	136
Foto nº 16	– Waldir Brazil	147
Foto nº 17	– Ivone Catão Brazil	147

Foto nº 18 – Iná Linhares Soiká.	147
Foto nº 19 – Elenco da União Operária.	148
Foto nº 20 – Geni Silveira.	149
Foto nº 21 – Cena do espetáculo <i>Ave Maria no Morro</i> .	151
Foto nº 22 – Cena do espetáculo <i>Ave Maria no Morro</i> .	152
Foto nº 23 – Cena do espetáculo <i>Ave Maria no Morro</i> .	153
Foto nº 24 – Ato Variado	157
Foto Nº 25 – Ato Variado	157
Foto nº 26 - Platéia do teatro da União Operária.	162
Foto nº 27 – Fachada do prédio após o desabamento	167
Foto nº 28 – Vista do edifício após o desabamento	167
Foto nº 29 – Vista do edifício após restauração	167

RESUMO

COLLAÇO, Vera Regina Martins Collaço. **O Teatro da União Operária – Um palco em sintonia com a modernização brasileira** - Florianópolis, 2004. Tese (Doutorado em História Cultural) Programa de Pós-Graduação em História, UFSC, 2004.

Na presente tese tenho por objeto de análise o projeto político, cultural e pedagógico colocado em prática pela União Beneficente e Recreativa Operária, no período de 1922 a 1951, em Florianópolis, e suas relações com o projeto modernizador proposto para o Brasil, na primeira metade do século XX. Esta associação, pluriprofissional e de auxílio mútuo, alinhou-se com os dois momentos da modernidade brasileira, construída na primeira metade do século XX. Ao longo da década de 1920 desenvolveu “práticas políticas” na busca de direitos trabalhistas e na reivindicação de intervenção do Estado, em questões como custo de vida e moradia para a classe trabalhadora. Com a Revolução de 1930 e a inauguração de sua sede social, à rua Pedro Soares, em 1º de maio de 1931, a União Operária modifica seus objetivos fundadores. Ao incorporar o paradigma da modernidade conservadora do governo Vargas, esta associação voltou-se, com ênfase, para a formação do trabalhador. Passou a desenvolver, então, práticas culturais e pedagógicas. Criou, para este fim, o primeiro teatro, em Santa Catarina, destinado à classe trabalhadora. Através da arte teatral, a União Operária possibilitava ao seu corpo de associados, e à população trabalhadora de Florianópolis, um espaço de sociabilidade, de confraternização, de solidariedade e, principalmente, um espaço para a internalização de valores, hábitos e comportamentos que julgava pertinente serem assimilados pela classe trabalhadora da cidade, para inseri-la no contexto da modernidade brasileira.

Palavra-chave: Associação beneficente, classe trabalhadora, história do teatro, teatro didático, teatro em Florianópolis.

ABSTRACT

COLLAÇO, Vera Regina Martins Collaço. **O Teatro da União Operária – Um palco em sintonia com a modernização brasileira.** Florianópolis, 2004. Tese (Doutorado em História Cultural) Programa de Pós-Graduação em História, UFSC, 2004.

In the present thesis I have as object of analysis the political, cultural and pedagogic project put into practice by the Goodwill and Entertainment Workers Union (União Beneficente e Recreativa Operária) during the 1922 and 1951 period, in the city of Florianópolis, and its relation to the modernizing project proposed for Brazil, in the first half of the twenty century. This Union, of multiprofessional and mutual assistance, aligned itself with the two periods of the Brazilian modernity, which was constructed in the first half of the twenty century. During the 20's this Union developed "political practices" aimed at workers rights and the request for State's intervention on issues such as cost of living and housing for the working class. With the 30's Revolution, and the inauguration of the Union's own building, at Pedro Soares Street, on May First, 1931 the Workers Union changed its founding purposes. By incorporating the paradigm of the conservative modernity of the Vargas government, this Union, in an emphatic way, turned to the task of workers education. It went into the development of cultural and pedagogic practices. It built, for that purpose, the first theater house in the State of Santa Catarina, devoted to the working class. Through theater arts the Workers Union provided to its body of associates, and workers in general in the city of Florianópolis, a space for socializing, gathering and solidarity and, most important of all, a space for internalizing the values, habits and behaviour which it believed was important to be assimilated by the city's working class, in order to put it into the context of Brazilian modernity.

Keywords: workers union, working class, theater history, pedagogic theater, theater in Florianópolis.

INTRODUÇÃO

Comecei a viver em tantos lugares e em tantas horas diferentes da nossa época, que não sei por onde começar: se pelo grande ou pelo pequeno, pelo de dentro ou pelo de fora, se pelo casaco ou pelo coração...¹

Eis como me senti ao iniciar a escrita desta tese. Tinha o ponto de partida: uma sociedade operária existente em Florianópolis, na primeira metade do século XX – União Beneficente e Recreativa Operária - e a questão da modernização brasileira. Mas, os fios se embaralhavam: quando pensava que tinha um começo encontrava mais uma parte de algo que não sabia onde nem como colocar. Percebi então que os conflitos narrados no fragmento *Viagens*, por Pablo Neruda, deviam ser abordados conjuntamente. Eu devia ver o grande e o pequeno, o contexto interno e externo, e tentar compreender a dimensão material e as da vida operária em Florianópolis.

Inúmeras questões surgiram e consumiram um longo período para o estabelecimento das prioridades e dos eixos que norteariam este trabalho. Após várias investidas sobre os documentos levantados na pesquisa e através do auxílio de leituras imprescindíveis para a compreensão do momento histórico e para suporte metodológico, e de pontuações precisas e iluminadoras da orientadora, Prof^a Dra. Maria Bernardete Ramos, comecei a direcionar o projeto para a problemática da prática pedagógica que emergia com o desejo de modernidade brasileira, do qual a União Operária participava. O objeto de pesquisa definiu-se, então, como uma reflexão sobre o projeto político/cultural/pedagógico colocado em prática pela União Beneficente e Recreativa Operária, no período de 1922 a 1951, em Florianópolis, e suas relações com o projeto modernizador proposto para o Brasil, na primeira metade do século XX. Esta reflexão, sobre a União Operária e a modernização brasileira, parte de três eixos temáticos: trabalho, civismo e moral, sendo que estes três

¹ Pablo Neruda, *Viagens pelas costas do mundo, Antologia Poética*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, p. 165.

enunciados estão, estreitamente, vinculados, neste objeto de estudo, a um foco maior, e do qual emanam, que é a estrutura familiar.

Antes de dar continuidade às discussões deste trabalho, julgo pertinente fazer um esclarecimento sobre a denominação desta associação, que foi fundada a 17 de setembro de 1922 com o nome de União Beneficente Operária. A partir de 1928, com a primeira reforma em seu Estatuto social, passou a denominar-se União Beneficente e Recreativa Operária. Neste trabalho, a tratarei apenas como União Operária, tal como a denominam seus antigos associados, que não gostam da sigla U.B.R.O. pela qual hoje é conhecido o edifício sede (teatro) da extinta União Operária.

A União Operária constituiu-se em dois momentos da construção da modernidade brasileira. Ao ser fundada em 1922, esta associação estava inserida no contexto de crise da estrutura política, econômica, social e cultural que caracterizou a Primeira República. Período caracterizado por um discurso liberal, que justificava a ausência do Estado nas questões públicas, tais como educação, saúde e regulamentação das relações entre capital e trabalho. Cabia ao Estado o papel de árbitro das questões que atentassem contra a propriedade privada, atuando mais como policial do que como legislador das questões sociais, um Estado central enfraquecido diante das poderosas oligarquias estaduais. As práticas patronais e operárias produzem, ao longo da década de 20,

fissuras na própria teoria liberal (...) e a intervenção do Estado começa a ser indiretamente solicitada, [e] o movimento operário não anarquista [não teve] nenhum escrúpulo em reivindicar a intervenção do Estado quando a negociação direta se tornava insustentável, ou mesmo em questões como custo de vida, moradia operária, direito de associação, (...) que jamais poderiam ser objeto de negociação direta com os industriais.²

Durante a década de 1920, a União Operária desenvolveu o que eu denomino de “práticas políticas”, alinhando-se, por estas práticas, ao operariado brasileiro na luta por direitos trabalhistas e na reivindicação de intervenção do Estado em questões como custo de vida e moradia operária. Na sua motivação fundadora, a União Operária objetivava ser um instrumento para auxiliar na

² Kazumi Munakata, *A Legislação trabalhista no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 26 - 29.

superação da realidade colocada aos trabalhadores, realidade esta que se agravava no caso de Florianópolis pela ausência de sindicatos e pela presença de entidades de classe enfraquecidas e voltadas apenas para a beneficência. Era preciso afirmar uma nova realidade na qual os trabalhadores tivessem seus direitos básicos garantidos, condições de vida e de trabalho dignas e a existência de leis e órgãos regulamentadores das relações trabalhistas. Entre os seus objetivos fundadores destacava-se o de atuar como intermediária nas questões trabalhistas, cuja ação deveria harmonizar as relações entre capital e trabalho, e a partir desta ação harmonizadora conquistar melhores condições de vida e de trabalho para a classe trabalhadora de Florianópolis.

A União Operária objetivava formar um novo corpo para a classe trabalhadora da cidade, qualificá-lo, para desta forma inseri-lo no contexto da modernidade brasileira. Contudo, este objetivo tornou-se inviável, durante a década de 1920, devido às precárias condições de espaço físico de sua sede social, que ao longo desta década esteve alojada em locais alugados e inadequados para seus objetivos pedagógicos. Assim, em 1928 a associação comprou um terreno e deu início ao processo de construção de sua sede social, que foi inaugurada em 1º de maio de 1931.

O ano de 1931 serve como um divisor na trajetória da União Operária. Nesse ano a União Operária inaugurou sua sede social e, desta forma, criou condições para atuar na formação do trabalhador de Florianópolis. Esse ano significou, também, uma modificação em suas proposições políticas e a conseqüente adequação ao segundo momento da modernidade brasileira, no século XX, que se deu a partir da Revolução de 1930, quando temos então a “cristalização” de um Estado moderno autoritário.

A corrente autoritária assumiu com toda conseqüência a perspectiva do que se denomina modernização conservadora, ou seja, o ponto de vista de que, em um país desarticulado como o Brasil, cabia ao Estado organizar a nação para promover dentro da ordem o desenvolvimento econômico e o bem estar geral. O Estado autoritário poria fim aos conflitos sociais, às lutas partidárias, aos excessos da liberdade de expressão que só serviam para enfraquecer o país.³

³ Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, EDUSP/FDE, 1999, p. 357.

O diagnóstico sobre as causas dos problemas do país realizado por especialistas/cientistas mostra que se demandavam novas esferas de intervenção do Estado no social, incluindo áreas como a educação, saúde e mercado de trabalho. Impunha-se, então, uma “mudança de perspectiva sobre o papel do Estado”.⁴ Tornou-se “necessária” nova forma organizativa de Estado, e a solução encontrada no Brasil foi a de um Estado corporativo, “racional e racionalizado, dirigido não por políticos que defendem interesses particulares ou partidários, mas por técnicos especializados, planejadores, competentes, objetivos, neutros, que defendam o interesse geral da nação (no caso, a industrialização), e que, para isso, intervenham com firmeza em todas as esferas da sociedade”.⁵ Estes cientistas/especialistas promoveram uma intervenção junto à sociedade brasileira, “... por meio de estratégias tecnopedagógicas de cunho bastante autoritário”.⁶

A teoria corporativista tem como ponto de partida, como diz Munakata, “a realidade da luta de classes (...). Mas atribui sua existência não aos interesses conflitantes entre a burguesia e o proletariado, mas à ausência de leis que regulem a vida econômica”.⁷ Ao operar este deslocamento do “lugar da luta de classes” o corporativismo promove outras redefinições:

A liberdade do liberalismo é acusada como uma falsa liberdade, uma liberalidade ou mesmo libertinagem; a verdadeira liberdade nasce não da paixão e do egoísmo do indivíduo, mas da moralidade social (portanto coletiva), corporificada na autoridade e na racionalidade das leis positivas que limitam os excessos do indivíduo (...)⁸.

A vocação moral, racional e científica do Estado corporativo devia, na perspectiva destes cientistas/especialistas, generalizar-se para toda a sociedade,

⁴ Zélia Lopes da Silva, *A domesticação dos trabalhadores nos anos 30*, São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1990, p. 26.

⁵ Kazumi Munakata, op. cit. p. 63/64.

⁶ Ricardo A. Sobral de Andrade, *Avatares da História da Psicanálise*, IN: HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.), *A Invenção do Brasil Moderno*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 67.

⁷ Kazumi Munakata, Op. cit. p. 67.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 67.

“a fim de assegurar o império da moralidade, da solidariedade e da racionalidade”.⁹

A União Operária assimilou, potencialmente, do discurso da modernidade autoritária do governo Vargas, a importância capital da família, a valorização do trabalho e do trabalhador, a harmonização das relações entre capital e trabalho através da ação do Estado, a necessidade de educação popular, e os valores morais e comportamentais segundo os preceitos da igreja católica.

Ao assumir o discurso da modernidade autoritária, a União Operária abandonou seus postulados de atuar nas relações entre capital e trabalho, mesmo porque esta passou a ser uma atribuição exclusiva dos sindicatos reconhecidos e autorizados pelo Estado, e a União Operária manteve a estrutura organizativa, de associação pluriprofissional e beneficente, mesmo depois de 1930. A partir de 1931, voltou-se, então, com ênfase para a formação do trabalhador, através de palestras, cursos de artes, curso de 2º grau, biblioteca e do teatro. O teatro foi um dos seus principais instrumentos nesta “cruzada” pedagógica de preparação do trabalhador para os “tempos modernos”.

As práticas pedagógicas da União Operária defendiam, especialmente através da prática cênica, que uma boa estruturação familiar era a mola mestra para a formação do novo trabalhador, tal qual prescrevia o discurso do governo Vargas, para o qual: “a preocupação com a família era, (...) uma questão central à proteção do homem e ao próprio progresso material e moral do país”.¹⁰

Através da análise da dramaturgia encenada pelo grupo teatral da União Operária, percebe-se uma estreita vinculação com os pressupostos da modernidade conservadora construída, no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, modernidade pautada por rígidos valores morais, de obediência e resignação, que guiou os passos cênicos do teatro da União Operária, que os exaltava como positivos e fundamentais de serem incorporados por seus associados e pela classe trabalhadora de Florianópolis.

⁹ Idem, *Ibidem*, p. 69.

¹⁰ Ângela de Castro Gomes, *Ideologia e Trabalho no Estado Novo*, IN: PANDOLFI, Dulce (org), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999, p. 63.

Pautada pelas noções de “progresso”, “civildade” e “brasilidade”, a União Operária queria posicionar-se como uma espécie de vanguarda operária em Florianópolis, seja através de suas atividades teatrais, palestras com os temas mais preocupantes da atualidade, tais como alcoolismo, capital e trabalho, ou ainda em suas bem organizadas festividades nas comemorações do dia 1º de maio.

O teatro serviu como veículo de confraternização, de estímulo ao encontro da família operária em torno de um lazer “sadio” e, ao mesmo tempo, lhe proporcionava momentos de reflexão sobre valores, hábitos e comportamentos. Foi um espaço de encontro entre os iguais, de convivência, como também um espaço de reconhecimento, de solidariedade e sociabilidade dos trabalhadores de Florianópolis. “Espaço onde se forma um público, pelo intercâmbio de comentários, informações, histórias (...) uma forma de lazer público...”.¹¹

Antes de abordar a problemática do modernismo no teatro brasileiro, e a União Operária, julgo pertinente esboçar, mesmo que de modo muito breve, as noções de moderno, modernidade e modernização que venho tratando ao longo desta introdução. A construção da noção do moderno se deu “a partir das últimas décadas do século XIX, idéias como o novo, progresso, ruptura, revolução e outras nesta linha, passam a fazer parte não apenas do cotidiano dos agentes sociais, mas, principalmente, a caracterizar o imaginário, o discurso intelectual e os projetos de intervenção junto à sociedade. Associadas a essas idéias é que as noções de ‘moderno’ ou de ‘modernidade’ vão se afirmando neste momento de aceleração da industrialização e de consolidação internacional do capitalismo”.¹²

As noções de moderno, modernidade, modernismo ou mesmo modernização, como dizem Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira, “são categorias específicas, que vão ocupando amplo espaço no campo intelectual, constituindo-se em palavras de ordem significativas no começo do século XX, chegando a ganhar um uso quase obrigatório no ambiente intelectual. No Brasil, esse fato é facilmente verificável, especialmente ao longo dos anos 20-

¹¹ Eder Sader, *Quando novos personagens entram em cena*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, p. 119.

¹² Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira, Op. Cit, p. 14.

30, quando se afirmar ‘moderno’, por exemplo, é antes de mais nada, tentar assumir um lugar privilegiado no debate científico e artístico”.¹³

O termo modernismo usado para sugerir um perfil geral das artes do século XX propunha a renovação no domínio da produção artística. Na arte brasileira, o modernismo tem como sua data símbolo o ano de 1922, com o movimento liderado por Oswald de Andrade e Mário de Andrade. A partir de 1924,

já não se apresenta (...) como um movimento que propunha a renovação restrita do domínio artístico. Está antes empenhado em se afirmar como elemento chave no processo de constituição da entidade nacional. (...) O modernismo tem de si mesmo a crença de constituir o momento de fundação cultural do país. Cabe a ele a tarefa de desvendar os próprios fundamentos da nacionalidade.¹⁴

Com relação à arte teatral, os estudiosos do nosso teatro são unânimes em afirmar que o teatro foi o grande ausente da festa inaugural do modernismo brasileiro em 1922. O teatro brasileiro, até a década de 1940, mantinha a estrutura do espetáculo e mesmo sua forma organizacional tal como era praticado desde o século XIX. Estava, portanto, em descompasso com os pressupostos do modernismo. O teatro que se realizava no Brasil, fosse profissional ou amador, apresentava duas linhas básicas de espetáculo: a revista e o teatro de *boulevard*, ou seja, predominava nos nossos palcos o “teatro digestivo”, feito para rir e com isso agradar ao seu público, constituído das camadas populares e médias das cidades.

Ao longo das décadas de 1920 a 1940, houve tentativas de adequar o nosso teatro ao ritmo do teatro produzido na Europa, ou seja, de assimilar as práticas do moderno teatro que se praticava fora do Brasil desde o final do século XIX. Os estudiosos do nosso teatro destacam os nomes de Itália Fausta, Renato Viana, Álvaro e Eugênia Moreyra entre os pioneiros da modernidade no teatro brasileiro. Este movimento dos pioneiros, afirma Décio de Almeida Prado, “permaneceu durante todo o decênio seguinte [1930] como simples possibilidade, manifestando-se de preferência sob a forma de espetáculos avulsos, com muito

¹³ Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira, Op. cit, p. 15.

¹⁴ Idem, Ibidem, p. 235.

de mundano, de festinha familiar, mesmo quando efetuados com grande pompa”.¹⁵

Ainda com as palavras de Décio de Almeida Prado, é possível verificar que após a Revolução de 1930 as tentativas

de renovação [atualização da cena] partiram dos autores que, embora integrados econômica e artisticamente ao teatro comercial, dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiam-se tolhidos pelas limitações da comédia de costumes. Pessoas, enfim, que, sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia, em que atuavam, que no do espetáculo”.¹⁶

Entre estes dramaturgos, Décio de Almeida Prado destaca Joracy Camargo, Renato Viana e Oduvaldo Viana. Estes dramaturgos não tinham por intenção reformar o teatro, e sim dar ao drama uma possibilidade de florescer ao lado da comédia, querendo antes fazer melhor do que fazer diferente.

Novas tentativas para escapar deste teatro “enquanto divertimento popular”, como diz Décio de Almeida Prado, e apresentar um “teatro arte”, apto para agradar ao gosto de nossas elites intelectuais, ocorreu quando foram fundados no Rio de Janeiro, por Paschoal Carlos Magno, o Teatro do Estudante, e o Teatro Universitário, por Jerusa Camões, ambos em 1939. Estes teatros visavam formar platéias aptas à fruição do grande repertório universal e buscar uma atualização das técnicas de cena.

Porém, o marco inaugural da modernidade no teatro brasileiro é considerado como sendo a estréia de *Vestido de Noiva*, de Néilson Rodrigues, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na noite de 28 de dezembro de 1943, com o grupo amador Os Comediantes. Com este espetáculo, a cena brasileira aproximava-se dos padrões europeus através da direção de Zibgniew Ziembiski. Era o teatro brasileiro saindo de seu atávico “atraso” com relação à modernidade cênica européia. Como diz Tânia Brandão, “falar em teatro moderno é falar em um conjunto de transformações da cena que começou no final do século passado (na

¹⁵ Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, IN: Boris Fausto (Org), *O Brasil Republicano*, Vol 4, Tomo III, São Paulo, Difel, 1984, p. 541.

¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 532.

Europa), às margens do mercado teatral, e que determinou o aparecimento da encenação”.¹⁷

A prática cênica desenvolvida pelo grupo teatral da União Operária, que teve início em 1931, esteve alinhada com o paradigma colocado, então, ao teatro brasileiro, ou seja, estava ausente desta prática teatral a questão de modernidade da cena. Convém, destacar, que esta não é uma exclusividade deste teatro, mas antes uma característica dominante no meio profissional e da maioria dos teatros amadores, fora do eixo Rio - São Paulo, realizados por trabalhadores ou não. E mesmo nessas metrópoles, era uma minoria da elite - intelectual e financeira - que procurava adequar e modificar a realidade teatral brasileira, segundo os padrões estéticos europeus, ou seja, criar uma arte de elite para a elite.

As elites intelectuais e artísticas “não freqüentavam habitualmente o teatro porque o que lhes era oferecido não correspondia aos seus apelos, o que somente acontecia com os elencos franceses, italianos ou portugueses que por aqui passavam”.¹⁸

O preconceito de nossas elites intelectuais, com relação ao teatro praticado no Brasil, está muito claro numa correspondência de Mário de Andrade ao Ministro Gustavo Capanema, datada de 1935, onde afirmava: “Os problemas de teatro e de dança me parecem dificílimos de solucionar com a prata da casa. Tudo é tradição conservadora e horrenda, no teatro. E na dança não existe coisa nenhuma organizada”.¹⁹

Independentemente desse descaso, das elites, pelo teatro que se realizava no Brasil, esse paradigma era muito popular e inspirador das práticas cênicas país afora. Os modelos referenciais da União Operária, e dos grupos amadores de Florianópolis, foram as companhias profissionais de revistas, comédias e dramas que excursionavam pelo país e se apresentavam em Florianópolis.

¹⁷ Tânia Brandão, *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002, p. 16.

¹⁸ Gustavo Dória, *Moderno Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 5.

¹⁹ Mário de Andrade, apud Simon Schwartzman, et alli. *Tempos de Capanema*, São Paulo, Paz e Terra, Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 380.

O processo cênico desenvolvido na União Operária era similar a outros teatros destinados aos trabalhadores existentes no Brasil, na primeira década do século XX, como, por exemplo, o teatro “social libertário” realizado pelos operários em São Paulo e o teatro operário da cidade de Rio Grande, no Rio Grande do sul. O teatro foi escolhido com um fim moralizador e como um instrumento de transmissão de novos valores, hábitos e comportamentos, ou ainda para fins doutrinários como foi o caso do teatro operário paulista. Estes teatros operários apresentam inúmeros pontos de contato e outros tantos que os separam, mas todos foram produzidos por e para trabalhadores, e com isso, essa prática teatral, operária, afirmava uma identidade entre palco e platéia, e deveria fortalecer os laços de solidariedade, sociabilidade e construção de uma identidade da classe trabalhadora.

1.1 Estrutura organizacional do trabalho

Para desenvolver a temática proposta, subdividi este trabalho em cinco capítulos. No capítulo I, procuro situar a União Operária enquanto uma associação formada pela minoria organizada da classe trabalhadora de Florianópolis. Uma associação constituída por diferentes categorias profissionais de trabalhadores urbanos. O acento, neste capítulo, recai sobre as práticas políticas da União Operária. Trato, então, da constituição da associação, suas motivações fundadoras, estrutura organizacional, seus discursos e práticas em defesa da dignidade e do reconhecimento do trabalhador de Florianópolis. Tenho aqui por objetivo contextualizar, ou, em outras palavras, apresentar o cenário e os sujeitos que criaram uma associação com o objetivo de afirmar uma nova condição aos trabalhadores da cidade.

No capítulo II, abordo o processo de construção da sede social da União Operária, do espaço físico destinado à prática teatral, adentrado no trabalho desenvolvido neste espaço para o lazer, sociabilidade, solidariedade e formação operária. Nesse capítulo exponho, também, outras atividades pedagógicas desenvolvidas na União Operária, além da teatral, para auxiliar na formação do

trabalhador de Florianópolis, práticas estas que adquirem materialidade ao longo da década de 1930 e 1940.

No capítulo III, exponho o fazer teatral da União Operária. Procuo reconstituir o processo que vai da preparação do espetáculo à sua apresentação para o público. Na análise desta prática, utilizo a concepção de texto teatral como sendo constituído tanto pelo texto representado – o espetáculo – quanto pelo texto literário dramático. O que implica, portanto, ver o texto teatral, que no caso deste capítulo, significa o espetáculo, como produto específico de determinada condição histórica, codificado de acordo com códigos estéticos e culturais diferenciados e específicos.

No capítulo IV, trabalho as intencionalidades, as escolhas realizadas pela União Operária para colocar em prática seu projeto pedagógico. Para melhor explicitar as proposições da associação, analiso o seu entorno cênico imediato, ou seja, companhias profissionais que vinham a Florianópolis, bem como os grupos amadores locais, com o objetivo de captar seus modelos referenciais tanto na questão dramaturgica quanto nos procedimentos do palco. Evidencia, também, com que olhar a imprensa local analisava e captava essa prática teatral.

No capítulo V, o foco se volta para a análise de um conjunto de vinte e dois textos, composto de comédias e melodramas (dramas) encenados pela União Operária, com priorização de análise sobre as comédias, gênero preferencial, segundo amostragem da pesquisa, para ser levado naquele teatro. Procuo resgatar neste processo analítico o imaginário e as sensibilidades manifestas nessa dramaturgia e que provocava risos e lágrimas nos potenciais espectadores deste teatro. Por fim, para entender a prática teatral da União Operária, enquanto uma atividade teatral didática e operária, realizei estudos no sentido de buscar no que este teatro se aproximava ou se distanciava de outros teatros operários existentes no Brasil, na primeira metade do século XX. Para realizar este trabalho tomei como parâmetro a atividade teatral desenvolvida pelos grupos “sociais libertários” paulistas e o teatro operário realizado na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul.

Este trabalho completa-se com a inclusão de 9 anexos, nos quais sintetizo dados que julguei importantes sobre a União Operária, e que podem auxiliar na compreensão de sua trajetória. Estes dados foram levantados durante a pesquisa de dados e ordenados segundo os objetivos deste trabalho.

1.2 Sobre as fontes

As fontes ou documentos, como coloca Paul Veyne, são “antes de tudo, um acontecimento grande ou pequeno”, sendo que “documento pode ser definido como todo acontecimento que deixou, até nós, uma marca material”.²⁰ Ao buscar estas marcas materiais encontrei menos que o desejado, mas acredito, que o suficiente para poder escrever uma narrativa sobre as práticas políticas e pedagógicas da União Operária.

Para narrar a história da União Operária e do teatro por ela desenvolvido, adoto a história cultural como método e entendo que esta tem “por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.²¹ Eu li e interpretei textos, para descrever e interpretar a União Operária. Entendo que textos, como diz Maria Bernardete Ramos: “tanto pode ser um livro, um artigo de jornal, uma carta ao governador, ou uma fala escutada”.²² “Os textos (...) não são documentos que ilustram idéias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem as múltiplas possibilidades de leituras”,²³ e de construção de sentidos. E o sentido “não existe em si, é determinado pelas posições colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam”.²⁴

²⁰ Paul Veyne, *Como se Escreve a História; Foucault Revolucionou a História*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1982, p. 54.

²¹ Roger Chartier, *A História Cultural: entre práticas e representações*, Rio de Janeiro, Difel e Ed. Bertrand Brasil, 1988, p. 16/17.

²² Maria Bernardete Ramos Flores, *A Farra do Boi: palavras, sentidos, ficções*, Florianópolis, Editora da UFSC, 1998, p. 25.

²³ Eni P. Orlandi, *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*, Campinas, São Paulo, Pontes, 1999, p. 65.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 42.

Trabalhar a história cultural do social, a partir de sua “matéria-prima” essencial que são os textos, significa tomar “por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que à revelia dos atores sociais (sujeitos), traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”.²⁵ Os textos não possuem um sentido oculto, intrínseco e único que caberia à crítica descobrir, “é necessário relembrar que todo texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor”.²⁶

Neste trabalho utilizei as mais variadas fontes, para complementar a escassez de material e, ao mesmo tempo, ter um ângulo de visão mais amplo sobre esta sociedade organizada e mantida por trabalhadores de Florianópolis. Assim trabalhei com:

a) Jornais locais de 1920 a 1956. O que envolveu o levantamento de 27 títulos com publicações diárias. As coleções destes jornais estão localizadas, de forma dispersa, em três locais da cidade, na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina, na biblioteca da Universidade Federal de Santa Catarina e no jornal O Estado. Foi uma rica fonte para obtenção de dados sobre a União Operária, o teatro e as demais atividades por ela realizadas. Os textos encontrados nos jornais possibilitaram perceber as leituras que se fazia acerca do movimento operário em Florianópolis, tendo como interlocutores ou mesmo como autores o operário, a imprensa ou o Estado. Através das críticas teatrais sobre os espetáculos do grupo teatral da União Operária, publicadas nos jornais locais, foi possível obter algumas informações sobre o processo cênico e a receptividade dos trabalhos. Permitiu também levantar os nomes de autores e gêneros dramáticos preferidos.

b) Documentos da União Operária – atas, estatutos, correspondências recebidas e enviadas pela associação, bem como leis, decretos, mensagens e relatórios oficiais. Documentação disponível no Arquivo Público do Estado de

²⁵ Roger Chartier, op.cit, p. 19.

²⁶ Roger Chatier, op. cit, p. 61.

Santa Catarina, Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina, Palácio do Governo, Arquivo Público Municipal de Florianópolis, Delegacia Regional do Trabalho, Cartório de Registro Civil. Através desta documentação, foi possível verificar as relações estabelecidas entre o Estado e a União Operária, a aceitação e a negação de pedidos encaminhados pela associação ao governo do Estado de Santa Catarina.

c) Imagens fotográficas - foi possível localizar algumas fotografias de cenas de espetáculos, dos dirigentes da União Operária, outras mostrando aspectos da rua onde se localizou o teatro. Material encontrado no Banco de Imagens e na Biblioteca da Fundação Franklin Cascaes, no Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina e em jornais da época. Este material foi encontrado em número bastante reduzido, bem menor do que o desejado.

d) Textos dramáticos encenados pelo grupo da União Operária, e dados sobre os autores. Durante a pesquisa levantei setenta e três (73) títulos de peças encenadas pela União Operária, das quais consegui localizar vinte e dois (22) textos. As cópias das peças foram obtidas: na Biblioteca da Universidade Federal de Santa Catarina, no Museu Histórico Thiago de Castro – Lages, na Funarte e Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), no Rio de Janeiro.

e) Entrevistas que realizei, ou que consultei, com as pessoas que atuaram como atores/atrizes no grupo teatral da União Operária.

f) Mapas sobre a localização do edifício da União Operária – delimitando o seu espaço geográfico em relação a outros marcos históricos de Florianópolis. Documentação localizada no Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis.

g) Dados estatísticos sobre a condição operária na cidade, obtidos no IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

1.3 Estudos realizados sobre o objeto desta pesquisa

A única publicação específica sobre a União Beneficente e Recreativa Operária é de Lilian Schmeil, *Memórias da UBRO*, um pequeno livro de 44 páginas, editado pela Fundação Franklin Cascaes/Florianópolis, em 1995.

Esse trabalho apresenta uma síntese da organização e do teatro dessa sociedade, tendo por fonte principal entrevistas realizadas com três integrantes da União Operária. Nisto reside, talvez, sua importância e contribuição para o estudo desta associação.

Outro trabalho realizado, mas não publicado, é um relatório de pesquisa – *O Resgate Histórico da U.B.R.O.* – realizado por Solange Rocha dos Santos, bolsista do CNPq, Iniciação Científica, orientada por Eliane Lisboa, professora do Centro de Artes/UDESC. O trabalho tinha como objetivo introduzir a acadêmica na prática da pesquisa histórica e seu objeto de estudo foi a União Operária.

Os dois trabalhos acima são descrições de aspectos organizativos da associação e do seu teatro, mais especificamente do edifício que abrigou o teatro da União Operária.

Em mais duas publicações, encontramos referências e alguns dados sobre a União Operária. A primeira é o livro de memórias de Manoel Alves Ribeiro (Mimo), *Caminhos*, e a segunda no artigo de Jaci Guilherme Vieira – *O Partido Comunista do Brasil: a difícil tarefa de se colocar como vanguarda dos operários em Santa Catarina*, publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina*, material extraído de sua dissertação de mestrado, defendida no programa de pós-graduação em história, da Universidade Federal de Santa Catarina, em 1994.

CAPÍTULO I - UMA NOVA PERSONAGEM NA CENA OPERÁRIA EM FLORIANÓPOLIS

Ser operário (...) não é tanto estar sujeito a uma tarefa específica e sim participar, e isto é que é fundamental, de uma cultura popular, urbana, na qual predominam valores de identificação, essenciais, que giram principalmente em torno de práticas de solidariedade.¹

A criação da União Operária começou a ser gestada em maio de 1922, quando Agenor Luiz Carlos e um grupo de trabalhadores (Leopoldino Martins de Araújo, Rodolfo Paulo da Silva, Aguiné Conceição, João Dal Grande Bruggemann, Abílio Nelson, Epifanio Sucupira, José dos Santos Guedes, Carlos Gassenferth Filho e Henrique Paulo da Silva) se reuniram para discutir a possibilidade de criar uma nova sociedade operária em Florianópolis. Este grupo constituiu a primeira diretoria dessa sociedade, cujo mandato foi de 17 de setembro de 1922 a 31 de abril de 1923.² O ano social passou a ser de 1º de maio a 30 de abril do ano seguinte. Desta forma, a data de 1º de maio passou a ser duplamente comemorada: a posse das novas diretorias e o dia do trabalhador.

Quando da criação da União Operária, existiam em Florianópolis mais quatro associações operárias – Liga Operária Beneficente de Santa Catarina (1891), Sociedade dos Trabalhadores de Florianópolis (1920), Sociedade Beneficente e Recreativa Operária São João (1920) e a União Gráfica Beneficente (1921), que reuniram a minoria organizada dos trabalhadores locais.

Esta forma de organização dos trabalhadores - sociedades beneficentes - usando denominação de União, Liga, Centro ou Clube Operário, desenvolveu-se, no Brasil, principalmente, a partir da segunda metade do século XIX. Estas sociedades tinham por objetivo aglutinar os trabalhadores das mais diferentes

¹ Pierre Mayal, *Morar*, IN: CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce e MAYAL, Pierre, *As Invenções do Cotidiano*, Petrópolis/Rio de Janeiro, Vozes, 1996. p. 81.

² *República*, Florianópolis, 13 de maio de 1922. *O Estado*, Florianópolis, 19 de setembro de 1922. *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*, de 1922. Os estatutos de 1928, 1940 e 1950 apresentam como sócios fundadores: Agenor Luiz Carlos, Rodolfo Paulo da Silva, Antonio Pedro Nelson, João Dal Grande Bruggemann, Miguel Muller Rottkosk, Lauriano Tavares, João Lopes de Souza, Abílio Amorim, Paulo Freiberg e Dário Freitas.

profissões, com identidade de interesses, buscando através da solidariedade de classe atender minimamente as suas necessidades básicas, visto a contínua exploração a que era submetida, à ausência de leis, ou de sua aplicabilidade.

As sociedades pluriprofissionais, beneficentes, na qual se enquadra a União Operária, reunia trabalhadores de diferentes ofícios ou ramos industriais. Segundo Cláudio Batalha, no Brasil, as associações pluriprofissionais surgiram “em cidades (...) com pouca [como era o caso de Florianópolis] ou nenhuma organização por ofício, geralmente representavam a primeira forma de estrutura sindical possível. (...) São uma forma de trazer para o movimento categorias que ainda não tiveram força para criar organizações próprias...”.³ Essas associações congregavam os trabalhadores urbanos, e com uma grande diversidade de experiências e ofícios. Essas sociedades eram constituídas pela “elite” dos trabalhadores urbanos e pobres, ou seja, aglutinavam uma minoria organizada da classe trabalhadora.

Por trabalhadores emprega-se aqui a definição extremamente ampla usualmente utilizada pelo movimento operário na virada do século que ia do trabalhador fabril ao empregado no setor de serviços, incluindo tanto assalariados como trabalhadores autônomos.⁴

Durante a pesquisa documental foi possível apurar o nome de algumas profissões dos trabalhadores que faziam parte do quadro de associados da União Operária. Dentre estas se encontram: alfaiates, marceneiros, eletricitas, funcionários públicos, pedreiros, estivadores, contadores, carpinteiros, tipógrafos, faroleiros, encanadores e ilustradores.

O medo do desamparo pela inexistência de seguridade social foi um forte impulsionador para a organização dos trabalhadores em sociedades de auxílio mútuo, objetivando exercer a solidariedade através de auxílios para os membros em caso de doenças, incapacitação para o trabalho, desemprego, funeral, etc. O trabalhador que não contribuísse por conta própria para alguma sociedade “via-se

³ Cláudio Batalha, *O Movimento Operário na Primeira República*, Rio de Janeiro, Zahar, 2000. p. 16/17.

⁴ Maria Clementina Pereira Cunha (Coord.) et alli, *Projeto Temático: Santana e Bexiga – Cotidiano e Cultura de Trabalhadores Urbanos em São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1870 e 1930*, São Paulo, Cecult – Centro de Pesquisa em História Social da Cultura. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2001, p. 38.

inteiramente desamparado e tinha sua sobrevivência ameaçada em virtude da completa ausência de políticas sociais”.⁵

1.1 O cenário em processo de mudança

A fundação da União Operária em Florianópolis, em 1922, ocorreu num período significativo da história brasileira. A estrutura que caracterizava a Primeira República estava em processo de abalos e crises. Emergia uma sociedade urbano-industrial em contraponto à dominação do modelo agroexportador. Os postulados liberais, no quadro nacional e internacional, passavam por rearranjos e deslocamentos e, tanto os trabalhadores, através, principalmente, do Partido Comunista Brasileiro – fundado em março de 1922 – quanto a elite financeira/industrial, começavam, com evidentes diferenciações de objetivos, a reconhecer a necessidade de intervenção do Estado no corpo social. Estava em questionamento o próprio modelo de Estado liberal. Como alternativa esboçava-se, para a elite urbano-industrial, o estabelecimento de um Estado central fortalecido que atuasse com firmeza em todas as esferas da sociedade brasileira.

Segundo Micael Herschmann, os “anos 20/30 são um momento crucial em termos de redefinição não apenas político-econômica, mas, essencialmente cultural”.⁶ Construir o Brasil moderno implicava, então, em definir que país era este, construir uma identidade cultural/nacional. Na década de 1920 os intelectuais e cientistas “... elaboraram e lançaram (...) manifestos e projetos de modificação e de reestruturação da realidade nacional”.⁷ Estes propuseram ações em todas as áreas do saber e intervenção direta na sociedade. Os cientistas das reformas desejavam agir na cidade, no corpo, na vida das pessoas e com isso implementar um projeto pedagógico que eliminasse o que consideravam o atraso brasileiro. Novas palavras passam a indicar novos rumos: sanear, higienizar, educar, tornam-se palavras que, se implementadas, permitiriam resolver o atávico atraso e colocar

⁵ Cláudio Batalha, op. cit, p. 11.

⁶ Micael Herschmann e Carlos Alberto Pereira (org), *A Invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 33

⁷ Ricardo Sobral Andrade, *Avatares da História*, IN: HERSCHMANN, M. e C.A.P. (org). *Idem*, ibidem, p. 67.

o país em pé de igualdade para dialogar com as nações “civilizadas” e capitalistas. O trabalhador urbano, também, devia ser incorporado no processo civilizador da modernidade brasileira. Formar o trabalhador significava pensar um trabalhador que se identificasse com os novos tempos e que fosse sadio, moral, útil, e, principalmente, domesticado para o progresso da nação.

A União Operária foi criada, portanto, numa década, ou especificamente, num ano – 1922 -, carregado de significação para o operariado brasileiro com a criação do Partido Comunista do Brasil e para a modernidade estética do país, com a Semana de Arte Moderna. O modernismo que se consolidou nos anos 1920 tem a “predominância das vanguardas e de um forte radicalismo (modernismo, anarquismo, fundação do PCB, luta pelo voto feminino, tenentismo, etc)”.⁸

A década de 20 conhece movimentos que caminham no sentido de desdobramentos das reivindicações [operárias], e o Estado passa a admitir, explicitamente, a necessidade de legislar as questões trabalhistas.⁹

Não era mais possível deixar de ver a classe trabalhadora. Ela ganhou visibilidade através de suas “pequenas lutas” reivindicatórias e de sua estrutura organizativa. A experiência do movimento e da condição operária se abria à discussão. Um novo sujeito coletivo entrava em cena, com uma identidade que se reconhecia no outro, nos problemas comuns, no desejo de dignidade e reconhecimento, seja como ser humano ou como trabalhador, pleiteava seu direito à cidadania, ou seja, sua inserção na sociedade e não somente em uma categoria específica de trabalho.

Florianópolis, quando da fundação da União Operária, em 1922, era uma pequena e isolada capital, com uma população de 41.338 habitantes.¹⁰ Contudo, a cidade, no princípio do século XX, transformou-se com inúmeras obras de saneamento, de canalização de água e esgoto, construção do incinerador de lixo, reforma e construção de inúmeros prédios públicos e privados, e com a

⁸ Micael Herschmann e Carlos Alberto Pereira, *O Imaginário Moderno no Brasil*, IN: HERSCHMANN, M. e C.A.P. (org), op. cit, p. 34.

⁹ Maria Célia Paoli, *Os Trabalhadores Urbanos na Fala dos Outros*, IN: LOPES, José Sérgio Leite (org), *Cultura & Identidade Operária*. Rio de Janeiro, Marco Zero, s/d, p. 65.

¹⁰ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, *Sinopse Estatística do Estado*. Florianópolis, Imprensa Oficial, 1940.

construção da ponte Hercílio Luz, ligando a ilha ao continente. A construção civil foi o suporte econômico no processo de modernização, e com isso atraiu inúmeros trabalhadores.¹¹ E como bem observa o historiador Walter Piazza:

A população catarinense, no período de 1889-1930, vai apresentar, em função da diversidade econômica, uma tendência a engrossar as populações citadinas, que se vai acentuar após 1920, com o aparecimento, conseqüente, de uma ponderável fração de operários.¹²

O processo de modernização de Florianópolis seja em saneamento básico, infraestrutura ou na construção civil, “teve um curso histórico descontínuo. Obedece a uma ordem cíclica com períodos de prosperidade, que poderíamos chamar metodologicamente modernização, e períodos de crise e estagnação”.¹³ A União Operária foi criada num destes momentos de prosperidade de Florianópolis.

1.2 Motivações fundadoras da União Operária

Inegavelmente o operariado de Florianópolis tem sido influenciado por essa corrente de idealismo que vem agitando as classes operárias em todo o mundo civilizado.

Não poderia ser outro senão este idealismo que acordou, (...) no seio do nosso operariado, os comentários de que não tínhamos uma sociedade que pudesse rever e amparar as novas idéias que empolgavam o espírito no momento. Os comentários foram-se acentuando, e a idéia de fundação de uma nova sociedade foi congregando espíritos, e em 1922 fundou-se a União Beneficente Operária.¹⁴

Através deste texto, Artur Galletti (1887/1949) recordava a motivação fundadora da União Operária, atribuindo às “novas idéias”, que circulavam no meio operário do “mundo civilizado”, o estímulo para a criação de uma nova sociedade operária em Florianópolis. As novas idéias estavam associadas à

¹¹ Nereu do Vale Pereira, *Desenvolvimento e Modernização*, Florianópolis, Lunardelli, s/d, p. 55 e 56.

¹² Walter Piazza, *Santa Catarina: sua história*, Florianópolis, UFSC/Lunardelli, 1983, p. 561.

¹³ Nereu do Vale Pereira, op. cit, p. 67.

¹⁴ *O Estado*, Florianópolis, 4 de outubro de 1928. Discurso de Artur Galletti, orador oficial da União Operária, proferido na comemoração do 6º aniversário de fundação desta sociedade. Arthur Galletti (Imarui, 1887 – Fpolis, 1949) “viveu a mocidade em São Paulo onde, assystematicamente, se dedicou aos estudos filosóficos. A partir de 1913 veio para Florianópolis. Foi escrivão e colaborador nos jornais da capital”. Celestino Sachet, *A Literatura de Santa Catarina*, Florianópolis, Lunardelli, 1979, p. 239.

modernidade, qual seja, a valorização do trabalho e do trabalhador, no reconhecimento de seus direitos e em condições de vida mais digna para os geradores da riqueza nacional.

Do texto de Arthur Galletti se pode inferir que a classe trabalhadora de Florianópolis, a minoria organizada em sociedades beneficentes, não estaria “satisfeita” com os encaminhamentos e ideais motivadores das sociedades operárias, então, existentes na cidade. E que a criação da União Operária representaria, portanto, a incorporação das “novas idéias” para o mundo do trabalho.

Ao analisar o Estatuto Social de 1922 verifica-se que a nova sociedade tinha metas que iam além da beneficência aos seus associados. Destacava-se entre seus objetivos fundadores o de atuar como intermediária nas relações entre o capital e o trabalho. Nesse ponto, talvez, resida o que Arthur Galletti denominou de “novas idéias”. Dentro de espírito conciliador e harmonizador, que caracterizou toda ação política e cultural da União Operária, o Estatuto de 1922 previa dois encaminhamentos na relação trabalhista:

- a) Envidar todos os meios para resolver amigavelmente os atritos que se derem entre associados e patrões, quando os casos forem justificados.
- b) Obter dos chefes das casas de trabalho ou repartições, licença para os associados enfermos, procurando ampará-los junto aos referidos patrões e chefes, para que não sejam prejudicados em seus lugares ou vencimentos.¹⁵

A possibilidade que a União Operária oferecia, a seus associados, de ir além dos benefícios pecuniários, estava expressa nos Estatutos Sociais de 1922 e de 1928 quando oferecia aos seus associados o que denominou de “auxílio Moral”. Este auxílio significava:

- a) Intervir em todos os casos em que o associado, dentro da sua razão, se ver desprestigiado pelos seus patrões ou autoridade, uma vez no gozo de seus direitos sociais e apelando para a Associação.

¹⁵ *Estatuto da União Beneficente Operária*, Florianópolis, Escola de Aprendizes Artífices, 1923. Capítulo II. Art. 5º, itens 7 e 9. O Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária de 1928 manteve entre seus objetivos as metas estabelecidas em 1922.

- b) Será auxiliado em nova colocação, uma vez desempregado por causa justa.
- c) Terá todo o apoio moral possível, em todas as emergências da vida e mesmo se necessário for a intervenção judicial conforme a exigência do caso.¹⁶

De seus objetivos ganha realce, também, a intenção de ser uma entidade voltada para o todo da classe trabalhadora da cidade, como diz o seguinte texto estatutário: “Pugnar pelo desenvolvimento da classe proletária e beneficiar os seus associados”.¹⁷ Neste sentido se pode concluir que a nova sociedade tinha ambições de vir a ser o porta-voz da causa trabalhista em Florianópolis.¹⁸

1.3 A configuração da nova sociedade operária

A criação de sociedades, como a União Operária, na década de 1920, tinha que se pautar pela legislação que regia o funcionamento das sociedades civis, o que implicava em registrar os seus estatutos em cartório e comunicar a sua existência à polícia. O Decreto Nº 1.637, de 5 de janeiro de 1907, que tratava deste assunto dificultava a criação de associações pluriprofissionais.¹⁹

Além das dificuldades legais, as associações de trabalhadores de Florianópolis enfrentaram, quando de sua criação na década de 1920, a ação contrária às organizações operárias por parte do empresariado local, que empregava “todos os meios para que o operariado não organize associações e combatem estas, tachando-as de derrotistas, considerando-as como nocivas à

¹⁶ Idem, ibidem. Capítulo IV. Art. 16. Artigos mantidos, com pequenas alterações, no Estatuto Social de 1928.

¹⁷ *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*. De 1928. Capítulo I. Artigo 2º. Este objetivo era idêntico ao que se encontra no Estatuto de 1922, apenas apresenta uma redação melhorada. Por isso optei por apresentar esta versão.

¹⁸ Jaci Guilherme Vieira, ao abordar as origens do PCB – SC estabeleceu uma ponte entre esse partido e a União Operária ao afirmar que “muito antes da fundação propriamente dita do partido no estado foi criada a União Operária que tinha por objetivo, além de outros, trabalhar em prol do ‘Socorro Vermelho’, apoiar algumas greves que surgiam, fazendo pequenas passeatas e alguns comícios”. Esta versão sobre os objetivos fundadores da União Operária é uma transcrição das palavras de Manoel Alves Ribeiro (o Mimo) que Jaci incorpora ao seu trabalho. Porém, não consegui encontrar nenhum indício dessas afirmações em meu trabalho de pesquisa. Jaci Guilherme Vieira, *História do PCB em Santa Catarina – da sua gênese até a operação Barriga Verde – 1922 a 1945*, Dissertação de Mestrado, UFSC, 1994, p. 6.

¹⁹ Cláudio Batalha, op. cit, p. 20.

sociedade”.²⁰ Esta afirmativa, encontrada num texto publicado na imprensa local, e assinado por “AG”, defendia as organizações operárias, contra o que denominou de campanha injusta que estava sendo movida contra estas associações. O empresariado local via estas entidades dominadas por “elementos perniciosos”, que pregavam idéias subversivas à ordem instituída. O autor do texto – AG -, alinhado com o paradigma da modernidade brasileira, identificava os opositores às organizações operárias como – “coronéis endinheirados e soberbos bacharéis - homens não sensatos e não merecedores do que haviam conquistado”, ou seja, percebia-os como forças em descompasso com o progresso e a civilização. “AG” concordava que poderia haver “elementos perniciosos” infiltrados nas organizações operárias, que tenham conseguido iludir “a boa fé, que é notória, dos operários”, mas, entendia que “os operários, os verdadeiros operários, os homens dignos deste nome, repelem tais idéias, porque desejam conseguir por meios pacíficos, somente dentro da lei, o que a lei não lhes pode negar”. Este texto de “AG” estava alinhado com o discurso da imprensa de Florianópolis nesse período, na defesa da classe trabalhadora e na negação da conquista de direitos por outra via que não fosse através de leis e de respeito à ordem instituída.

Portanto, a criação de sociedades, como a União Operária, na década de 1920, pode ser interpretada como um ato de resistência e de luta, mesmo quando silenciosa e pacífica, contra o poder econômico e político estabelecido. E denota um esforço coletivo no sentido de construir uma identidade de classe.

1.3.1 As lideranças da nova associação

No interior da União Operária, enfrentavam-se lideranças das mais diversas tendências – cristã (dominante), maçônica e comunista. Os cargos de presidente e vice-presidente eram, normalmente, ocupados por lideranças identificadas com o pensamento católico ou vinculadas à maçonaria em Florianópolis, e cujas ações

²⁰ O *Elegante*, Florianópolis, 6 de maio de 1923.

eram voltadas à defesa de melhorias nas condições de vida do operariado, sem configurar qualquer oposição às classes dominantes.²¹

Rodolfo Paulo da Silva foi uma presença significativa na condução da União Operária na década de 1920. Ocupou vários cargos na diretoria ao longo deste período. Era um homem essencialmente católico e, certamente, influenciou nas propostas conciliatórias entre capital e trabalho, nas reivindicações dentro dos limites legais, então defendidas pela União Operária.²²

Outro nome relevante no início da União Operária foi João Dal Grande Bruggemann, também vinculado ao pensamento cristão. Era um “fervoroso defensor do regime sindicalista. Batalhador animado da criação de um Partido Nacional dos Trabalhadores. Cooperou grandemente na organização da sua sociedade ideal, a União Operária. Foi lá que ele demonstrou à classe que o querer é poder. Foi na organização, no levantamento moral daquela sociedade que ele deu o testemunho da sua ação enérgica e a lição que fica registrada: o operário é forte, unido”.²³

João dos Passos Xavier, também ligado ao pensamento católico, não ocupou com freqüência cargos na diretoria da associação, mas era uma personagem de destaque por suas defesas públicas e lutas no movimento operário de Florianópolis. A ele cabia fazer inflamados discursos nas comemorações, recepções ou passeatas em nome da União Operária.²⁴

²¹ No ANEXO Nº 2 - Apresento uma relação nominal das diretorias da União Operária de 1922 a 1957. Apenas para o ano social de 1942/1943 não consegui informações sobre os nomes que compuseram a diretoria. Elaborei esta relação com base em informações colhidas nas seguintes fontes: jornais locais, ofícios encaminhados pela associação aos governadores ou secretários do interior e justiça de Santa Catarina.

²² Em 1937, Rodolfo Paulo da Silva, foi o 1º presidente do Circulo Operário de Florianópolis. *A Gazeta*. Florianópolis, 15 de dezembro de 1937. Os Círculos Operários, segundo um jornal católico local “estão surgindo de norte a sul da nossa querida pátria, são de origem genuinamente católica. Nasceram, até hoje, de congregações marianas. É a mão que a Igreja estende ao operariado desamparado”. (*O Apostolo*, Florianópolis, 15 de outubro de 1937). Em Florianópolis o primeiro Circulo Operário foi implantado em setembro de 1937, e em apenas um mês já tinha um total de 470 sócios. *Idem*, *ibidem*.

²³ Palavras de Olavo Cassiano de Medeiros após a morte do amigo e companheiro da União Operária, a 29 de julho de 1932, e publicada no jornal *A Pátria*, Florianópolis, 1 de agosto de 1932.

²⁴ João dos Passos Xavier sentiu-se bem adaptado ao regime instituído após 1930, tanto que fez parte do 1º Diretoria Regional do PSD – Partido Social Democrático – em 1945. Chegando a representar o operariado de Florianópolis na convenção nacional do PSD, no Rio de Janeiro. *A Gazeta*, Florianópolis, 28 de julho de 1945. Em 1947 abandonou o PSD para se filiar a UDN –

Outro importante militante da União Operária foi Antonio Vieira Machado (o Sanford), uma liderança significativa na condução do movimento operário em Florianópolis. Católico praticante, era veementemente contra a “infiltração da esquerda” nas associações operárias.²⁵

Entre as lideranças da União Operária, vinculadas à maçonaria, é possível destacar Rodolfo Bosco, que por muitos anos foi o orador oficial dessa associação, e ocupou, entre outros cargos, o de presidente. Foi possível, também, estabelecer a vinculação de Aureliano Stuart, que ocupou inúmeros cargos na associação, inclusive o de presidente, com a maçonaria.²⁶

Dois outros nomes foram significativos na condução dos trabalhos da União Operária, Deodósio Ortiga e João Nilo Vieira. O primeiro com atuação contínua na década de 1940 e o segundo na década de 1950, ambos vinculados ao pensamento cristão e com posições anti-comunistas.



Foto Nº 1. Deodósio Ortiga – 1951. Banco de Imagens/Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis.

Deodósio Ortiga (1900/1951) era funcionário da Alfândega, atendia no prédio dos Correios e Telégrafos. Religioso e seguidor dos princípios morais

União Democrática Nacional – apoiando a candidatura de Irineu Bornhausen ao governo de Santa Catarina. *Diário da Tarde*, Florianópolis, 15 de janeiro de 1947.

²⁵ Antonio Vieira Machado não se filiou a nenhum partido. A partir de 1932 tornou-se um defensor e estimulador da sindicalização proposta pelo governo Vargas. *República*, Florianópolis, 21 de março de 1932.

²⁶ Informações sobre membros da maçonaria obtida em Octacílio Schuler Sobrinho, *Ordem e Trabalho: esta é a tua história*, Florianópolis, Editora do Autor, 2002, p. 371 e 386.

propagados pela doutrina cristã. Sua primeira participação numa diretoria da União Operária deu-se em 1939, quando assumiu a direção da Parte Recreativa. Deodósio Ortiga teve uma dupla e significativa importância na União Operária, pois foi presidente da associação no período de 1942 a 1946, sendo o primeiro presidente a ter tantos mandatos consecutivos. Retornou à presidência em 1950/1951, não completando o mandato, pois morreu em 19 de fevereiro de 1951. Por outro lado, Deodósio Ortiga era um apaixonado pelo teatro, e sua presença foi fundamental para a manutenção da atividade teatral na União Operária ao longo da década de 1940. No grupo teatral da União Operária exerceu vários papéis, foi ensaiador, ator, dramaturgo e, principalmente, o líder que manteve unido e em atividade constante o grupo teatral dessa associação.

João Nilo Vieira terminou o mandato de Deodósio Ortiga em 1951, pois era o vice-presidente da associação. A partir daí assumiu a presidência até 1956, sendo, portanto, o segundo presidente com um longo mandato seqüencial. João Nilo Vieira ingressou na União Operária em 1945. Era um pequeno empreiteiro da construção civil. Foi o construtor responsável pela ampliação da sede da União Operária em 1945, daí nasceu seu envolvimento com a associação e a amizade com Deodósio Ortiga.²⁷ Era radicalmente contra a participação de comunistas na União Operária, tanto que em 1956 organizou um “movimento operário e estudantil” que tinha entre suas finalidades:

- Lutar pelas reivindicações do homem como pessoa humana e criatura de Deus;
- Combater as doutrinas materialistas e exploradoras do homem;
- Criar condições para a extinção da miséria e do comunismo;
- Formar opinião pública por meio de conferências, impressos, com propaganda intensa em torno da solução cristã do problema social.²⁸

Em contraposição às lideranças acima citadas, é possível destacar alguns nomes que foram significativos na construção da União Operária, bem como na articulação e disseminação de um pensamento de “esquerda” no movimento

²⁷ *A Gazeta*, Florianópolis, 22 de abril de 1950.

²⁸ *A Gazeta*, Florianópolis, 29 de setembro de 1956.

operário de Florianópolis: Álvaro Ventura, Manoel Alves Ribeiro (o Mimo), Hipólito do Vale Pereira, Waldemiro Monguilhott Junior e Ury Coutinho de Azevedo.²⁹

Certamente estes nomes, tanto os vinculados ao pensamento católico como ao de “esquerda”, não foram às únicas lideranças da União Operária neste período. Os vários nomes que ocuparam as diferentes diretorias da associação foram significativos na construção da nova sociedade operária. Porém, optei por dar destaque às pessoas, cujos nomes aparecem com frequência na imprensa local envolvidos no movimento operário de Florianópolis e que pertenciam à União Operária.

1.3.2 Disputas internas

As divergências entre as diferentes tendências políticas que co-habitavam no interior da União Operária ganhavam força durante o processo eleitoral. Nesse período, a disputa pelo poder atraía a atenção da imprensa local, que se posicionava sempre a favor da “chapa de situação”. Em novembro de 1946, Deodósio Ortiga, então Presidente, e Eugenio Vechietti, 1º secretário, renunciaram a seus cargos, por divergências internas na condução dos trabalhos da União Operária. Foi, então, realizada uma assembléia geral, a 15 de novembro de 1946, para preenchimento desses cargos. Na assembléia, Deodósio expôs as razões de sua renúncia e foi reconduzido ao cargo pela maioria ali presente. O problema foi tratado pelos jornais locais como sendo: “uma manobra dos que quiseram afastá-lo das funções, à qual não estariam alheias insinuações comunistas, caiu por terra

²⁹ O comitê do Partido Comunista Brasileiro em Florianópolis foi criado em 1939. Entre seus fundadores estava Álvaro Ventura, Manoel Alves Ribeiro e Hipólito do Vale Pereira, da União Operária. **Álvaro Ventura** – estivador – foi eleito, Deputado Federal Classista, em 1933. Assumiu a Câmara Federal em 1934, como o único comunista na Assembléia Nacional Constituinte, representando o operariado de Santa Catarina. **Manoel Alves Ribeiro (o Mimo)** – eletricitista – veio para Florianópolis em 1922 para trabalhar na construção da ponte Hercílio Luz. Foi vereador em Florianópolis, pelo Partido Comunista Brasileiro, de 1959 a 1963; sendo eleito através da legenda do PSP – Partido Social Progressista. **Waldemiro Monguilhott Junior**, carpinteiro. Atuou no grupo teatral da União Operária. Em 1947 concorreu pelo PCB/SC a uma vaga para a Assembléia Legislativa de SC, recebendo 116 votos. Jaci Guilherme Vieira, *O Partido Comunista do Brasil – A difícil tarefa de se colocar como vanguarda dos operários em Santa Catarina*, IN: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina*, 3ª fase, Nº 17, Florianópolis, 1983. Jaci Guilherme Vieira, *História do PCB – SC*, op. cit, p.9/10 e 59. Ver também: Carlos Alberto Silveira Lenzi, *Partidos e Políticos em Santa Catarina*, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1983.

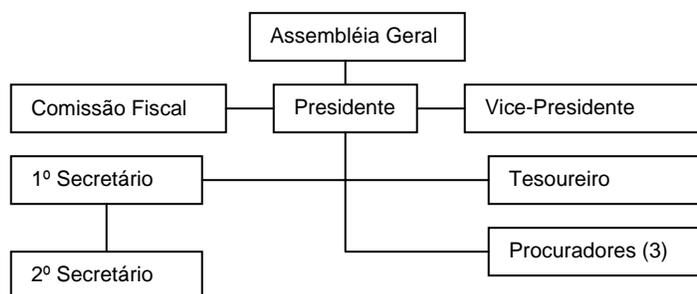
pela vontade da maioria esmagadora dos sócios que querem manter a União Operária em seu sentido original, isento de preocupações políticas e preocupando-se exclusivamente com o bem estar dos sócios operários”.³⁰

Ficou ausente da matéria a ação que Deodósio Ortiga e seus aliados também promoviam, qual seja, uma manobra política para ganhar mais força e representatividade dentro da associação. Apesar da vitória do grupo de Deodósio Ortiga, a diretoria sofreu modificações e incluiu o nome de Ury Coutinho de Azevedo e outros integrantes ligados ao PCB de Santa Catarina.

O mais perto que o PCB/SC chegou do poder na União Operária se deu no ano social de 1947/1948, quando foi eleito Ury Coutinho de Azevedo como 1º secretário.³¹ Depois de um longo período longe dos cargos diretivos da associação, o PCB/SC conquistou o cargo de vice-presidente, com Manoel Alves Ribeiro (o Mimo) para o período de 1956/1957.³²

1.3.3 No interior da União Operária

A estrutura administrativa da União Operária, em 1922, era bastante simplificada. Possuía duas instâncias decisórias: a assembléia geral e a diretoria.



Organograma N° 1 – elaborado por Vera Collaço a partir de informações do Estatuto da União Operária, de 1922.

³⁰ *O Estado*, Florianópolis, 21 de novembro de 1946.

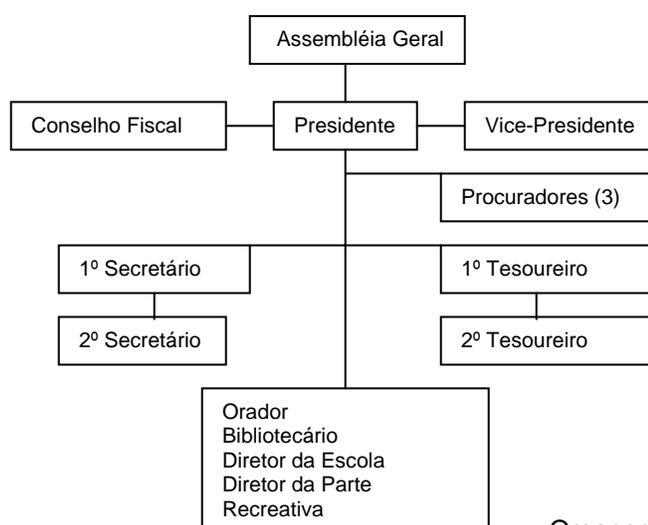
³¹ *O Estado*, Florianópolis, 23 de maio de 1947.

³² *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*, 1956. Capítulo XVI. Artigo 98.

O Estatuto de 1922 previa apenas uma modalidade de associado – sócio contribuinte - que pagava uma jóia de 10\$000 e mensalidade de 1\$000.³³

Na questão da beneficência a União Operária prestava auxílios pecuniários a seus associados nos seguintes casos: enfermidades, invalidez e falecimento, com auxílio funeral.

Com a intenção de ampliar os serviços prestados aos associados, a União Operária reformulou o seu Estatuto social em 1928. O que tornou sua estrutura organizativa mais complexa.



Organograma nº 2 – Elaborado por Vera Collaço, a partir de informações do Estatuto da União Operária, de 1928.

Este novo Estatuto legalizava cargos que já existiam na prática, tais como o de Orador Oficial e de Bibliotecário. O Orador Oficial passou a ter a seguinte atribuição: “representar a associação nos atos oficiais e fazer uso da palavra na representação da União Operária em solenidades operárias”.³⁴ Dois novos importantes cargos foram criados – o Diretor da Escola e o Diretor da Parte Recreativa – que davam novo direcionamento às práticas da União Operária, mas cujas ações só foram, efetivamente, implementadas a partir de 1931. As atividades desenvolvidas nesses dois novos cargos serão analisadas nos próximos capítulos.

³³ *Estatuto da União Operária* de 1922, Capítulo IV. Artigo 14 e Capítulo VII. Artigo 21.

³⁴ *Estatuto da União Operária* de 1928, Capítulo IX. Artigo 34.

Outra questão que emerge com esta alteração estatutária foi o resgate da própria história da União Operária e o devido reconhecimento aos trabalhadores fundadores desta sociedade. O quadro social ampliou-se para abranger novas modalidades de sócios:

- a) Sócios fundadores – os que assinaram a ata da sessão de instalação;
- b) Sócios beneméritos – os que prestavam serviços relevantes a critério da Assembléia Geral;
- c) Sócios remidos – os que contribuía de uma só vez com o pagamento de suas mensalidades, correspondente a seis anos;
- d) Sócios contribuintes – os que contribuía com suas mensalidades.³⁵

Esse Estatuto estabeleceu os valores a serem pagos para auxílios pecuniários aos associados: enfermidades, diárias de 2\$000; invalidez, mensalidade de 10\$000; falecimento, 100\$000 para o funeral e 50\$000 como legado; e estabeleceu auxílio para cirurgias, mas cujo valor ficava pendente de fundos em caixa.³⁶ Para fortalecer o caixa da associação, o novo estatuto previu uma mensalidade de 2\$000 e uma jóia de 5\$000, conseguindo, desta forma, mais recursos para implementar os novos objetivos estabelecidos com o Estatuto de 1928.

O auxílio pecuniário que a União Operária podia oferecer aos seus associados era pequeno. Mas, mesmo assim, essa pequena ajuda era vital para a sobrevivência operária em situações extremas, além do que, este era o único apoio com que ele podia contar, devido à ausência de previdência social aos trabalhadores. Os recursos para a manutenção das atividades beneficentes provinham das mensalidades, jóias, diplomas, juros das letras, apólices da Dívida Pública, legados e subvenções.³⁷

Na sua estrutura interna, as lideranças da União Operária consolidaram um modelo de gestão participante, tendo a Assembléia Geral como órgão máximo, onde se deliberavam as ações que deveriam ser colocadas em prática pela diretoria. As assembleias ocorriam, geralmente, aos domingos, e se fossem

³⁵ *Estatuto da União Operária* de 1928, Capítulo III. Artigo 5.

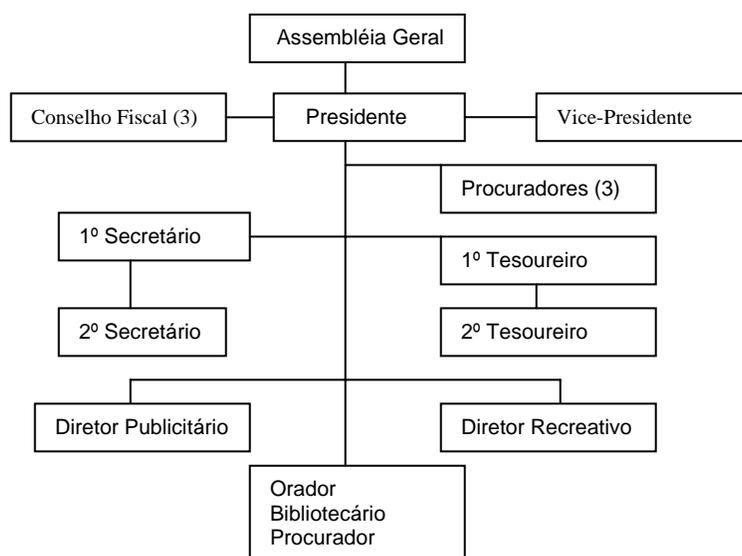
³⁶ *Estatuto da União Operária* de 1928, Capítulo XIII. Artigo 62.

³⁷ *Estatuto da União Operária* de 1928, Capítulo VI. Artigo 13.

realizadas durante a semana o horário das atividades se dava a partir das 18 horas, de modo a possibilitar a participação de um maior número de associados.

Para atender aos seus associados, nos casos de doença a União Operária criou em setembro de 1939 um Posto de Socorro, denominado Dr. Frederico Rola, instalado em sua sede social. Para ter direito à assistência médica os sócios deviam contribuir com um mínimo de \$500 e um máximo de 2\$000. “Com uma dessas contribuições o associado e suas famílias terão: médico, alguns medicamentos, serviços de injeções, etc, gratuitamente”.³⁸ Esse trabalho, contudo, não foi constante, tanto que Deodósio Ortiga, na sua plataforma de ações para o ano social de 1950/1951, propunha o restabelecimento da assistência médica aos associados e familiares.³⁹

Em 1940 foi aprovada uma nova reforma nos estatutos da União Operária, mas a alteração não modificou a estrutura organizativa da associação. A estrutura organizacional da União Operária só foi alterada em 1956, quando ocorreu a aprovação de uma nova reforma em seus estatutos sociais.



Organograma nº 3 – Elaborado por Vera Collaço, a partir de informações do Estatuto da União Operária, de 1956.

³⁸ *O Estado*, Florianópolis, 16 de setembro de 1939. Em Santa Catarina o 1º Centro de Saúde pública foi inaugurado em 22 de fevereiro de 1938, na gestão do interventor federal Nereu Ramos.

³⁹ *A Gazeta*, Florianópolis, 11 de abril de 1950.

Em 1956 foi criado o cargo de “Diretor Publicitário”. A implementação desse cargo coincidiu com o período de diminuição de notícias veiculadas, através da imprensa local, sobre as atividades da União Operária. Como as atividades que davam visibilidade à União Operária – tais como o teatro, que se extinguiu em 1951, e o cinema, implantado em 1952 e encerrado em 1956 – haviam desaparecido, era preciso, portanto, atribuir a uma pessoa a tarefa de conquistar espaço na imprensa e entre os trabalhadores, para divulgar as atividades, e com isso reconquistar um espaço que a associação tinha tido em Florianópolis. O cargo de Diretor Publicitário tinha as seguintes atribuições:

- a) Fazer a divulgação da UBRO através da imprensa escrita e falada;
- b) Manter contato com os associados pessoalmente e através de impressos, dando-lhes ciências das atividades da UBRO;
- c) Divulgar as ações da parte recreativa.⁴⁰

Contudo, as intenções de reconquistar o período áureo da associação não se concretizaram. Os tempos eram outros, a problemática da educação, saúde e direitos políticos e sociais do proletariado de Florianópolis já não passava pela existência dessa associação Operária.⁴¹

⁴⁰ *Estatuto da União Operária, 1956*. Capítulo IX. Artigo 31.

⁴¹ No início da década de 1950, a União Operária mostrava-se, ainda, fortalecida entre os trabalhadores da cidade, e perante o governo do Estado. Tanto que o governador, Irineu Bornhausen, adquiriu um terreno de 700 m², situado na Avenida Mauro Ramos, com o objetivo de doá-lo à associação, fato que se concretizou em maio de 1954. (Lei nº 1014 – 11 de dezembro de 1953. Valor do terreno: Cr\$ 130.000,00. Escritura - do 2º Ofício de Notas. Florianópolis. Tabelião: Hercílio Luz Filho). Em 1956 a União Operária projetava construir, nesse terreno, um prédio de três pavimentos, para abrigar sua sede social. O prédio nunca foi construído, e o terreno foi vendido a 19 de fevereiro de 1963, pelo então presidente Osvaldo Silveira, para Luiz Da Gama D’Eça, pelo valor de Cr\$ 250.000,00. (Escritura – 1º Ofício registro de Imóveis Zoe Lacerda Westrupp. Florianópolis).

A partir de 1960 as atividades da União Operária entraram em declínio, decaindo sensivelmente seu número de associados, e os poucos restantes não eram pontuais no pagamento das mensalidades. No interior do prédio da rua Pedro Soares restavam poucas atividades, tais como cursos de costura e reuniões da diretoria. Na década de 1970 o edifício vai sendo consumido pelo tempo, pelo esquecimento e abandono. (informações obtidas no documento anexo ao ofício enviado ao prefeito Edison Andrino, a 18 de fevereiro de 1986, pelo movimento teatral local, que solicitava o tombamento e restauração do referido edifício).

Em 1985 o último presidente da União Operária, Waldyr Woigt, lançou, nos jornais locais, um edital de venda do prédio da União Operária. O que resultou na sua desapropriação, através do decreto nº 29.360, pelo governo do Estado, em 1986, passando, então, a integrar o patrimônio histórico de Florianópolis. Esse decreto foi revogado e seu teor reafirmado em 1988, através do decreto nº 1.367, de 24 de fevereiro de 1988, pelo governador Pedro Ivo Campos. Era o fim das atividades da União Operária, e de seu teatro voltado para a classe trabalhadora da cidade.

Com relação à mulher operária, o estatuto de 1956 apresentou alguns avanços e, também, limitações à sua participação nos destinos da União Operária. Foi implantado com esse estatuto o auxílio maternidade, mas restrito às sócias legalmente casadas e em condições de parto natural. Esse estatuto abriu à mulher a possibilidade de assumir cargos na diretoria da União Operária, porém determinava que os cargos de presidente e vice-presidente só podiam ser exercidos por “associados do sexo masculino, maiores de 21 anos”.

1.3.4 O espaço físico da União Operária

A primeira sede da nova associação foi um “prédio à rua da Fraternidade, esquina da rua Bento Gonçalves, na Vila Gancho”.⁴²



Foto Nº 2. Rua Saldanha Marinho, no centro da cidade, na década de 1920. Nesta rua se localizou a segunda sede provisória da União Operária, em 1923. Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

Em janeiro de 1923, a associação alugou um espaço na rua Saldanha Marinho nº 4, onde funcionou provisoriamente a secretaria da União Operária.⁴³ Ainda em 1923 a associação mudou sua sede para um sobrado, localizado na rua Trajano, nº 18.⁴⁴

Estes espaços alugados eram precários e não possuíam uma estrutura adequada para abrigar a associação. Com a reforma estatutária de 1928, ficou

⁴² *O Estado*, Florianópolis, 21 de dezembro de 1922.

⁴³ *O Estado*, Florianópolis, 13 de janeiro de 1923.

⁴⁴ *O Estado*, Florianópolis, 23 de junho de 1923.

evidente a impossibilidade de implementar os novos objetivos nesses espaços improvisados. Assim, em 1928, deliberou-se pela construção de uma sede social. Com uma sede projetada para seus fins, teria a União Operária um espaço para educação, confraternização e sociabilidade para os trabalhadores da cidade.

No decorrer dos seis anos de sua estruturação, os sonhos da União Operária cresceram e almejaram adquirir materialidade com a edificação de uma sede social. Desta forma, entre 1928 e 1931 a União Operária construiu o edifício na rua Pedro Soares que passou a ser sua sede social até o fim de suas atividades, na década de 1960.

1.4 As reivindicações da União Operária

Na década de 1920, quando da sua fundação, a União Operária atuou num terreno pouco propício às reivindicações trabalhistas, visto que o Estado, quase ausente nesse assunto, elaborou poucas leis sociais e cuja aplicabilidade raramente acontecia. As condições de vida e de trabalho dos trabalhadores eram de uma exploração sem limites. Sua interminável jornada de trabalho rendia um salário que mal cobria seus gastos básicos para a sobrevivência. Não havia idade mínima para ingressar na força de trabalho, assim a jornada de uma criança era similar a de uma pessoa adulta. “Não havia descanso semanal remunerado, férias remuneradas, seguro contra-acidentes, previdência social, nada, enfim, que impusesse algum limite legal à taxa de exploração da força de trabalho”.⁴⁵

Ao longo desta década, os discursos, bem como as práticas da União Operária, foram construídos a partir do desejo de garantir um mínimo de direitos à classe trabalhadora de Florianópolis. Fundamentava esse discurso a compreensão de que os direitos dos trabalhadores seriam viabilizados através da intervenção do Estado e de uma relação harmônica entre capital e trabalho. Através do tripé: trabalho, civismo e moral, as lideranças da União Operária visavam alcançar o devido reconhecimento de seus direitos e de sua cidadania perante a sociedade e o Estado. Não pretendiam, as lideranças dessa associação,

⁴⁵ Jacob Gorender, *A Burguesia Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 48.

revolucionar ou mesmo promover uma transformação radical da sociedade, mas melhorar suas condições de vida e conquistar um mínimo de direitos. O que não quer dizer, usando aqui as palavras de Boris Fausto sobre o movimento operário no Brasil, que não fosse embalado na ação pelo sonho de uma sociedade igualitária.⁴⁶

Este sonho ganha novos contornos a partir da década de 1930, quando a União Operária implementa seu projeto pedagógico, especialmente a atividade teatral, como instrumento para formar o trabalhador de Florianópolis, e com isso inseri-lo na modernidade brasileira.

1.4.1 Valorização do trabalho e do trabalhador

Produzir uma identidade positiva para o trabalhador e dar valor ao ato de trabalhar, perpassava pelo fortalecimento de associações operárias que tivessem como objetivo atuar em defesa da dignidade e do reconhecimento do trabalhador, indo, portanto, além de ações beneficentes e trabalhistas. Para alcançar este objetivo e superar a condição de desvalorização do trabalhador, era fundamental a união das forças operárias em associações de classe. Ciente do enfraquecimento de ações isoladas dos trabalhadores, as lideranças da União Operária estabeleceram, no Estatuto fundador, de 1922, as seguintes incumbências a seus associados:

- Manter e solidificar no seio da classe a união, base do prestígio e da força da sua ação.
- Dar expansão aos sentimentos de fraternidade operária.⁴⁷

Os discursos e as práticas da União Operária objetivavam, além de fortalecer a união e o sentimento de fraternidade entre os seus associados, estimular o desenvolvimento da classe trabalhadora em Florianópolis. O avanço do movimento e de conquistas operárias implicava na junção de forças com as demais associações existentes na cidade. Uma associação isolada não possuía

⁴⁶ Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp/FDE, 1999, p. 300.

⁴⁷ *Estatuto da União Beneficente Operária* de 1922, Capítulo VII. Artigo 21.

representatividade para fazer avançar as conquistas básicas, junto ao Estado e ao capital, da mesma forma que o trabalhador isoladamente não obtinha nenhum direito junto ao seu empregador.

Assim, a partir da fundação da União Operária (1922), é possível encontrar, na imprensa local, informações sobre ações reivindicatórias ou festividades desenvolvidas, conjuntamente, pelas quatro associações operárias existentes em Florianópolis. A imprensa local destacava o papel de liderança da União Operária na organização dos movimentos reivindicatórios promovidos pelas associações de classe em Florianópolis.

Em 1922, quando da fundação da União Operária, havia no Brasil apenas uma lei trabalhista – Lei de Acidentes de Trabalho – de 1919, cuja regulamentação só ocorreu em 1935.⁴⁸ A questão dos trabalhadores estava, então, mais para caso de polícia do que para a política. O intermediador, se assim for possível denominá-lo, nas questões trabalhistas, era o chefe de polícia. A União Operária pretendia, ao longo da década de 1920, atuar como intermediária nas relações entre capital e trabalho, conforme já foi colocado acima.

O seu discurso era de harmonizar a relação trabalhista pela concessão de alguns direitos aos trabalhadores, entre estes, o que mais preocupava a classe operária, o de não perder o emprego ou seu posto em caso de doença. A União Operária, portanto, reconhecia o conflito de classes, quase sempre negado pela imprensa local, que destacava com freqüência “a perfeita cordialidade e harmonia existente entre patrões e empregados”, mas entendia que a solução desse conflito se daria de forma amigável, pelo diálogo, por sua atuação como uma instituição intermediária e harmonizadora das relações entre capital e trabalho.

1.4.1.1 O trabalhador harmônico para os objetivos da União Operária

A sustentação econômica de Florianópolis, na década de 1920, estava alicerçada no porto, em pequenas indústrias e no setor de serviços. A indústria era

⁴⁸ Boris Fausto, *op. cit.*, p. 302/303.

incipiente, tendo sua força alocada na produção alimentícia e de consumo. A embrionária indústria instalada na cidade se distribuía por diversos bairros, mas as de maior porte concentrava-se nas proximidades do porto, na região conhecida por Rita Maria.

As fábricas de pequeno porte eram basicamente para a produção de bens de consumo – olarias, funilarias, perfumarias, farmacêuticas, licores e cervejas, calçados, torrefação de café, serraria, refino de café, chapéus, roupas, arreios e artigos de selaria, colchões, móveis de madeira, espelhos, sabão, caramelos, cigarros, massas alimentícias, etc.⁴⁹

No bairro Rita Maria estava instalada a fundição de Pontas de Paris, a fábrica de gelo, fábrica de rendas e bordados, “três fábricas de cerveja (...), duas fábricas de preparar peixe em lata, uma de sabão e velas, oficinas de carpintaria, marceneiro, tanoeiro, funileiro e torneiro, uma fábrica de massas alimentícias e duas grandes refinarias”.⁵⁰ O bairro Rita Maria era por excelência portuário e industrial, local onde ocorria a maior concentração de trabalhadores especializados da cidade. Ainda, próximo ao bairro estava o estaleiro Arataca (1907), da família Hoepcke, que era, também, detentora da mais importante casa comercial no centro de Florianópolis. O comércio movia economicamente a pequena cidade.

Dentro desse modesto complexo industrial é que se moveram os trabalhadores da cidade, acrescidos de trabalhadores da construção civil, que foram atraídos para Florianópolis devido às grandes obras de saneamento básico, remodelamento da cidade e, principalmente, pela construção da ponte Hercílio Luz, entre 1922 e 1926.

A classe trabalhadora de Florianópolis, entre 1920 e 1950, período de abrangência de minha pesquisa, se constituiu, basicamente, de trabalhadores

⁴⁹ Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, Diretoria Geral de Estatística. Recenseamento do Brasil, Realizado em 1 de setembro de 1920, *Relação dos Estabelecimentos Industriais recenseados no Distrito Federal, nos Estados e no território do Acre*, Vol. I e II, Rio de Janeiro, Tipografia da Estatística, 1925, p. 144 a 150.

⁵⁰ Eliane Veras da Veiga, *Florianópolis: Memória Urbana*, UFSC, 1993, p. 111/112. Ver também: Victor Antonio Peluso Junior, *O Crescimento Populacional de Florianópolis e suas repercussões no plano e na estrutura da cidade*, IN: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina*, 3ª fase, Nº 3, 1981, Florianópolis, p. 25/26.

vindos dos pequenos ofícios e ocupações – sapateiros, alfaiates, tecelões, pedreiros, carpinteiros, pintores, gráficos, padeiros, empregados do comércio varejista, bem como, pequenos comerciantes, de trabalhadores da construção civil, do setor mercante, da indústria têxtil, da indústria de pregos e gelo, funilaria e outras indústrias, bem como de funcionários públicos.⁵¹ Adoto neste trabalho o conceito de classe operária segundo a perspectiva de Thompson:

Muitos autores preferem o termo classes trabalhadoras, que enfatiza a grande disparidade em status, conquistas, habilidades e condições no seio da mesma expressão polissêmica. (Porém pode-se falar de classe operária ou de classe operária em formação) no crescimento da consciência de classe: a consciência de uma identidade de interesses entre todos esses grupos de trabalhadores, contra os interesses de outras classes. (...) O fazer-se da classe operária é um fato tanto da história política e cultural quanto da econômica.⁵²

O quadro de associados da União Operária foi constituído de trabalhadores vindos do quadro heterogêneo que constituía a classe operária em Florianópolis, na década de 1920. Ciente desta heterogeneidade e empreendedora da missão de homogeneização, a União Operária tinha como objetivo, segundo seu Estatuto Social de 1922, “beneficiar os seus associados sem distinção de classe social”. A heterogeneidade era aceita como elemento constitutivo da própria classe, sem que isso fosse considerado um fator impeditivo de sua organicidade.⁵³

A União Operária, bem como as demais associações operárias de Florianópolis, era constituída por uma parcela muito pequena dos trabalhadores

⁵¹ Idaulo José Cunha, *Evolução econômico-industrial de Santa Catarina*, Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura, 1982, p. 137 a 144. Ver também: Nereu do Vale Pereira, op. cit, p. 55 a 57.

⁵² E.P.Thompson, *A Formação da Classe Operária Inglesa*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p. 16 e 17.

⁵³ Para explicitar a heterogeneidade profissional que compunha o quadro de associados da União Operária, apresento uma relação de nomes de alguns diretores e lideranças dessa associação, cuja atividade profissional, foi encontrada ao longo desta pesquisa: Rodolfo Bosco, alfaiate; Sebastião Belli, marceneiro; Manoel Alves Ribeiro, eletricitista; Álvaro Ventura, estivador; Hipólito do Vale Pereira, contador; João dos Passos Xavier, carpinteiro; Deodósio Ortiga, funcionário público; João Nilo Vieira, pedreiro; Carlos Biccocchi, marceneiro; Alcimiro Silva Ramos, tipógrafo e faroleiro; Epaminondas Vicente de Carvalho, carpinteiro; Aureliano José da Rosa, encanador; Waldemiro Monguilhott Junior, carpinteiro; Agostinho Silva, marceneiro; José Carlos Capistrano, marceneiro; Mário Schmidt, tipógrafo; Aurélio Alves, ilustrador; Tadeu Silva, alfaiate; Domingos Toner, funcionário público; Antônio Altamiro Dutra, alfaiate; Janny Wolff Castro, eletricitista; Oscar Schmidt, funcionário público; Clementino de Brito, jornalista; Francisco de Paulo Vieira, eletricitista; Olavo Cassiano Medeiros, professor da Escola de Aprendizes Artífices, funcionário público.

da cidade. Tal como comentava um jornal local: a maioria dos trabalhadores “não se filiara a nenhuma das associações de classe desta cidade”.⁵⁴ O quadro social da União Operária, em 1939, era de 600 sócios, e em 1953 chegou a contar com 1.950 associados.⁵⁵

Nos Estatutos de 1922 e de 1928 as lideranças da União Operária estabeleceram o perfil do trabalhador que desejavam para associado. Traçaram, então, os seguintes contornos: o operário devia amar o trabalho, respeitar a disciplina, “desvelar pelo aperfeiçoamento dos seus produtos nas oficinas” e ter uma “profissão decente”. Deveria, também, ser solidário, fraterno e cooperar para o “engrandecimento moral e cívico da classe operária”. Os valores coletivistas eram conscientemente defendidos, seja nas suas práticas, no cerimonial ou na retórica moral.

Com o trabalhador perfilado com esses pressupostos teria, a União Operária, condições morais de lutar, defender e de tentar modificar as relações entre capital e trabalho. Para esse trabalhador, com uma imagem positiva – de “bom” operário, cívico e moral – a União Operária buscava a contrapartida dos patrões e do Estado. Portanto, na visão das lideranças da União Operária, a mudança nas relações trabalhistas passava por uma nova postura dos empresários e do Estado, bem como pela constituição de um novo trabalhador, sobre o qual ela se propunha agir para torná-lo mais produtivo, educado e qualificado para os tempos modernos. Um corpo operário instrumentalizado e capaz, deveria ter como contrapartida o reconhecimento de seus direitos e condições de vida digna.

1.4.1.2 Nas “pequenas lutas”, a defesa da dignidade e do direito operário

As “pequenas lutas” que desenvolveram os trabalhadores, na década de 1920, através de suas organizações, pelas questões de moradia, custo de vida,

⁵⁴ *O Estado*, Florianópolis, 12 de novembro de 1931.

⁵⁵ *A Gazeta*, Florianópolis, 28 de junho de 1939. Ofício da União Operária ao governador Irineu Bornhausen, 15 de outubro de 1953, Arquivo Público, Ofício de diversos para Governadores e Secretário de Interior e Justiça, 1920/1960, Janeiro/Dezembro, 1953. p.411 a 415.

jornada de oito horas, férias, regulamentação do trabalho feminino e do menor, etc, tudo isso, como diz Maria Célia Paoli,

(...) pode ser pequeno, descontinuo, fragmentado, mas certamente não é banal... [é possível] ver nestas “pequenas lutas” a classe em formação, na medida em que inaugura um tempo coletivo de elaboração de suas experiências comuns – ou seja, propõe um tempo político onde os trabalhadores podem se ver como sujeitos de uma dominação específica.⁵⁶

Ao longo da década de 1920, é possível identificar alguns dos movimentos reivindicatórios dos trabalhadores em Florianópolis, especificamente através do que se lê na imprensa local, nos quais a União Operária se destacou como liderança ou dele participou de forma expressiva. Nesses momentos a minoria organizada que gravitava em torno da União Operária procurou apoio junto ao poder público, mesmo que, muitas vezes, este não tenha atendido de modo satisfatório às demandas destes trabalhadores.

Dentre estes se destaque o que foi denominado de “Movimento pró-povo”, organizado pela União Operária, mais a Liga Operária e a União dos Trabalhadores, em maio de 1924, contra a alta no custo de vida. Promoveram, então, essas associações, uma grande assembléia operária para discutir e propor encaminhamentos para o problema que afligia a classe trabalhadora em Florianópolis. O contínuo aumento dos preços de produtos básicos e os baixos salários haviam chegado ao limite da tolerância. Da assembléia saíram as seguintes proposições: a) elaborar um memorial a ser entregue ao governo do estado, ao prefeito municipal e ao presidente da associação comercial, solicitando providências urgentes contra o aumento dos preços; b) realizar uma passeata operária pelas ruas da cidade para entregar o memorial às autoridades competentes.⁵⁷

Como resultado do pleito operário, o governador do Estado, Antônio Pereira da Silva Oliveira, designou uma comissão para estudar o assunto e apresentar

⁵⁶ Maria Célia Paoli, op. cit, p. 62.

⁵⁷ *O Estado*, Florianópolis, 31 de maio de 1924 e *O Estado*, Florianópolis, 2 de junho de 1924.

soluções para minorar o sofrimento dos trabalhadores.⁵⁸ A resposta imediata deste pleito foi à realização de uma reunião dos proprietários das padarias de Florianópolis com o governo do estado. Nesta ocasião, o governador solicitou às padarias que baixassem o valor do pão ou aumentassem o peso, para 100 gramas, mantendo o mesmo valor de 100 réis. Apenas uma padaria aceitou a proposta do governador.⁵⁹

Ao longo da década de 1920 as organizações operárias brasileiras lutaram pela criação de leis sociais e trabalhistas. O Congresso Nacional promulgou, então, as seguintes leis: Lei Eloy Chaves (1923), criando o Conselho Nacional do Trabalho e Fundos de Pensões e Aposentadorias para os ferroviários. A nova lei só entrou em vigor em 1925, quando estendeu o mesmo direito aos portuários. Lei de Férias (Lei Nº 4.982) promulgada em 24 de dezembro de 1925 e regulamentada em 1926, mas que só passou a ser aplicada em 1932. Em 1927 foi elaborado o Código Federal de Menores, que também não foi aplicado.⁶⁰

Em Florianópolis, um jornal local registrou, em 1928, a movimentação operária por direitos trabalhistas, mas não vinculava esta ação com nenhuma organização operária da cidade. Dizia:

Continua a grita geral derredor da lei de férias dos empregados do comércio, pela sua quase inaplicabilidade por falta de fiscalização, devido a ter-se o Congresso esquecido, ao votar a lei, conceder verbas precisas para fiscalizar.⁶¹

As associações operárias de Florianópolis promoveram, ainda, na década de 1920, outro grande movimento operário na cidade, devido ao agravamento da condição de vida operária a partir de 1927, e que chegou ao nível do insuportável com a crise de 1929. A situação do trabalhador brasileiro ficou tão difícil que

⁵⁸ *O Estado*, Florianópolis, 4 de junho de 1924. Faziam parte desta comissão: Fúlvio Aducci (Superintendente Municipal), Abelardo Luz (Presidente do Conselho), Carlos Hoepcke Junior (Presidente da Associação Comercial de Florianópolis), João Guedes (União Operária) e Amadeu Beck (Liga Operária).

⁵⁹ *O Estado*, Florianópolis, 5 de junho de 1924.

⁶⁰ Coleção de Leis da República dos Estados Unidos do Brasil de 1925, Vol. I e II, *Atos do Poder Legislativo*, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1926. João Alfredo Louzada (org.) *Legislação Social-Trabalhista – Coletânea de decretos feitos por determinação do Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio*, 2ª ed., Brasília, MTPS, 1990.

⁶¹ *O Estado*, Florianópolis, 16 de fevereiro de 1928.

“mesmo para cobrir as necessidades mínimas, habitação, alimentação, vestuário, os salários operários eram considerados insuficientes. A alimentação absorvia a parte mais significativa do orçamento mensal operário (mais de 50%)”.⁶²

Em Florianópolis, diante da perspectiva de aumento do preço da carne verde para 2\$000 o quilo e de aumentos generalizados nos gêneros de primeira necessidade, a União e a Liga Operária convocaram, conjuntamente, uma assembléia dos trabalhadores para debater e encaminhar o grave problema da carestia de vida operária em Florianópolis. Realizaram duas grandes assembléias, com participação “de expressivo numero de trabalhadores”. Destas assembléias saíram duas propostas de ação: a) realizar um comício operário no dia 25 de maio, e b) elaborar um memorial a ser encaminhado ao governador do estado, Adolfo Konder, por uma comissão operária.⁶³

Na reunião com o governador para entrega do memorial, os trabalhadores apresentaram três reivindicações: a) não permitir o aumento do preço da carne; b) criar uma cooperativa; e c) construir uma vila operária. O governador manifestou-se de imediato contra a criação da cooperativa porque “afetava diretamente a negócios do Estado e ao comércio em geral”, mas, garantiu que não haveria aumentos do preço da carne e do pão até o final do ano, “e que se empenharia no sentido dos restantes gêneros não sofrerem alterações no respeitante aos preços atuais”. Comprometeu-se, então, o governador a construir uma vila operária, a primeira a ser construída pelo Estado em Santa Catarina, para minorar o grave problema habitacional do trabalhador de Florianópolis.⁶⁴

Como resultado desta conquista, a União e a Liga Operária promoveram uma grande passeata pelas ruas da cidade, no dia 30 de maio de 1929, a título de agradecimento ao governador por haver atendido suas reivindicações. Os jornais locais ao noticiarem esta passeata davam destaque ao gesto de gratidão do operariado para com o governador. Mas esta manifestação pode ser também

⁶² Maria Auxiliadora Guzzo Decca, *A Vida fora das fábricas, cotidiano operário em São Paulo (1920/1934)*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987, p. 26.

⁶³ *O Estado*, Florianópolis, 28 de maio de 1929. A Comissão operária foi composta por: José Lisboa, Pedro Bráulio de Souza, José Alcino dos Santos, Crispim João da Cruz, Mário Rosa, Euclides Lamego e Floriano Taboas.

⁶⁴ *Folha Nova*, Florianópolis, 28 de maio de 1929.

interpretada como um momento de júbilo, de afirmação do movimento operário. Um momento em que um corpo organizado (constituído de homens, mulheres e crianças) desfilava pelas vias públicas para demonstrar uma identidade social comum.

Os trabalhadores reuniram-se na Praça Cel. Fernando Machado, às 17:00 horas, local onde ouviram um discurso do operário Altamiro Cidade. O cortejo, precedido da bandeira escarlate da União Operária e da bandeira da Liga, carregadas por jovens trabalhadoras, seguido de duas bandas musicais, dirigiu-se ao palácio do governo, na Praça XV de Novembro. Discursou para o governador o operário João dos Passos Xavier, da União Operária. O governador, Adolfo Konder, agradeceu a manifestação. Do palácio do governo o cortejo dirigiu-se às redações dos jornais e às sedes das associações operárias. Nesses locais se fizeram ouvir novos discursos operários. A passeata se concentrou por fim em frente à sede da União Operária, onde se dispersou.⁶⁵

A classe trabalhadora festejou suas conquistas, fruto de suas lutas, mas, principalmente, resultado de sua união, da coesão das diferentes associações para alcançar objetivos comuns ao operariado. Era a afirmação de sua dignidade e de sua força na luta por seus direitos.

Na década de 1930, a União Operária não aparece mais, no noticiário local, como liderança de nenhum movimento reivindicatório de questões operárias. Sobre reivindicações operárias, especialmente na década de 1930, a imprensa local concentrava sua atenção na defesa de leis trabalhistas em consonância com o discurso emanado do governo federal e estadual. Nesse sentido, a imprensa local deu espaço às reivindicações sobre a jornada de trabalho de oito horas, nos primeiros anos da década de 1930, e na fixação do salário mínimo, em 1939 e 1940.⁶⁶

⁶⁵ *O Estado*, Florianópolis, 31 de maio de 1929.

⁶⁶ Numa tentativa de melhor regular o horário de trabalho em Florianópolis, e com isso fazer cumprir os decretos federais n. 21.186, de 22 de março de 1932, e o de n. 21.364, de 4 de maio de 1932, que regulamentavam o horário de trabalho no comércio e na indústria, respectivamente, o prefeito municipal, Dorval Melquiades de Souza, determinou, em 1933, que "a hora para o começo, interrupção e finalização do trabalho diário nas casas comerciais, de indústrias e assemelhadas, é regulado pelo relógio da Catedral Metropolitana, e, quando este estiver parado, pelo da Prefeitura Municipal". *A Pátria*, Florianópolis, 29 de setembro de 1933. Contudo, o expediente não parece ter

Em 1947, outros tempos, a questão do custo de vida voltava a preocupar o meio operário. Foi então formada uma comissão para discutir o assunto de preços dos gêneros de primeira necessidade. Fazia parte dessa comissão o trabalhador João dos Passos Xavier que, por discordar do aumento de preços, retirou-se da comissão.⁶⁷ Os tempos são outros, mas as práticas de exploração se mantêm, cabe aos trabalhadores encontrar novas formas de fazer frente à contínua dificuldade de seu dia a dia. A União Operária não participou, enquanto instituição, de qualquer movimento reivindicatório que possa ter havido a partir de 1930, mas seus associados, como João dos Passos Xavier, e outros, participantes dos sindicatos legalizados, continuaram a mobilizar-se para a conquista de direitos e de reconhecimentos mínimos aos trabalhadores.⁶⁸

- *A primeira vila operária – resultado da organização operária*

Das reivindicações operárias ao governo do estado, em maio de 1929, resultou a construção da primeira vila operária, por parte do Estado, no bairro da Trindade, em Florianópolis. O terreno adquirido pelo Estado, para a construção dessa vila operária, estava localizado “na Estrada da Trindade, junto ao entroncamento das três pontes e fronteiro à futura penitenciária”. A construção se deu entre 1929 e 1930.⁶⁹

A União e a Liga Operária foram encarregadas, pelo governador do Estado, Adolfo Konder, de apresentar sugestões para o futuro projeto. O assunto fervilhou

dado muito certo, tanto que em 1934 os trabalhadores do comércio solicitavam a interferência do Inspetor Regional do Trabalho, Edgar Carneiro, para que se fizesse cumprir o decreto federal. *A Pátria*, Florianópolis, 2 de maio de 1934.

⁶⁷ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 15 de janeiro de 1947.

⁶⁸ Em Santa Catarina, bem como em todo o país, a intensa ação dos Delegados do Trabalho, a partir de 1931, deslançou a criação de inúmeros sindicatos por categoria profissional, de acordo com as regras estabelecidas pela Lei Sindical, de 19 de março de 1931. Como resultado da primeira reunião do delegado de trabalho, Agripino Nazareth, com os trabalhadores de Florianópolis, a 5 de dezembro de 1931, foi organizado o Sindicato da Construção Civil, e no dia 8 de dezembro de 1931 foram estruturados os Sindicatos dos trabalhadores em Armazéns e Trapiches e o Sindicato dos Gráficos. *República*, Florianópolis, 8 de dezembro de 1931. A Federação Regional dos Sindicatos de Florianópolis foi criada a 22 de fevereiro de 1932. *A Pátria*, Florianópolis, 1 agosto de 1932. No ANEXO Nº 1, apresento uma relação, elaborada a partir da disponibilidade de minhas fontes, dos sindicatos e organizações operárias existentes em Florianópolis nas décadas de 1920 a 1940.

⁶⁹ Decreto nº 38, de 14 de outubro de 1929, Presidente da Província, Adolfo Konder.

no meio operário local. Uma grande assembléia operária foi convocada, pelas duas associações, para o dia 30 de junho de 1929.⁷⁰ Nessa assembléia foi designada uma comissão para redigir um documento a partir das sugestões ali apresentadas.⁷¹ Destaco as seguintes sugestões, apresentadas no documento final:

I – O governo fará entrega das casas aos operários para moradia dos mesmos e suas famílias, ficando estes na obrigação de contribuírem com a quantia de quarenta mil réis, correspondente a amortização e juros do capital empregado. Os juros irão caindo na proporção que for sendo amortizado o capital. Finda a amortização do capital e juros a casa ficará pertencendo ao operário.⁷²

A proposta foi alterada, em comum acordo entre governo e trabalhadores, a mensalidade passou para 50\$000 a serem pagos num prazo fixo de dez anos, findo os quais o operário ficava proprietário do imóvel.⁷³

II – Por falecimento do operário a casa ficará pertencendo aos seus herdeiros, caso continuem a pagar a mensalidade estipulada.

Este item era uma garantia para a família operária. Ele expressa o medo operário com a perda do chefe da família, devido à ausência de previdência e leis sociais.

Outra preocupação expressa neste documento dizia respeito à distribuição das casas, pois a vila só atenderia vinte famílias e a carência de moradias populares era uma constante na cidade. Pareceu-lhes mais justo fazer a seguinte proposta:

IV – A distribuição das casas para os operários ficará a cargo das sociedades, que farão chamadas dos seus associados mais necessitados e depois de todos inscritos procederá ao sorteio entre eles. Este sorteio será efetuado em assembléia geral.

⁷⁰ *O Estado*, Florianópolis, 28 de junho de 1929.

⁷¹ *Folha Nova*, Florianópolis, 1 de julho de 1929. A Comissão foi composta por: Clementino Brito, João Bittencourt Machado, Rodolfo Bosco, Lindolfo Souza, Manoel A. Correia e João dos Passos Xavier.

⁷² *Folha Nova*, Florianópolis, 11 de julho de 1929.

⁷³ *A Semana*. Florianópolis, 11 de julho de 1929.

A União e a Liga Operária incorporaram o projeto, que foi uma reivindicação destas associações junto ao governo do estado, e fizeram dele uma bandeira para ampliar seu número de associados, na medida em que delimitavam que somente seus associados poderiam concorrer à aquisição de uma casa nesta vila. Ficava o exemplo para os trabalhadores da cidade, qual seja, o de que deviam associar-se para terem direitos a benefícios no futuro, e, que somente através das associações se realizariam conquistas efetivas para a classe trabalhadora. Este foi um momento de euforia do movimento operário em Florianópolis.

Como o problema de moradia na cidade não se resolvia com a construção desta vila, foi acrescentado no documento um item para garantir a continuidade deste projeto:

V – O governo depositará as importâncias recebidas para a constituição de fundos para a construção de novas vilas.



Foto nº 3 – Vila Operária Adolfo Konder – Trindade. Rua Agenor Cardoso. Visão geral da rua, com as fachadas das casas já bastante modificadas. Foto: Vera Collaço. (20 de abril de 2002).



Foto Nº 4 - Vila Operária Adolfo Konder – Trindade. Detalhe de um conjunto de duas casas, com estrutura muito próxima da original. Foto: Vera Collaço (20 de abril de 2002).

Mas, o projeto não teve continuidade.⁷⁴ As casas, da vila da Trindade foram construídas em grupo de duas, com o fundo voltado para o centro do quarteirão, sendo todas idênticas. Cada família dispunha de 52 m² para sua moradia.

(...) vinte casas projetadas de acordo com os preceitos técnicos e higiênicos exigidos em habitações dessa natureza. Os prédios foram projetados em grupos de dois, contendo cada um, uma sala de visitas, uma sala de jantar, dois quartos, cozinha, banheiro, serviço sanitário, água encanada e luz elétrica. O terreno ocupado por grupo de duas casas, é cercado nos lados e no fundo. Contendo uma área de 112 m².⁷⁵

No governo de Antonio Vicente Bulcão Viana (março a outubro de 1930), a vila recebeu a denominação de Vila Operária Adolfo Konder.⁷⁶ A obra foi realizada pela construtora Irmãos Corsini, iniciada no dia 8 de junho de 1929. O custo total da obra foi de 100:000\$000; “custeada em partes iguais pelo governo do estado e o montepio dos funcionários públicos de Santa Catarina”.⁷⁷ No dia 21 de setembro de 1930, foi inaugurada a Vila Operária Adolfo Konder. Neste dia também foi inaugurada a penitenciária do Estado de Santa Catarina, na Estrada da Trindade, em frente à nova Vila Operária.

As “pequenas lutas” desencadeadas pelo proletariado devem ser valorizadas como expressão de resistência e criatividade, num tempo em que as organizações operárias eram muito frágeis. Formam, como diz Maria Célia Paoli, “uma prática política que tenta ser expressão do existir cotidiano de uma classe e propõem, simultaneamente, a dimensão do próprio significado das experiências comuns e do reconhecimento mútuo; isto é, propõem a interpretação de sua própria dominação”.⁷⁸ É preciso, portanto, ver nestas pequenas lutas e nas diversas e intermitentes mobilizações a formação de uma classe operária que se constituía nestes pequenos movimentos, e que através deles forjava sua identidade social.

⁷⁴ *A Gazeta*, Florianópolis, 4 de maio de 1942. Somente entre 1941/1942 foi construída uma nova vila operária em Florianópolis pelo governo do Estado, no bairro Saco dos Limões, com 100 casas.

⁷⁵ *O Estado*, Florianópolis, 22 de setembro de 1930.

⁷⁶ *Mensagem à Assembléia Legislativa*, em 22 de junho de 1930, pelo Coronel Dr. Antonio Vicente Bulcão Vianna, Presidente da mesma Assembléia, no exercício do cargo de Presidente do estado de Santa Catarina.

⁷⁷ *Decreto Lei* - Governo de Santa Catarina – nº 38, de 14 de outubro de 1929.

⁷⁸ Maria Célia Paoli, op. cit, p. 62.

1.4.2 *Festas Operárias – Afirmação de sua dignidade*

Comemorar é (...) lembrar juntos, relembrar alguns acontecimentos ou vulto passado, coletivamente e de alguma forma ritualizada ou cerimonial, diferentemente do simples ato individual de lembrar.⁷⁹

Para a União Operária, duas datas – 1º de Maio e 17 de Setembro, data de sua fundação – deveriam ser entusiasticamente comemoradas. A primeira com manifestações pelas ruas de Florianópolis e a segunda, de caráter mais privado, era festejada em sua sede social. Datas simbólicas que auxiliavam na construção de um sentimento de coesão e solidariedade operária. Nestas duas festas a associação encontrava o momento privilegiado para manifestar aquilo que desejava perene: o reconhecimento e a dignidade operária.

1.4.2.1 *Nas ruas de Florianópolis – a festa operária*

Entre os cerimoniais da classe operária em nível internacional, o 1º de Maio é talvez o mais ambicioso. Nele, vieram desembocar velhas tradições de festas e lutas e uma vasta gama de simbologia: cores, bandeiras, flores, teatros, poesias, musicas, iconografia, etc. O 1º de Maio é o momento em que a classe em ascensão se apresenta a toda a sociedade e deseja demonstrar sua cultura, sua força e, de certa forma, mesmo que de forma ritual, a conquista do poder.⁸⁰

A data de 1º de Maio era de tal modo significativa para a União Operária que, a partir de 1923, escolheu este dia para posse de suas novas diretorias, realizando, desta forma, uma operação simbólica de transferência às diretorias de lutarem pelos mesmos ideais que deram origem a este rito operário em 1886 – Oito horas de trabalho! Oito horas de repouso! Oito horas de educação! A União Operária alinhava-se, desse modo, na luta do operariado pela jornada de oito horas, que foram intensificadas, no Brasil, com a difusão da comemoração do 1º de Maio. A propagação desta comemoração:

⁷⁹ Jaime de Almeida, *Festas, Civismo e Memória da República*, IN: *Revista Catarinense de História*, Ano I, nº 1, Florianópolis, Maio de 1990, p. 95.

⁸⁰ José Luiz Del Roio, *1º de Maio – Cem Anos de Luta – 1886/1986*, São Paulo, Global Ed. e Distribuidora Ltda, 1986, p. 147.

(...) propiciou a introdução de um conjunto de símbolos e alegorias que na Europa eram vinculados à celebração desse dia. Desse modo, em pouco tempo, o caráter internacional do 1º de Maio se firmou não só por consistir em uma manifestação conjunta dos trabalhadores de todo o mundo em um mesmo dia, mas também pela adoção de um arsenal simbólico comum. Símbolos novos, como a bandeira vermelha ou o hino *A Internacional*, tiveram no 1º de Maio seu mais poderoso propagador.⁸¹

A União Operária também incorporou a bandeira vermelha como símbolo de sua organização.⁸²

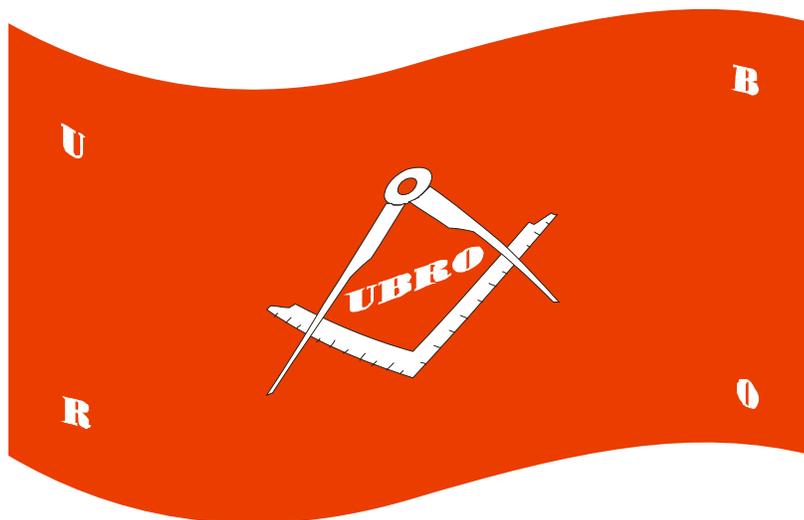


Figura Nº 1. Bandeira da União Operária. Desenho de Sibeles Sales para este trabalho. 2002.

Ao escolher a cor vermelha para representar a imagem da União Operária, através de sua bandeira, esta associação voltava-se, consciente ou inconscientemente, para o imaginário coletivo que une a cor vermelha aos movimentos populares/revolucionários. “A cor vermelha está ligada historicamente a posições revolucionárias, transformadoras...”⁸³ A delimitação da tendência

⁸¹ Cláudio Batalha, op. cit, p. 67.

⁸² A reconstrução da bandeira da União Operária só foi possível a partir de descrição encontrada em seu Estatuto Social, de 1956, capítulo XV, artigo 91, que informa: “A bandeira da União Operária terá as seguintes características: fundo vermelho, em cada ângulo uma inicial e ao centro um esquadro e um compasso, formando um losango, com as iniciais da UBRO entrelaçadas no meio. As iniciais e o escudo deverão ser em cor branca”.

⁸³ Eni P. Orlandi, *Análise do Discurso*, Campinas, Sp, Pontes, 1999, p. 29.

revolucionária estava expressa nos símbolos maçônicos, de ordem, equilíbrio, representado pelo esquadro e o compasso.

O compasso e o esquadro reunidos tem sido a mais antiga como a mais comum representação da instituição maçônica. O compasso é considerado um símbolo da espiritualidade e do conhecimento humano. Podendo ser entendido como símbolo da justiça, com o qual devem ser medidos os atos humanos. O esquadro, companheiro por excelência do compasso. É visto como o símbolo da retidão, a equidade; representa, também a materialidade humana. Tem por função lembrar que as ações humanas deverão ser plantadas com serenidade, bom senso e espírito de justiça. Faz recordar o compromisso assumido de sempre agir dentro de uma escola de perfeita honestidade e retidão.⁸⁴

A imagem de retidão e justiça, honestidade, trabalhar em prol da causa operária se interligavam na União Operária aos princípios maçônicos. Os símbolos da maçonaria apareciam na fachada do prédio, na bandeira e no papel timbrado oficial da associação. Numa nítida demonstração da influência direta da maçonaria na estrutura organizativa da União Operária.

Até 1922 as comemorações de 1º de maio, em Florianópolis, estavam restritas aos salões das associações operárias. Com a fundação da União Operária, em 1922, esta comemoração ganhou as ruas da cidade, perfilando-se, assim, com o movimento nacional e internacional que fazia das celebrações do 1º de Maio as principais manifestações públicas da cultura operária.

Ao comemorar duplamente esta data – dia do trabalhador e posse de suas novas diretorias – a União Operária passou, a partir de 1923, a organizar dois tipos de festividades, uma de caráter público, pelas ruas da cidade e outra de caráter privado em sua sede social.

O 1º maio de 1923 foi o primeiro organizado pela União Operária. A partir dessa data a programação passou a ter a seguinte estrutura: passeata pelas ruas da cidade, tendo à frente a “bandeira escarlate” da União Operária e, logo após, uma banda de música que anunciava e entusiasmava a passeata. Os manifestantes paravam em frente à sede social das demais associações operárias e das redações dos jornais locais, onde diferentes lideranças da União Operária,

⁸⁴ Os Símbolos Maçônicos. <http://www.geocities.com/jeo1999/simbolos.htm>.

como João dos Passos Xavier, Antonio Vieira Machado, Manoel Alves Ribeiro, Álvaro Ventura, Hipólito do Vale Pereira, etc, discursavam sobre a importância dessa data e sobre o valor do trabalho e do trabalhador na construção da nação.⁸⁵ A festividade se encerrava com uma “sessão cívica” de posse da nova diretoria, na sede social. Findo este ato era servida “uma farta mesa de finos doces e líquidos aos presentes”.⁸⁶

Para que o operariado de Florianópolis pudesse participar dos festejos do 1º de Maio de 1923, bem como de 1924, a União Operária publicou, na imprensa local, um apelo dirigido “aos srs. industriais, proprietários de fábricas e chefes de trabalho, em geral, concedam licença aos seus operários, a fim de que, nesse dia, possam comemorar esta data”.⁸⁷ Este apelo da União Operária permite as seguintes leituras: a data de 1º de Maio, em 1923/1924 não era aceita pelos empresários, nem pelo Estado, como uma data digna de comemorações, pelo contrário, este dia podia significar confrontos e preocupações devido à organização e reivindicações operárias; a data ainda não tinha sido apropriada pelo Estado, e era ainda uma festa exclusiva dos trabalhadores; e, por fim, este apelo era condizente com os objetivos de harmonização nas relações entre capital e trabalho propostos pela União Operária. O operariado de Florianópolis não foi convocado a comparecer, mesmo que para isso tivesse de faltar ao trabalho, ao contrário, solicitava-se ao empresário para liberar o trabalhador. Contudo, isso não significava uma postura de subserviência. As lideranças da União Operária, cientes de suas limitações – operariado pouco organizado e o poder repressivo do empresariado/Estado, optavam pelo não confronto e, desta forma, fazer avançar e fortalecer o movimento operário na cidade.

Evitar o confronto não significava também ausência de conflitos entre os trabalhadores e o empresariado/Estado nas comemorações do 1º de Maio. Infelizmente, a única fonte que disponho para análise desta festividade são as matérias da imprensa local, e estas, na sua quase totalidade, davam destaque à ordem/ disciplina reinantes nas mesmas, atribuindo ao espírito pacífico e ordeiro

⁸⁵ *O Elegante*, Florianópolis, 6 de maio de 1923.

⁸⁶ *O Estado*, Florianópolis, 2 de maio de 1924.

⁸⁷ *O Estado*, Florianópolis, 28 de abril de 1923. *O Estado*, Florianópolis, 28 de abril de 1924.

dos trabalhadores da cidade à ausência de atritos nestas comemorações. Em raros momentos, e mesmo assim, muito tempo depois do ocorrido, é possível encontrar pequenas referências, quase que perdidas, destoando da visão harmônica destas festividades que a imprensa local enfaticamente destacava.

Num texto de 1933, o Sindicato dos Operários da Construção Civil, publicado na imprensa local, se reportava a um conflito ocorrido nas comemorações do 1º de Maio de 1925.

O operariado livre não pode acreditar em promessas de homens, que, quando no poder, nem ao menos permitia a liberdade de pensamento, punindo-a com pena de deportação como aconteceu aqui, em pleno regime constitucional, com o companheiro Tomaz Borches, em uma tarde de 1º de maio.⁸⁸

Este “incidente” não teve destaque, por parte da imprensa local. Quando de sua ocorrência, os textos sobre as comemorações do 1º de Maio de 1925 não fazem qualquer referência ao acontecido. Mas, quem o vivenciou – o trabalhador – encontrou, num tempo mais distante, um espaço para denunciar o fato e deixar claro que o operariado de Florianópolis tinha consciência da ação repressora a que era submetido. E, que mesmo assim, num gesto mínimo de resistência, continuou a organizar e a realizar suas festividades públicas para celebrar a data de 1º de Maio.

Outra pequena referência diz respeito ao estado de espírito que envolvia os trabalhadores nestas comemorações. Encontrei um texto de 1938 que se referia a estas comemorações, anteriores ao Estado Novo, como sendo “motivo para tiradas oratórias de agitadores mais ou menos agitados”.⁸⁹ Porém, os discursos realizados por “estes agitadores” não eram publicados pela imprensa local.

O dia 1º de Maio foi declarado feriado nacional em 26 de setembro de 1924, pelo Decreto Federal nº 4.895.⁹⁰ Manipulava-se esta data, transformando-a numa festa de congraçamento entre patrões e trabalhadores, denominando-a de festa do trabalho. “De qualquer forma a realidade é muito mais complexa que as simples aparências. Atrás de toda essa manobra do feriado do trabalho, estava

⁸⁸ *Republica*, Florianópolis, 27 de dezembro de 1933.

⁸⁹ *O Estado*, Florianópolis, 29 de abril de 1938.

⁹⁰ *O Estado*, Florianópolis, 29 de maio de 1925.

realmente a vitória do proletariado internacional e brasileiro que obrigou, mesmo sob um regime como a República Velha, a ter de aceitar a existência da classe operária como fator decisivo na vida da nação”.⁹¹

Durante toda a década de 1920, a União Operária protagonizou os festejos de rua na comemoração ao 1º de Maio. Procurava estabelecer sua programação festiva em comum acordo com as demais associações da cidade, de modo a permitir que todos os associados pudessem participar de todas as festividades operárias neste dia.⁹²

Para comemorar o 1º de Maio de 1928, foi elaborada uma vasta programação, a qual descrevo por dois motivos. Primeiro por ter conseguido encontrar material que detalha a festa e segundo, por expressar o ideal subjacente a esta celebração, que era o de simbolizar a união da classe operária num dia de luta.

Os festejos começaram às 8 horas da manhã com uma missa na catedral, mandada rezar pela União dos Trabalhadores. Após a missa ocorreu a passeata pelas ruas da cidade, promovida pela União Operária, que precedida de sua bandeira escarlate e de uma banda musical, dirigiu-se às sedes sociais das demais associações operárias e às redações dos jornais locais. Às 17 horas teve a posse da nova diretoria da União Operária, em sua sede social. Às 19 horas, a Liga Operária promoveu uma sessão solene na Assembléia Legislativa, nesta ocasião foram realizadas duas palestras. A primeira, com o desembargador José Boiteux, que falou sobre a “educação moral e profissional do operariado”, e depois o prof. Laércio Caldeira “discorreu longamente sobre o trabalho, demonstrando a utilidade e o valor do operário na grandeza da pátria”. Finda a sessão, os operários, precedidos, novamente, de uma banda musical e de suas bandeiras, dirigiram-se ao Teatro Álvaro de Carvalho para assistir a festa promovida pela União Operária. “Às 21 horas teve início o festival promovido pela União Operária,

⁹¹ José Luiz Del Roio, op. Cit, p. 142. Ver também: Bernardete Wrublevski Aued, *Histórias de profissões em Santa Catarina: ondas largas “civilizadoras”*, Florianópolis, Ed. do Autor, 1999, p. 88.

⁹² *O Estado*, Florianópolis, 30 de abril de 1926.

que constituiu de exibição de um filme, vários números musicais e de uma parte dramática. O teatro achava-se repleto”.⁹³

Foi uma grande festa, organizada, conjuntamente, pelas diversas associações operárias da cidade, numa demonstração de solidariedade e fraternidade operária, cuja programação atendia as diferentes tendências políticas existentes no movimento operário local. A descrição acima permite a visualização da estrutura organizativa da festa e dos eventos programados, bem como, possibilita também perceber o espírito de conagração que unia os operários neste dia. Era uma programação que unia festa cristã, passeata, discursos políticos, informações e conhecimentos através das palestras e uma festa profana no teatro. O operário transformava-se em cidadão, ainda que por um dia, apossando-se da catedral metropolitana, da Assembléia Legislativa e do único teatro oficial existente em Florianópolis, ou seja, apossando-se de lugares públicos que normalmente não freqüentava – como a Assembléia e o Teatro. Era o desejo de transformar em “perene ou mesmo eterno” o estado passageiro que define o sentido e o sentimento da festa, ou como afirma Cláudio Batalha ao se referir às festas organizadas pelos operários no Brasil, “no espaço das celebrações foi possível, por um breve instante, sonhar e viver um outro mundo, de fraternidade, igualdade e justiça”.⁹⁴

A partir de 1931, a União Operária não teve mais o papel de organizadora da festa de 1º de Maio. Esta função passou ao encargo da Federação Regional dos Sindicatos de Florianópolis e, a partir de 1937, os festejos desta data passaram a ser organizados pela Inspetoria Regional do Trabalho. Os discursos passaram a ser proferidos pelo Inspetor do Ministério do Trabalho e pelo Interventor Federal, Nereu Ramos. Agora, desfilavam os grupos escolares em homenagem aos trabalhadores. A performance da “festa do trabalho” passou a ser grandiosa e empolgante, mas a festa ficou pobre, pois a personagem principal virou coadjuvante ou apenas figurante numa festa destinada ao “trabalho” e não mais ao trabalhador.

⁹³ *República*, Florianópolis, 3 de maio de 1928.

⁹⁴ Cláudio Batalha, op. cit, p. 68.

1.4.2.2 *A afirmação de um ideal*

A data de fundação da União Operária – 17 de setembro – foi, ao longo da década de 1920, e nas décadas posteriores, festivamente, comemoradas em sua sede social. Esta festa tinha um caráter mais privado e ocorria unicamente na sede social. Dela participavam, além dos seus associados, representantes da imprensa local, os presidentes e oradores das demais associações operárias e representantes dos poderes públicos. O evento constituía-se numa assembléia geral, na qual discursavam o orador oficial e o presidente da União Operária, e representantes das demais associações da cidade.⁹⁵

Festejar esta data era manter aceso o ideal associativo, significava, portanto, lembrar em conjunto, num ato coletivo, este acontecimento como um diferenciador da condição operária em Florianópolis na luta por direitos e dignidade para a classe trabalhadora.

1.5 O discurso da imprensa sobre a classe trabalhadora

A imprensa de Florianópolis, como já exposto ao longo deste capítulo, focalizou com relativa freqüência as atividades organizadas pelas associações operárias de Florianópolis, dando destaque para as festividades de 1º de Maio, reivindicações operárias junto ao governo do estado, sobre sua condição de vida e de trabalho, bem como, notificando as posses de diretorias e sessões ordinárias, extraordinárias ou solenes, das diferentes associações operárias da cidade.

Os diferentes jornais locais, independentemente de suas vinculações político-partidárias, enunciavam, através de seus textos jornalísticos, um discurso comum quando o assunto era o mundo operário. Permeava este discurso a concepção de que há um saber ilusório do povo e um saber não enganoso das elites. O povo precisa, segundo este discurso, ser dirigido e orientado para não ser presa da demagogia e para não incidir em erros, pois como este não detém um

⁹⁵ *O Estado*, Florianópolis, 18 de setembro de 1924.

saber real sobre as coisas, as pessoas e os acontecimentos, não é capaz de resistir à manipulação. Dentro desta visão de mundo, a virtude máxima das classes subalternas é a obediência às decisões emanadas da classe dominante. Daí, resultando como natural à divisão de tarefas de acordo com o grau de suas competências e, portanto, ao governo cabe o fazer decisório e aos trabalhadores o fazer executivo.

Neste sentido, era preciso exercer uma tutela, disciplinar a força do trabalho para que esta força geradora da riqueza das nações não fosse desvirtuada para outros fins, como a de se pensar possuidora de um conhecimento e desejar, com isso, modificar ou mesmo destruir o *status quo*.

Este discurso que impregnava os textos da imprensa local tornou-se, no final da década de 1920, reivindicador da intervenção do Estado nas questões trabalhistas, solicitava a imprensa a criação de leis trabalhistas, como um mecanismo de contenção e de domesticação da força de trabalho.

1.5.1 A “necessária” contenção

O jornal de Florianópolis *O Estado* publicou, em agosto de 1927, uma matéria destacando uma nova lei que estava em discussão no Congresso Nacional, e que legislaria “a assistência obrigatória dos patrões aos operários, em caso de moléstia”. O texto posiciona-se a favor da criação desta lei, pois o trabalhador, “verdadeiro dinamizador que é do capital e colaborador, assim, do progresso coletivo”, não deveria ficar desamparado, o que levaria a ser presa fácil de “elementos exaltados e radicalistas, sob a influência de elementos estrangeiros movidos por ocultas intenções”.⁹⁶ A defesa de uma legislação social-trabalhista, como fator impeditivo do “desvio operário” por “ideologias exógenas” passou a ser uma constante, na imprensa de Florianópolis, principalmente a partir de 1927.

Ao longo do ano de 1928, a imprensa local publicou vários textos defendendo a criação de leis sociais-trabalhistas para harmonizar as relações

⁹⁶ *O Estado*, Florianópolis, 20 de agosto de 1927. Ver também: Zélia Lopes da Silva, *A Domesticação dos trabalhadores nos anos 30*, São Paulo, Marco Zero, s/d, p. 46.

entre capital e trabalho. A título de exemplificação, transcrevo partes do texto assinado por Aníbal Nora, intitulado *O Operário*, embora um pouco longo, mas exemplar da forma de pensar da elite de Florianópolis.

O trabalho é, pois uma necessidade social. Vário é ele, porém, sempre digno e sempre útil; seja intelectual, seja braçal.

Com essa classificação social, as necessidades dos indivíduos variam e daí a variedade dos ordenados e privilégios de classe.

Tudo está bem, tudo assim deve ser.

Há, porém, nesse corpo, nessa organização social, uma coisa de grande importância que não está direito, que está errada e que precisa e deve ser corrigida: é o descaso e o menosprezo em que é tida a maior das camadas sociais – o operariado, o diarista, o trabalhador braçal.

(...) é o operariado quem constrói os palácios, quem trabalha na indústria, quem carrega os fardos pesados, quem ajardina as praças, quem se expõe a toda sorte de perigo. É o seu dia mais longo, e o seu ordenado o mais curto!

Dirão alguns que o próprio operário é o culpado das suas más condições. Em parte, o creio. Mas, devemos saber que é, em geral, sem instrução e que precisa de uma mão amiga que o ajude a organizar a sua vida social e de previdência.

(...) Uma lei que regulasse o trabalho e a subsistência e o futuro do operariado, seria uma lei bem vinda e grandemente filantrópica.

As lutas que se verificam, de vez em quando, entre operários e patrões são devidas a falta de uma lei em que os deveres, como também os direitos do operariado sejam garantidos.

Quando os direitos e deveres recíprocos das duas classes forem bem compreendidos e praticados, uma nova era de maior paz e harmonia reinará para todos.⁹⁷

Aníbal Nora parte de um discurso inquestionável para ele: a divisão da sociedade em classes sociais e dos direitos e privilégios da elite da sociedade. Reafirma, neste texto, que o trabalhador precisa ser amparado e tutelado, pois, por si só, não tem condições de cuidar nem de sua vida pessoal. E com isso, reivindica a intervenção das elites, que julga detentoras do conhecimento da realidade, para melhorar as condições de vida deste gerador da riqueza nacional. E de acordo com o pensamento dominante na época, o autor faz um deslocamento do lugar da luta de classes e “atribui sua existência não aos

⁹⁷ Aníbal Nora, *O Operário*, In: *O Estado*, 10 de novembro de 1928.

interesses conflitantes entre a burguesia e o operariado, mas à ausência de leis que regulem a vida econômica”.⁹⁸

Dois outros textos, de 1929, escritos após a passeata promovida pelas associações operárias locais para festejar suas conquistas junto ao governo do estado – o aumento do custo de vida e construção da primeira vila operária – abordaram a emergente força operária. Um texto exaltando seus aspectos positivos e o outro o vendo como uma possível ameaça a ordem instituída, mas ambos buscando a mesma solução para a questão do trabalho, qual seja, a criação de um aparato legal para contenção de “desvios” do mundo do trabalho.

Tito Carvalho, diretor do jornal *República*, escreveu em 1929:

Força surpreendente é essa que, serenamente, do lar para o trabalho, constrói riquezas, serve ao desenvolvimento, retesa os músculos, e se conserva silenciosamente na sua bendita humildade.

(...) A sua visão é a dos que, desconhecidos, vibram harmoniosamente, na nervatura dos braços, a sua oferenda de patriotismo.

(...). O suor que derrama o proletariado não é de agonia, é de triunfo, porque modesto, é virtude.

Se a vida lhe opõe uma dificuldade súbita, a ele, que nada pede e tudo dá, (...), pacificamente, casto na idéia, bom e sincero dentro da própria aflição, reclama o favor, que não raro é um direito.

O Operário! O homem silencioso, que forma um aparelhamento com o seu ritmo funcional de progresso e grandeza.

Aperto-lhe a mão que me estende, encascorada. E em cada calo, vejo o potencial do seu esforço, ou em cada mutilação a estrela – chaga do seu sacrifício espontâneo, silencioso e forte!⁹⁹

Através de uma associação entre o corpo do operário e o martírio de Cristo, Tito Carvalho, construiu as imagens: “o suor que derrama”, “em cada mutilação... chaga de seu sacrifício” como atributos inerentes ao trabalhador e que devem ser vistos como uma “oferenda de patriotismo”. O martírio operário é percebido como uma ação nobre e significativa para o engrandecimento da pátria. Este texto de Tito Carvalho, tem sua matriz no discurso católico tradicional “que acena com o céu para os que suportam o sofrimento neste ‘vale de lágrimas’, ou seja, para os

⁹⁸ Kazumi Munakata, *A Legislação Trabalhista no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 63.

⁹⁹ Tito Carvalho, *O Operário*, IN: *República*, Florianópolis, 2 de junho de 1929.

que aceitam o seu lugar no interior das relações de produção, renunciando ao fazer transformador”.¹⁰⁰

Isaura Faria, que assina o outro texto, denominado de *Cristo Operário*, publicado no jornal católico, *O Apostolo*, no qual alertava para o perigo que a força operária poderia representar para a ordem social:

(...) a questão operária está em foco desde alguns anos; pode-se mesmo dizer que o operário é o homem do dia, portanto, (...) vemos organizar-se, tornando-se uma potência (...). Ora esta potência é as mais das vezes, terrível; para comprova-lo basta o comunismo, palco famigerado que em poucos anos estraçalhou o grande império moscovita, e não contente, espalma-se pelos países aquém dos mares.¹⁰¹

O perigo comunista, para a autora, tinha extrapolado as fronteiras européias e avançava para os países americanos. Para afugentar este mal, aconselhava:

Cumpra, portanto, reconhecer-lhe direitos, respeitar-lhe as justas reivindicações, rodeá-lo de garantias. Cumpra, ainda mais, orienta-lo, moderar-lhe os ímpetos apaixonados, afim de que essa potência, longe de se tornar para os governos um pesadelo, seja antes elemento vanguardeiro da paz e prosperidade das nações.

Enquanto o texto de Tito Carvalho idealizava, ou cristianizava, o corpo do operário, Isaura Faria apresentava uma visão “satanizada” deste corpo. Percebendo o operário como portador de “ímpetos apaixonados”, portanto, capaz de atos irracionais, um agente capaz de se mobilizar, se organizar e fazer reivindicações e, por fim, capaz de voltar-se contra a ordem instituída.

Além de aconselhar a criação de um aparato legal, como mecanismo de contenção das “comportas” operárias, a autora alertava para a “necessidade de formar-lhe a consciência, dando-lhe a exata e precisa noção do direito e do dever...”.

¹⁰⁰ José Luiz Fiorin, *O regime de 1964: discurso e ideologia*, São Paulo, Atual, 1988, p. 69.

¹⁰¹ Isaura Faria, *Cristo Operário*, IN: *O Apostolo*, Florianópolis, Junho de 1930.

1.5.2 A construção da imagem do trabalhador

O discurso da imprensa, nos seus diferentes textos, construía uma imagem do corpo do trabalhador, do que deveria vir a ser um “bom operário”, o “homem digno deste nome”, este teria um perfil ordeiro, cívico, e deveria almejar conquistas apenas dentro dos limites da legalidade. Usava-se, então, vários adjetivos qualificadores deste perfil, tais como: casto, sincero, pacífico, ingênuo, forte e abnegado. Este operário, de boa fé, que repelia as idéias subversivas, era definido como o “glorioso pioneiro do progresso e da civilização” ou “como verdadeiro dinamizador do capital e colaborador do progresso coletivo”.¹⁰²

No lado oposto, a este trabalhador ordeiro e cívico, encontravam-se, no discurso da imprensa local, os “elementos perniciosos”, identificados como não-operários e definidos como “elementos exaltados e radicalistas”, que agiam e se infiltravam nas organizações operárias para iludir a boa fé dos “bons operários”. Estes atributos eram associados a “elementos estrangeiros”, qualificados de “oportunistas, interesseiros”, que se moviam com o intuito de subverter a ordem social. Portanto, parte da elite local via no desamparo em que se encontrava o trabalhador, um elemento facilitador para o trabalho dos agitadores a serviço estrangeiro.

Domesticar o corpo do trabalhador que brotava e se estruturava no solo pátrio, implicava criar estratégias para pensar/refletir este novo corpo. Os adjetivos escolhidos para defini-lo deveriam ter a força do convencimento e de penetração para transformá-lo em realidade. Nesta perspectiva, se encaixa o texto de Tito Carvalho ao cristianizar o corpo operário, exaltando a partir daí qualidades que se desejava intrínsecas neste corpo – castidade/docilidade. As estratégias, pensadas por Isaura Faria são menos sutis e objetivamente separam o corpo em dois pólos – negativo e positivo -, sendo que o elemento negativo estava situado fora desse “conjunto dócil”, identificado como o estrangeiro, com língua e costumes alheios a este povo forte e abnegado. O não atendimento de reivindicações mínimas podia facilitar o contágio da parte positiva deste corpo e gerar temor de todos os

¹⁰² O *Elegante*, Florianópolis, 6 de maio de 1923. O *Estado*, Florianópolis, 20 de agosto de 1927.

Estados, uma convulsão social. A construção da imagem – positiva/negativa – deveria pulverizar-se no seio da nova classe social e tornar-se uma “verdade”, resultando em instrumentos de transformação da realidade. Observando o receptor dessas imagens, percebe-se que esse corpo, nem sempre dócil e pacífico, une-se ao discurso jornalístico e a ele era agradecido quando a imagem criada defendia os mesmos postulados: direitos sociais e trabalhistas, a dignidade e cidadania operária. Assim, o espelho, ganhando vida, também tinha suas intenções e estratégias frente a um discurso que se pretendia hegemônico e verdadeiro.

1.5.3 As relações da imprensa com as associações operárias

A imprensa local entendia que seu discurso era bem aceito no meio operário da cidade, na medida em que as associações, principalmente a União Operária, sempre que promoviam suas passeatas pelas ruas – no dia 1º de maio e em outras ocasiões – se dirigiam às redações dos jornais onde manifestavam sua gratidão pelo apoio da imprensa às causas operárias em Florianópolis. Isso demonstrava “a grande cordialidade reinante entre o operariado e a imprensa”.¹⁰³ Assim, os textos jornalísticos exaltavam o “alto grau de maturidade” do movimento operário da cidade por saber reivindicar seus direitos estritamente dentro dos limites da ordem e da lei.

Após a revolução de 1930, o discurso da imprensa local acentuou nos seus textos o caráter pacífico e anti-comunista dos trabalhadores de Florianópolis. “Felizmente, o nosso operariado, gente boa e digna, que tem por lema: Deus, Pátria e Família, jamais se deixou influenciar por esses indivíduos, pois no trabalho, visa apenas o bem da Família, a felicidade da Pátria, por amor a Deus”.¹⁰⁴

As lideranças da União Operária, por sua vez, assimilando ou não este discurso domesticador, percebiam a imprensa local como uma importante aliada

¹⁰³ *O Estado*, Florianópolis, 2 de maio de 1924.

¹⁰⁴ *República*, Florianópolis, 29 de abril de 1934.

às suas causas operárias e à própria associação. Essa compreensão transparecia não somente em suas manifestações de rua, mas também nos convites dirigidos à imprensa para que a mesma participasse de suas assembléias, reuniões, festas e outros eventos, bem como nos agradecidos elogios que fazia à imprensa em textos que publicava nos jornais locais, ou ainda, dando título de sócio benemérito a jornalistas da cidade. Manter uma relação cordial com a imprensa podia ser significativo para a União Operária, pois esta oferecia um espaço de visibilidade da associação junto ao corpo operário e à sociedade florianopolitana.

Capítulo II A CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO PARA AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS

Ao longo da década de 1920, a União Operária encaminhou suas práticas objetivando a conciliação de interesses entre o capital e o trabalho, para, desta forma, fazer avançar conquistas para os trabalhadores de Florianópolis. Mas, apesar de suas intenções harmonizadoras, não conseguiu a devida contrapartida dos patrões e do Estado. Poucas foram as efetivas conquistas do movimento operário; as poucas leis trabalhistas da Primeira República, por falta de fiscalização e de vontade política, ficaram apenas no papel ou aplicáveis apenas nos maiores centros do país e, ainda assim, atingindo restritas e mais organizadas categorias profissionais. Passados oito anos desde a fundação da União Operária (1922 – 1930), o operariado ainda lutava pelas mesmas causas: Oito horas de trabalho! Oito horas de repouso! Oito horas de educação! Ou seja, “a massa trabalhadora continuava em sua grande maioria carente de direitos e de organização. Essa carência seria um campo fértil nos anos 30 para a ação do Estado através da política trabalhista de Getúlio Vargas”.¹

Ante este contexto, o programa da Aliança Liberal, encabeçado por Getúlio Vargas, aparecia como uma tênue luz de ribalta para os trabalhadores, pois propunha medidas de interesse de amplos setores da classe trabalhadora, tais como: “estender o direito à aposentadoria a setores ainda não beneficiados por ela, a regulamentação do trabalho do menor e das mulheres e aplicação da lei de férias. (...) Em resposta ao presidente Washington Luis, que afirmava ser a questão social no Brasil ‘uma questão de polícia’,² a plataforma da Aliança Liberal à presidência da República dizia:

... Não se pode negar a existência social no Brasil, como um dos problemas que terão de ser encarados com seriedade pelos poderes públicos.

O pouco que possuímos, em matéria de legislação social, não é aplicado ou só o é em parte mínima.

Se o nosso protecionismo favorece os industriais, em proveito da fortuna privada, correremos, também, o dever de acudir ao proletariado com medidas que lhe

¹ Boris Fausto, *História do Brasil*, São Paulo, Edusp/EDE, 1999, p.305.

² Idem, *ibidem*, p. 319/320.

asseguem relativo conforto e estabilidade e o amparem nas doenças, como na velhice.³

A Aliança Liberal, em Santa Catarina, teve por lideranças o Coronel Aristiliano Ramos e seu primo Nereu Ramos, políticos vindos de Lages, planalto catarinense. A União Operária, bem como outras associações operárias de Florianópolis, demonstraram franca simpatia ao programa da Aliança Liberal. Unindo-se à causa aliancista, proveram uma grande manifestação popular, pelas ruas da cidade, em homenagem a Nereu Ramos, “chefe do movimento liberal em Santa Catarina”, no dia 27 de setembro de 1930, poucos dias antes de eclodir a Revolução de 3 de outubro de 1930. Um jornal local fez a seguinte descrição desta manifestação:

A homenagem de todas as classes e da sociedade ao sr. Nereu Ramos, Chefe do movimento liberal em Santa Catarina. Adesão das classes operárias.

A União Operária e a Liga Operária representadas por numeroso contingente de associados, foram acolhidos com grandes demonstrações de simpatia e entusiasmo.

A União Operária trazia o seu estandarte, empunhado por gentil senhorita e ladeado por muitas outras moças.

Da sacada da Liga Operária, em nome das classes trabalhadoras, falou o sr. João Bittencourt Machado, que fez entusiástico discurso, explicando os motivos pelos quais os operários davam, de todo o coração o seu apoio e a sua solidariedade aos manifestantes, a eles se associando.

Muitos aplausos recebeu o inteligente interprete das associações das classes trabalhadoras, prosseguindo, após o cortejo, pela rua Tiradentes e entrando na Avenida Hercílio Luz, sempre em meio de extraordinário entusiasmo.⁴

Desta forma, as associações operárias de Florianópolis tornavam visível sua oposição ao governo do estado e a seu candidato, Fúlvio Aducci, que tomou posse em 28 de setembro de 1930, um dia após a manifestação operária de apoio a Nereu Ramos. A Aliança Liberal apresentava propostas que vinham ao encontro das lutas e reivindicações desenvolvidas pelos trabalhadores.

³ J. Paulo de Medeyros, *Getúlio Vargas. O Reformador Social*, Rio de Janeiro, Gráfica Olímpica, 1941, p. 16.

⁴ *República*, Florianópolis, 29 de setembro de 1930.

Assim, a entrada das forças revolucionárias em Florianópolis, a 24 de outubro de 1930, não deve ter provocado nesse meio operário, o pânico que causou na elite local, que fugiu da cidade com a chegada das tropas do general Ptolomeu de Assis Brasil. Este general assumiu o governo do estado, como interventor federal, a 25 de outubro de 1930.

No desejo de manifestar seu apoio à causa revolucionária e ao novo governo do estado, a União Operária, mais a União dos Trabalhadores e a Liga Operária, promoveram conjuntamente uma homenagem ao general Ptolomeu de Assis Brasil, no dia 9 de novembro de 1930. O interventor federal chegou na sede da União dos Trabalhadores, às 20 horas, sendo acompanhado pelos presidentes das associações que o homenageavam. Como parte da festividade foi oferecida ao interventor “uma linda estatueta, símbolo do trabalho”.

Após levantou-se o digno homenageado, que agradeceu comovido pela homenagem que acabara de receber, pronunciou um lindo discurso de agradecimento às classes operárias, tendo s.exa. palavras, não só de patriotismo como de carinho para a humilde classe.

As últimas palavras do abnegado gaúcho foram delirantemente aplaudidas pela grande massa que enchia o salão.

O sr. Pedro Bosco antes de encerrar a sessão, falou demoradamente demonstrando a necessidade de instrução e de outros benefícios para a garantia do futuro operário.⁵

Para o movimento operário de Florianópolis, este foi um momento impar, ter na sede social dos trabalhadores a presença do governo do estado e, além disso, ouvir deste governo, recém instalado, palavras de comprometimento e de apoio à causa operária. O entusiasmo da platéia correspondia à esperança de ver concretizado o sonho de reconhecimento e dignidade à classe trabalhadora, justificando, portanto, o apelo ao novo governo por instrução e benefícios sociais e trabalhistas. A presença do poder máximo do estado na sede social dos trabalhadores podia ser interpretada, também, como uma aprovação e reconhecimento dessas associações de classe como as organizadoras do movimento operário na cidade, bem como do devido engajamento destas associações ao governo instituído por Getúlio Vargas.

⁵ O *Estado*, Florianópolis, 10 de novembro de 1930.

Neste capítulo analiso a nova configuração e proposições da União Operária a partir de 1930, quando encampa os valores, comportamentos e hábitos segundo a implementação da “modernidade conservadora” do governo Vargas. A União Operária pressupõe-se portadora deste discurso junto ao operariado de Florianópolis, desenvolvendo a partir de então o que denomino de “práticas pedagógicas”, para ser partícipe na formação do novo trabalhador para o novo Brasil.

Com a Revolução de 1930 e a conseqüente criação de um aparato oficial para intermediar as relações trabalhistas – o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em 26 de novembro de 1930, e a Lei de Sindicalização, em 19 de março de 1931 – as associações a exemplo da União Operária não cogitam mais ter o direito de negociar ou representar o operariado junto às Delegacias do Trabalho, esta passou a ser uma atribuição exclusiva dos sindicatos reconhecidos e autorizados pelo Estado.⁶

Ante esta nova realidade, o Estatuto Social da União Operária de 1940, que refletia os novos encaminhamentos da associação após 1930, excluiu de sua relação de benefícios a serem prestados aos associados o denominado “auxílio moral”, através do qual se propunha, em 1922 e 1928, representar os seus sócios nas questões trabalhistas. Com isso, para não ficar restrita a ações de beneficência, a União Operária redimensionou o seu foco central e passou a acentuar o que eu denomino de “práticas pedagógicas”.

Contudo, o interesse de atuar no meio operário, através de ações educativas, não surgiu na União Operária apenas como alternância “obrigatória” de projeto institucional. Desde a reforma estatutária de 1928, as lideranças desta associação, como está expresso no Estatuto de 1928, manifestaram interesse em criar uma Escola Técnica e implantar a Parte Recreativa. Porém, o acanhado

⁶ Em Florianópolis, bem como em Santa Catarina, a organização dos trabalhadores em Sindicatos só apareceu após a implantação da política trabalhista do governo Vargas. Com a ausência de sindicatos livres na cidade não houve confrontos com a imposição dos sindicatos autorizados. Confirmando o que diz Maria Célia Paoli segundo a qual nos estados com “fraca organização operária a própria legislação foi argumento utilizado pelos próprios operários na construção de seus sindicatos”. – Maria Célia Paoli, *Os Trabalhadores Urbanos na fala dos Outros*, IN: LOPES, JS (coord), *Cultura & Identidade Operária*, Rio de Janeiro, Marco Zero, s/d, p. 96.

espaço físico de sua sede social provisória não permitia a implementação destes projetos.

Desta forma, a partir de 1931, ao inaugurar sua sede social e tendo de redirecionar o seu projeto funcional, esta associação passou a acentuar a prática pedagógica entre suas metas sociais. Suas práticas dirigiram-se, então, para o lazer/recreação, cultura e instrução operária, para formação do novo trabalhador. E o teatro foi um dos principais instrumentos nessa “cruzada” pedagógica de preparação do trabalhador para os “tempos modernos”. O teatro serviria como veículo de confraternização, de estímulo ao encontro da família operária em torno de um “lazer sadio” e que, ao mesmo tempo, proporcionava momentos de reflexão sobre valores, hábitos e comportamentos. Ou como diziam os especialistas da Comissão de Teatro Nacional, montada no governo Vargas, o teatro deveria possibilitar não apenas divertimento, mas, principalmente, “emoções, recolhimento, cultura do sentimento e do espírito”.⁷

Da análise dos Estatutos Sociais de 1928 e 1940, é possível destacar pelo menos quatro objetivos que esta sociedade visava a alcançar através do desenvolvimento da arte dramática: criar um espaço social/urbano para a família operária, espaço de lazer, recreação e sociabilidade; criar um espaço para aprendizado e afirmação de valores tidos como positivos para a formação operária, tais como a exaltação do trabalho, civismo e moral cristã; promover, através do teatro, “o soerguimento intelectual e moral da classe operária”; e, por fim, o de conseguir recursos para ampliar suas ações de beneficência.⁸

Assim, através do teatro, a União Operária criava um espaço simbólico no qual projetava o reconhecimento de suas identidades, um lugar onde se formariam hábitos e valores, e onde imaginavam serem reconhecidos como pessoas integrais.

Neste capítulo abordo, primeiramente, o processo de construção, por parte da União Operária, de um espaço físico para consolidar suas práticas

⁷ A. Sá Pereira, *Teatro. Padrão de Cultura*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura. Comissão de Teatro Nacional, 1937, p. 10.

⁸ *Estatuto da União Beneficente Recreativa Operária*, 1928, Capítulo XV – Da Parte Recreativa. Art. 75 a 78. *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*, 1940. Capítulo XIV. Da Parte Recreativa. Art. 63 a 73.

pedagógicas, expondo com mais detalhes o espaço teatral. Em seguida, abordo outras práticas pedagógicas, além da prática teatral que é objeto de análise específica dos próximos capítulos, que a União Operária desenvolveu, nesse espaço, a partir de 1931. Esta última narrativa tem por objetivo apresentar um perfil, mais abrangente, do projeto educacional da União Operária para formar um novo corpo trabalhador para Florianópolis.

2.1 O espaço físico para as práticas pedagógicas

Para implementar seus novos objetivos, a Escola Profissional Técnica, através da qual visava “cultivar o conhecimento em geral”, e a Parte Recreativa que deveria possibilitar “melhor confraternização dos associados e suas famílias”, tendo o “teatro como princípio educacional”, a União Operária precisava de uma sede social com espaço físico condizente para colocar em prática suas novas proposições pedagógicas.⁹

A proposta começou a ganhar forma a 13 de outubro de 1928, quando a União Operária comprou um terreno na rua Pedro Soares, no centro de Florianópolis, com uma área de 270 m², sendo 27m de profundidade por 9.30m de largura.¹⁰ O terreno, embora localizado no perímetro central da cidade, estava situado na parte alta da rua Pedro Soares, sem iluminação pública, sem calçamento, esburacada e com acentuada declividade, sendo uma rua exclusiva para pedestres e localizada num bairro marginal da cidade – a Tronqueira – que fora no século XIX zona de lavadeiras, dos soldados e dos negros libertos. Como diz Eliane Veras da Veiga, a rua Pedro Soares no início do século XX estava “entre as vielas mais sórdidas da cidade”. Foi com a grande obra de saneamento

⁹ Estes dados foram retirados de diferentes partes dos Estatutos Sociais da União Operária de 1928 e 1940.

¹⁰ O terreno pertencia à viúva Maria D’Avila Vieira, a Rodolfo Paulo da Silva e à sua esposa, Teodozia Vieira da Silva. Livro nº 139 – folha 83/84. Tabelião de *Escritura Pública* – Cartório Campos Junior. Florianópolis. Estado de Santa Catarina. O terreno foi registrado em nome da União Operária a 10 de janeiro de 1929. Livro 3/A folhas 295. Nº de Ordem 2.018. Cartório do 1º Ofício de Registro de Imóveis Kirina Atherino Lacerda. Florianópolis. Santa Catarina. O terreno foi adquirido pelo valor de 2:500\$000.

de Florianópolis, iniciada na década de 1920, que desapareceram, “da parte leste da cidade, onde se localizava a rua Pedro Soares, os cortiços e sua gente”.¹¹

Contudo, estes aspectos negativos na história da rua não diminuíram a importância e o significado dessa aquisição para os trabalhadores de Florianópolis. Noticiou um jornal local: “esta iniciativa da diretoria tendo acordado grande entusiasmo na classe, concorreu para grande número de propostas para novos sócios”.¹² O desejo de ter um espaço digno para o lazer/recreação e encontro da família operária motivou a adesão de novos associados, independente das péssimas condições da rua onde ficaria localizada a futura sede social. A ausência de um espaço para práticas recreativas da família operária era mais prejudicial que a marginalidade da rua Pedro Soares, cuja melhoria poderia ser uma questão de tempo. Além do que, os trabalhadores da cidade moravam, na sua maioria, nos morros ou em ruelas em condições iguais ou piores que a dessa rua. A aquisição de um terreno, na rua Pedro Soares, pela União Operária, foi aceito e festejado pelos seus aspectos positivos – ter uma sede, ter lazer e formação operária, num espaço situado no centro da cidade – e demonstrado na adesão de “grande número” de novos sócios.

2.1.1 A construção da sede social

A sede social da União Operária foi construída entre outubro de 1928 e abril de 1931. Os jornais locais publicavam, com relativa frequência, informações a respeito das diferentes etapas da construção; como exemplo, a matéria *Parabéns à União Operária*, assinada por “Sorriedem”, no jornal *O Estado*, de 28 de outubro de 1928, na qual exaltava o trabalho desta associação:

Observei de passagem, ontem, um grupo de operários que, revestidos de grande entusiasmo, trabalhava no nivelamento do terreno onde será, muito em breve, lançada a pedra fundamental do prédio para a sede da União Operária.

¹¹ Eliane Veras da Veiga, *Florianópolis: Memória Urbana*, Florianópolis: Ed. UFSC e Fundação Franklin Cascaes, 1993, p. 111. O nome desta rua foi uma homenagem do estado ao capitão naval Pedro Soares, herói da guerra do Paraguai.

¹² *O Estado*, Florianópolis, 4 de outubro de 1928.

Construído o prédio em projeto, terá a nossa capital, em uma das ruas centrais, um marco do progresso, e o operariado em geral, encontrará ali, uma fonte, onde poderá ter novos conhecimentos tão necessários à sua vida de trabalhador, pois será instalada uma perfeita escola de ensino profissional técnico.

As lideranças e associados da União Operária aproveitavam o domingo, seu dia de descanso, para dar início às obras da sede social. O trabalho começou pelo nivelamento do terreno, isso era imprescindível dado o acentuado desnivelamento do mesmo, bem como da rua Pedro Soares. Estas lideranças trabalhavam com “grande entusiasmo”, como descreveu “Sorriedem”, pois estavam construindo o seu próprio espaço e nele projetando um futuro melhor para o operariado de Florianópolis.

Nesta matéria, o autor destacava a importância do projeto tanto para a sociedade – que passaria a ter numa das ruas centrais da cidade “um marco do progresso”, com isso se construía uma nova imagem para a rua Pedro Soares, não mais uma rua “marginal” e sim uma rua onde as forças produtivas da cidade teriam um espaço de instrução e civilidade - como para o operariado em geral que teria na sede opções para sua formação profissional e recreação.

A sede da União Operária sempre esteve vinculada, na perspectiva da imprensa local, a uma escola que deveria incutir em seus associados sentimentos que exaltassem o trabalho, o civismo e uma moral predominantemente cristã, qualidades estas imprescindíveis para “o bom operário”. Este discurso era continuamente repetido na imprensa local. A repetição visava dar a esse discurso a concretude de “realidade” e assim ser assimilado pelo destinatário final dessa mensagem, qual seja, o operariado, ou mais precisamente as suas principais lideranças, que deveriam pautar suas ações com base nos fundamentos desse discurso.

Na construção da sede social, percebe-se que a União Operária fazia de cada avanço na obra um evento público, mandava convites para a imprensa, convocava associados e simpatizantes da classe, como por exemplo: “Em nome do Diretor, convido ao operariado em geral e aos que se interessam pela classe, para, domingo, às 16 horas, à rua Pedro Soares, assistirem o lançamento da

primeira pedra desta União”.¹³ Ou ainda: “Foi ontem (12 de janeiro de 1930) colocada a cumeeira no novo prédio. A diretoria e grande número de sócios esteve presente à colocação da viga mestra e festejaram este fato oferecendo a todos os assistentes um copo de cerveja e doces”.¹⁴

A ênfase em divulgar e festejar etapas importantes da construção atendia, certamente, a interesses futuros da União Operária, tais como legitimar este espaço cultural/pedagógico perante a sociedade de Florianópolis, demonstrar a capacidade produtiva e positiva dos trabalhadores da cidade, bem como atrair novos associados. Independentemente do discurso domesticador da imprensa local, a União Operária construía sua sede para congregar os trabalhadores de Florianópolis e possibilitar a existência de um local, no centro da cidade, para práticas culturais e pedagógicas, um espaço onde o trabalhador tivesse possibilidades de cultivar o conhecimento científico e artístico para conquistar melhorias para sua vida pessoal e profissional.

Para construir sua sede social, a União Operária contou basicamente com recursos financeiros próprios, não tendo qualquer apoio de governo estadual ou municipal. A obra ficou orçada em 50:000\$000.¹⁵ Na construção da obra trabalharam os integrantes da diretoria e outros sócios. A imprensa local fez questão de dar ênfase a esta questão:

E o que é mais digno da maior admiração é o arrojo daquele punhado de homens que tomaram em seus ombros a tarefa de edificar o prédio sem outra remuneração que não a de bem servir o operariado em geral. Assim, aproveitando as poucas horas que lhe restam no labor insano da conquista dos meios de subsistência, vão colocando pedra sobre pedra.¹⁶

¹³ *O Estado*, Florianópolis, 10 de novembro de 1928.

¹⁴ *O Estado*, Florianópolis, 13 de janeiro de 1930.

¹⁵ *O Estado*, Florianópolis, 28 de janeiro de 1931.

¹⁶ *O Estado*, Florianópolis, 28 de outubro de 1928. Sobre este assunto encontrei ainda as seguintes notas na imprensa local: “O prédio continua a ser construído pelos próprios associados, e assim é que, ontem, quando o visitamos, ali encontramos em plena atividade os srs. Rodolfo Paulo da Silva, 1º secretário, Pedro José Belli, 1º tesoureiro, e José Rodrigues, bibliotecário” (*O Estado*, Florianópolis, 28 de janeiro de 1931). No jornal *A Pátria*, Florianópolis, de 1 de agosto de 1932, Olavo Cassiano de Medeiros, sócio da União Operária, afirmou o seguinte sobre quem construiu o edifício da União Operária: “João Dal Grande Bruggemann ao lado de R. Boxo, Ciro Costa, Pedro José Belli, Lídio Cardoso, Rodolfo Paulo da Silva e Artur Galetti, colocando pedra sobre pedra para erguer o prédio que se ostentava orgulhoso”.

A imprensa local, ao destacar a ação solidária de lideranças e de sócios da União Operária, que assumiram a tarefa de construir eles próprios à futura sede social, sem outro pagamento “que não o de bem servir ao operariado em geral”, chamava a atenção da sociedade e da própria classe trabalhadora para a positividade deste gesto de abnegação e espírito de sacrifício dos sócios da União Operária. Na base desse discurso, estava a exaltação de uma conduta ordeira, pacífica e solidária que deveria reinar entre o operariado, em oposição “aos agitadores” que pregavam a luta de classes e a desordem social, e que, conseqüentemente, nada construíam pela classe trabalhadora e pelo bem da nação.

Assim, sempre que o assunto envolvia a classe trabalhadora, os textos jornalísticos davam ênfase à capacidade de sacrifícios que os mesmos “suportavam” em prol de um objetivo maior. A imagem “positiva” que se desejava colar no trabalhador estava diretamente vinculada a sua capacidade de se doar desinteressadamente para o outro, e na repulsa do seu reverso negativo que seria o trabalhador reivindicador de seus direitos.

Essas belas iniciativas do nosso operário são monumento alteroso que dignifica a classe, e mostram que ele, no exercício de sua profissão e dentro da ordem e dos sentimentos cristãos, sem necessidade de falsos orientadores e de absurdos extremismos políticos, sabe se guiar pela senda do dever e da honra, e, ao par do braço que constrói o progresso da sociedade, sabe colocar também a inteligência e coração a serviço do próximo, não para desuni-lo com ódios inúteis, mas para enobrecê-lo com sinceridade e dignidade.¹⁷

Esse discurso transformava o traço positivo da solidariedade operária num ato de submissão e espírito de renúncia. Ser solidário significava ter uma conduta de aceitação da “realidade” presente, de aceitar como natural a estratificação da sociedade. Significava, principalmente, renunciar ao desejo de modificar as relações trabalhistas ou de fazer conquistas mais significativas para o movimento operário. Portanto, toda ação operária que não fosse para “construir” a solidariedade entre classes devia ser entendida como foco de agitação e conseqüentemente não digna da classe trabalhadora.

¹⁷ João Frainer, *O Monumento dos nossos operários*, IN: *O Estado*, 26 de setembro de 1947.

Retomando o foco inicial, a União Operária para a edificação de sua sede social contou com o apoio de dois grupos teatrais de Florianópolis que apresentaram espetáculos para conseguir recursos.¹⁸ Certamente o projeto em construção atendia também aos interesses destes grupos, na medida em que teriam uma nova sala para espetáculos na cidade, mas, convém, também, destacar que nestes grupos amadores trabalhavam várias pessoas ligadas à União Operária, o que os tornava mais sensíveis à causa dos trabalhadores.

Em dezembro de 1930, ainda com o prédio em obras, a diretoria transferiu a sede da associação para o novo edifício. Com isso, reduziu seus gastos com aluguel e disponibilizava mais recursos para finalizar a obra.¹⁹

Com a edificação quase pronta, em janeiro de 1931, as lideranças da União Operária dirigiram, através da imprensa local, um apelo “às autoridades municipais para providenciar o necessário alinhamento da rua onde fica o prédio referido”.²⁰ Esta providência amenizaria a dificuldade no acesso à nova sede social, principalmente em dias de chuva, e representaria um ato de reconhecimento por parte das autoridades instituídas do significado desta obra para o operariado e para a cidade de Florianópolis. Não encontrei registros que mostrassem se este apelo foi ou não atendido. Mas a solução para o acesso ao prédio só foi resolvida em 1945 com a construção de uma escadaria na rua Pedro Soares.

Com a construção desta sede, a União Operária colocava-se numa posição de vanguarda operária em Santa Catarina, pois era, então, a única sociedade operária do estado a possuir um espaço teatral destinado ao lazer dos trabalhadores e a oferecer inúmeras possibilidades educativas à classe trabalhadora da cidade. Ambicionava no futuro, como disse João dos Passos Xavier, sócio da União Operária, em entrevista a um jornal local, vir a ser “a

¹⁸ Grupos amadores de Florianópolis que cederam a renda de uma apresentação de seus espetáculos para auxiliar na construção da sede social da União Operária: - Grupo Particular Recreio Dramático, que em janeiro de 1930, apresentou “Remorso Vivo”, no teatro do Grupo Escolar Arquidiocesano São José. (*O Estado*, Florianópolis, 24 de janeiro de 1920); - O grupo Centro de Cultura Teatral que realizou um festival para este fim, em fevereiro de 1931, apresentando as comédias: “Dois Nenês”, “Lucas em Apuros” e “Milagres de Santo Antonio”, no Teatro Álvaro de Carvalho. (*O Estado*, Florianópolis, 9 de fevereiro de 1931).

¹⁹ *O Estado*, Florianópolis, 12 de dezembro de 1930.

²⁰ *O Estado*, Florianópolis, 28 de janeiro de 1931.

verdadeira associação operária da capital”.²¹ Esta idéia aparece reafirmada em 1939 quando o seu presidente, Francisco Bittencourt Silveira, em festividades do aniversário de fundação desta associação, colocava que faria todo o “empenho para fazer da União o que ela deve ser, a verdadeira sociedade do operário de Florianópolis”.²²

2.1.2 A festividade de inauguração da sede social

No dia 1º de maio de 1931 foi inaugurada a nova sede social. Mais uma vez as lideranças da União Operária faziam questão de coincidir um fato significativo da associação com a data de 1º de maio, numa demonstração do valor simbólico deste dia como norteador das ações da União Operária.

Descrição da festa de inauguração da sede social:

Esta simpática associação aproveitou essa data gloriosa para inauguração de sua sede social, à rua Pedro Soares, o que se realizou solenemente às 16 horas, falando por essa ocasião o sr. Artur Galetti, orador oficial, João Bittencourt Machado e Artur Beck, orador e presidente da Liga Operária.

Fazendo-se nessa ocasião a entrega de diplomas aos sócios beneméritos, usou da palavra o sr. Galletti, que produziu brilhante discurso enaltecendo os serviços prestados à sociedade pelos homenageados.

Devido a chuva não se realizou a passeata que estava prevista para as 17 horas.

As 18 horas, em sessão solene foi empossada a nova diretoria, discursando os srs. Artur Galletti, João Bernardes Soares, pela União dos Trabalhadores de Florianópolis, Pedro Cardoso pela União dos Carroceiros, João dos Passos Xavier, Sebastião Belli, Artur Beck, Antonio Vieira Machado e Rodolfo Paulo da Silva.

As 20 horas realizou-se no palco da nova sede, um espetáculo que constou de um ato de variedade e da comédia em 1 ato Manda quem Pode, que muito agradou à assistência.²³

O ato de inauguração constituiu-se de rituais solenes característicos de grandes acontecimentos, sendo que os personagens eram trabalhadores e faziam questão de ressaltar seu feito junto à sociedade florianopolitana. A família operária tinha agora um espaço para seu lazer, um espaço para sociabilidade, de troca de

²¹ *O Estado*, Florianópolis, 19 de janeiro de 1931.

²² *A Gazeta*, Florianópolis, 19 de setembro de 1939.

²³ *República*, Florianópolis, 3 de maio de 1931.

experiências. No dia 1º de maio de 1931, foi inaugurado o teatro da União Operária, com a comédia, em 1 ato, *Manda quem Pode*, de Ary Evangelista Barroso, e mais um ato variado.

2.1.3 A administração do novo espaço social

Para gerenciar as novas atividades da União Operária – Escola Profissional Técnica e a Parte Recreativa –, foram implantados os cargos de Diretor da Escola e Diretor da Parte Recreativa, conforme o estabelecido no organograma do Estatuto de 1928, exposto no capítulo I. Para gerenciar a Parte Recreativa foi montada a seguinte estrutura: Diretor/Ensaiador; Vice-Diretor; Secretário; Tesoureiro e Maquinistas.²⁴

A administração geral do novo espaço cabia à diretoria da União Operária e dependia de sua autorização o empréstimo do espaço teatral, seja para outras associações operárias ou para apresentações de espetáculos, dos grupos amadores locais ou de pequenas companhias profissionais que passavam pela cidade.

Os grupos amadores de Florianópolis utilizaram com frequência o teatro da União Operária para realizar seus espetáculos. Ali se apresentava também, com menor frequência, pequenas companhias profissionais que vinham à Florianópolis. Isso ocorria porque o único teatro oficial da cidade – o Teatro Álvaro de Carvalho – estava constantemente com problemas ou era utilizado, na maior parte do tempo, como cinema.

Essa constância levou a União Operária a estabelecer regras mais rígidas para cessão do espaço, a partir de 1940:

Os grupos teatrais que trabalharem no palco da associação, cobrar-se-á a taxa de 30% da renda bruta de cada função, sujeitando-se os mesmos a fiscalização da diretoria.²⁵

²⁴ A relação nominal dos diretores da escola e da parte recreativa consta do ANEXO Nº 2 - *Diretorias da União Operária*.

²⁵ *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*, Diário Oficial do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 5 de dezembro de 1940, N. 1904, p. 6 a 8. Capítulo XIV. Artigo 69.

O valor cobrado para ceder o espaço era bastante alto. Mas apesar disso, ou talvez por acordos realizados fora desta taxa, eram constante as apresentações de grupos teatrais de Florianópolis no teatro da União Operária.²⁶

Ainda com relação aos encaminhamentos administrativos desta sede se percebe que de suas “boas” relações com o poder público local, fundamentada em políticas e práticas de aceitação do *status quo*, as associações operárias de Florianópolis conseguiam benefícios que lhes reduzia os custos na administração destes espaços. Neste sentido a União Operária foi beneficiada com a *Resolução nº 35/1935*, que tratava das Taxas de Diversão para o município, do prefeito de Florianópolis, Olívio Januário de Amorim, na qual determinava: “São também isentas do pagamento da taxa as sociedades recreativas, regularmente registradas, quando realizarem festivais (...) em suas sedes sociais, mesmo que cobrem entradas aos seus associados”.²⁷ Foi também beneficiada pelo governo do estado que isentou “de todos os impostos e taxas estaduais, a partir de 1º de janeiro de 1938, os prédios onde” funcionava a União Beneficente e Recreativa Operária, bem como a Liga Operária.²⁸

Em dois outros momentos foi possível encontrar também referências deste apoio dos poderes públicos à União Operária, que, certamente, serviam como elementos facilitadores do processo administrativo da associação. Em 1945 o jornal *A Gazeta* publica a seguinte nota da diretoria da União Operária: “Esta diretoria promete reiniciar a parte recreativa graças ao apoio das autoridades locais, para minorar as necessidades das famílias de seus sócios enfermos e inválidos, assim como a todos que a ela recorrem para meios de benefício”.²⁹ A nota não explicita qual foi o apoio recebido da municipalidade. Do governo do estado a União Operária, recebeu em 1950/1951, em outro momento da história

²⁶ Ver ANEXO Nº 3 – *Espetáculos apresentados no Teatro da União Operária por Grupos Amadores de Florianópolis e por Companhias Profissionais em Excursão*. Três grupos amadores ocuparam com frequência o palco da União Operária – O Grupo Particular Recreio Dramático, Centro de Cultura Teatral e o Arte Clube.

²⁷ *Resolução Nº 35*. De 1935. Prefeitura Municipal de Florianópolis. Referente a cobrança de Taxas de Diversão.

²⁸ *Lei Nº 200*. De 5 de novembro de 1937. Governo do Estado de Santa Catarina. Governo de Nereu Ramos.

²⁹ *A Gazeta*, Florianópolis, 6 de abril de 1945.

brasileira, uma subvenção “que vem sendo paga anualmente”.³⁰ Não tenho informações de quando começou e nem do valor que era repassado à associação.

2.2 O edifício sede da União Operária

Sobre o projeto arquitetônico do prédio da União Operária, encontrei pequenas descrições, elaboradas por especialistas em restauração de edificações históricas, da Fundação Catarinense de Cultura e do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, que julguei pertinente aproveitar para dar mais informações sobre o trabalho realizado pelas lideranças e sócios desta associação.

O prédio da União Operária, segundo estes especialistas, “apresenta as características de um sobrado do começo do século XX, de uma arquitetura com traços singelos marcado por um balcão central balaustrado, platibanda corrida e decorada com bandeiras trabalhadas nos vãos das portas”.³¹ Acima das duas janelas superiores e em frente à porta que dá acesso ao balcão há três suportes para luminárias, que tinham dupla função, uma estética – as luminárias frontais davam, quando acesas, uma aparência mais imponente ao edifício – e utilitária – de iluminar a fachada, devido à ausência de iluminação pública na rua Pedro Soares.³²

Nas duas fotografias abaixo se pode observar uma escada independente para acesso ao edifício, construída junto com o prédio, em 1931, devido à ausência da escadaria da rua Pedro Soares, que aparece na foto nº 5. Além da porta principal se observa à direita uma porta de serviço que complementava a fachada frontal da edificação. A cor original do prédio era amarela e branca, com as aberturas em azul, cor que foi identificada, na década de 1990, quando da restauração do edifício pelo governo do estado.

³⁰ *Diário da Manhã*, Florianópolis, 18 de março de 1951. Em 1950 era governador de Santa Catarina Aderbal Ramos da Silva, e de 1951 a 1956 o Estado foi governado por Irineu Bornhausen.

³¹ Fundação Catarinense de Cultura. Projeto de restauração do edifício da União Operária. 1994.

³² IPUF – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – processos de recuperação do edifício da União Operária e da escadaria da rua Pedro Soares.



Foto nº 5 – exterior do edifício da União Operária – 1986. Foto cedida por Sylvio Mantovani para este trabalho. Esta foto registra ainda a fachada original do edifício, pois as reformas realizadas, a partir de 1940, ocorreram apenas na parte interna do prédio.



Foto N.6 – exterior do edifício da União Operária – 1983. Vera Collaço. Nesta foto aparece a escadaria da rua Pedro Soares, construída pela Prefeitura Municipal a pedido e com o trabalho dos sócios da União Operária. Aos fundos, o Colégio Coração de Jesus.

No balcão central aparecem três mastros que serviam para colocar a bandeira do Brasil, de Santa Catarina e a bandeira da União Operária. Segundo relato de Ieda Ortiga e Waldir Brazil, atores do grupo de teatro da União Operária, a bandeira da União Operária colocada na frente do prédio servia como meio de

divulgação de que naquele dia haveria espetáculo no teatro.³³ Na parte superior do edifício está gravada a sigla U.B.R.O, ladeada pelos símbolos maçônicos – a régua e o compasso – formando losangos.

A fachada externa do prédio é simples e limpa, sem ornamentos e detalhe excessivo, correspondendo à condição financeira da própria entidade e de seus associados.

Sobre o interior da nova sede social, encontrei a seguinte descrição: “O prédio (...) possui dois espaçosos salões de 16 metros de comprimento e 7,70 metros de largura, onde serão instaladas a secretaria, tesouraria, etc”.³⁴ O salão superior foi destinado às atividades teatrais, sessões da diretoria e assembléias gerais e no salão inferior ficava a biblioteca e a parte administrativa.

Em 17 de setembro de 1945 foi inaugurada a escadaria em frente ao prédio da União Operária. Neste dia foi realizada, pela União Operária, uma “sessão cívica” em comemoração ao aniversário de fundação, após a qual foi feita a “entrega da escadaria fronteira ao prédio da sede ao snr. Coronel Pedro Lopes Vieira, DD. Prefeito Municipal de Florianópolis”.³⁵

A escadaria foi construída com recursos financeiros da Prefeitura Municipal e trabalho físico, executado gratuitamente, dos sócios da União Operária. Resolvia-se, assim, um problema para o acesso à sede que se arrastava desde sua inauguração, em 1º de maio de 1931. A escadaria possibilitava um melhor acesso ao teatro e à sede da União Operária. Para comemorar o fato foi servida às autoridades e associados uma “mesa de doces e cerveja”, e à noite foi encenada a peça *A Última Conquista*, de Renato Vianna, no teatro da União Operária, com o grupo Arte-Clube.

³³ Entrevista de Ieda Ortiga, realizada por Lilian Schmeil e Solange Rocha, 1994. Biblioteca da Fundação Franklin Cascaes. Entrevista com Waldir Brazil, realizada por Vera Collaço, em 2001.

³⁴ *O Estado*, Florianópolis, 28 de janeiro de 1931.

³⁵ Ofício da União Operária, de 13 de setembro de 1945, ao governador do estado de Santa Catarina - Nereu Ramos. Arquivo Público. Ofícios PG D janeiro/dezembro de 1945. p. 347.



Foto nº 7. Escadaria em frente à União Operária – 24 de setembro de 2001. Vera Collaço. A condição da escadaria presente nesta foto é da década de 1990, quando foi realizada pela Prefeitura Municipal a recuperação e reforma deste acesso público. O prédio da União Operária é o edifício amarelo a esquerda na foto. Aos fundos, o Colégio Coração de Jesus.

2.2.1 O espaço teatral da União Operária

Conhecer o espaço teatral construído pela União Operária possibilita o entendimento da concepção e das possibilidades do fazer teatral desenvolvido por esta sociedade. Como diz Fernanda Montenegro: “É fundamental conhecer não somente o homem de teatro, mas também o espaço em que esse homem de teatro vive”.³⁶

Teatros são mais que espaços onde a vida se desenrola, com todas as suas nuances e todas as suas linguagens. São mais que edifícios marcantes do tecido urbano. São símbolos de uma organização social, de uma cultura. Assim, constituem marcos do tempo, sinais da história.³⁷

Conhecer este espaço é significativo pois, como observa Juan Villegas, “la sala de espectáculos, en muchas ocasiones es un indicio de la clase de destinatário y de la clase de público y de los códigos estéticos y teatrales dominantes en un determinado espacio teatral”.³⁸

³⁶ Fernanda Montenegro, *Apresentação*, IN: J.C. Serroni. *Teatros – Uma Memória do Espaço Cênico no Brasil*, São Paulo, Senac São Paulo, 2002, p. 15.

³⁷ J.C. Serroni, *Teatros – Uma Memória do espaço cênico no Brasil*, São Paulo, Senac SP, 2002, p. 9.

³⁸ Juan Villegas, *Para um Modelo de Historia del Teatro*, Irvine, Califórnia, Gestos, 1997, p. 58.

O espaço teatral da União Operária, o salão destinado para o fazer teatral, tinha 16 metros de comprimento por 7,70 metros de largura. Seguindo o padrão teatral brasileiro, da primeira metade do século XX, a União Operária definiu-se por construir um espaço que possibilitasse a relação frontal entre palco e platéia, nos moldes do teatro italiano. Não dispunha a associação de espaço físico suficiente, e certamente nem recursos financeiros, para construir um teatro totalmente à italiana.³⁹ Mas construiu um pequeno palco italiano que, segundo Patrice Pavis, é um palco onde:

A ação e os atores ficam confinados numa caixa aberta frontal ao olhar do público.... Este tipo de palco organiza o espaço de acordo com o princípio da distância, da simetria e da redução do universo a um cubo que significa o universo inteiro pelo jogo combinado da representação direta e da ilusão.⁴⁰



Foto nº 8. Palco e parte da platéia do teatro da União Operária – 1986. Foto cedida por Sylvio Mantovani

O pequeno palco da União Operária media 8 metros de profundidade por 6 metros de largura; tinha o teto forrado, conseqüentemente, não tinha urdimento, ou seja, uma estrutura de madeira ou ferro construída ao longo do teto vazado do

³⁹ Adoto aqui a definição de Anna Mantovani: O teatro à italiana, internamente, tem uma sala em forma de ferradura; poltronas na platéia; frisas ou camarotes quase ao nível da platéia; balcões e camarotes divididos em andares ou ordens; galeria (a galeria da última ordem é chamada também de galinheiro ou poleiro, e é o lugar onde o ingresso é mais módico). As ante-salas são salões luxuosos, salas de gala, com grandes escadarias. Anna Mantovani, *Cenografia*, São Paulo, Ática, 1989, p. 10.

⁴⁰ Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 133.

palco para permitir o funcionamento de cenários e objetos cênicos. O palco tinha piso de estrado de madeira. O espaço atrás do palco, coxias ou bastidores, era mínimo, o que dificultava a movimentação dos atores e acessórios cênicos. Este palco possuía um pequeno proscênio, parte à frente do palco, um avanço reto, que se projetava para a platéia e ficava a frente da cortina de boca de cena.

Caracterizava-se, portanto, como um mini palco italiano onde temos “um palco retangular em forma de caixa aberta na parte frontal voltada para a platéia. É provido de moldura, ou seja, boca de cena, que define aquilo que é chamado de quarta parede. Geralmente definido por vestimenta cênica, como pernas laterais, bambolinas ao alto, e rotundas ao fundo”.⁴¹ O palco italiano é constituído de acessórios cênicos que objetivam ocultar do olhar do espectador tudo o que não faz parte da cena, e com isso estimular a ilusão teatral, no desejo de tomar por real e verdadeiro o que não passa de ficção.

Ainda sobre os acessórios cênicos que compunham o palco do teatro da União Operária encontrei no jornal *O Estado* a seguinte descrição do pano de boca do palco:

Está terminado o trabalho do palco do teatrinho da União Operária. O pano de boca foi ontem [22 de março de 1931] colocado no seu lugar. Encarregou-se de pintá-lo o sr. Eduardo Dias que fez este trabalho que muito o recomenda. É o referido pano dividido em quadro de reclames de casas comerciais da capital.

Ao centro há uma alegoria representando dois operários, em um aperto de mão e tendo a seguinte legenda: A felicidade do operário está em ser sócio da União.⁴²

A legenda do pano de boca era um convite aos operários para filiarem-se a esta associação, pois ali o trabalhador encontraria a felicidade, ou seja, o

⁴¹ J.C. Serroni, op. cit, p. 340.

⁴² O Estado, Florianópolis, 23 de março de 1931.

Eduardo Dias (1872/1945) reconhecido artista plástico de Florianópolis, autodidata, foi, durante a década de 1920, o principal cenógrafo dos grupos amadores da cidade. Quase todas as revistas, operetas e burletas encenadas ao longo da década de 1920 tiveram por cenários os telões pintados por Eduardo Dias. Idelfonso Juvenal, *Eduardo Dias: O Mágico do Pincel*, Florianópolis, Empresa Gráfica Popular S.A., 1948.

reconhecimento e dignidade. Seria um espaço para o exercício de cidadania, onde teria lazer e instrução, bem como apoio e solidariedade.⁴³

O pano de boca, ou cortina, tem uma função importante no teatro italiano, “serve, antes de mais nada, para ocultar, ainda que temporariamente, o cenário ou o palco; logo, serve para facilitar as manipulações dos contra-regras e maquinistas, num teatro que se baseia na ilusão, no qual não se pode revelar os bastidores da ação. A cortina é o signo material da separação entre palco e platéia, a barreira entre o que é olhado e quem o olha”.⁴⁴

Até aqui expus dados sobre o palco da União Operária, agora apresento seu complemento fundamental, qual seja, a platéia deste teatro. O teatro italiano pressupõe uma relação frontal e ilusionista com o público, de forma a reproduzir, não como determinismo, a estrutura hierarquizada da sociedade, estabelecendo lugares definidos para cada classe social. No caso do teatro da União Operária a platéia foi construída, como podemos ver na foto abaixo, eliminando qualquer possibilidade de estratificação social da platéia, na medida em que distribuía o público num único plano e não apresentava lugares diferenciados por condição social. Esta forma de arranjo da platéia, sem declividade ou degraus onde ficavam assentadas as cadeiras, cria, contudo, dificuldade para a visibilidade da cena. Porém, este era, também, um padrão de construção teatral no período, no qual, as cadeiras eram dispostas em piso plano e os desníveis ficavam por conta dos camarotes e galerias. O próprio Teatro Álvaro de Carvalho, o único teatro oficial de Florianópolis neste período, tinha as cadeiras da platéia num único plano. A declividade que hoje se observa neste teatro foi resultado de reformas posteriores.

⁴³ Sobre o pano de boca do teatro da União Operária, Manoel Alves Ribeiro (o Mimo) colocou em sua obra *Caminho*, p.7, a seguinte descrição: “no pano de boca do teatro da União Operária estava escrita a celebre mensagem de Karl Marx: Proletariado de todos os países, uni-vos”. Esta versão de Manoel Alves Ribeiro não foi confirmada em minhas pesquisas. Creio mesmo que o tempo e a imaginação auxiliaram Mimo a “pintar” o pano de boca do teatro da União Operária com os dizeres que desejava que ali estivessem. Outra descrição sobre o pano de boca do teatro da União Operária é feita por Lilian Schmeil: “era um pano preto suspenso até o torreão e ilustrada com a frase – Trabalhadores Uni-vos Pela Grandeza do Brasil -. Estampava a figura de um operário, trajando um calção, uma sandália com cadarços até o tornozelo e um gorro com abas sobre as orelhas; numa das mãos segurava um esquadro e na outra um martelo”. Lilian Schmeil, op. cit. p. 12. A autora não cita a fonte de onde retirou esta informação, mas tudo leva a crer que este pano foi um dos últimos panos de boca deste teatro e que deveria encontrar-se no local no período de restauração do edifício, no final da década de 1980.

⁴⁴ Patrice Pavis, op. cit, p. 76/77.



Foto nº 9 - Platéia do teatro da União Operária - Banco de Imagens/ Fundação Franklin Cascaes - Florianópolis⁴⁵

A platéia era constituída de doze fileiras de cadeiras, sendo estas divididas em dois blocos de seis cadeiras agrupadas e fixas no piso de madeira. O teatro dispunha de 144 acentos regulares. Este número podia ser ampliado pela colocação de cadeiras avulsas, como se percebe na foto, ou ainda com a presença de pessoas em pé, nos fundos do teatro. A platéia terminava nas janelas e porta que davam para o balcão central da frente do edifício, isso antes da reforma de seu interior em 1944.

Estas aberturas e as outras existentes, na lateral direita da platéia, deixavam vazar luz para o interior do espaço teatral, principalmente quando o espetáculo era realizado durante o dia, o que reduzia a possibilidade de convencimento ilusório do palco e dava a este espaço mais um aspecto de

⁴⁵ Sobre a possível data desta fotografia, Lilian Schmeil estabeleceu como sendo a década de 1950. Não consegui encontrar, em minhas pesquisas, a data em que foi batida esta foto, mas pelo estudo que realizei sobre o interior deste espaço cênico, julgo que esta fotografia pode ter sido tirada entre finais da década de 1930 e início de 1940. Pois a parte interior do teatro, tanto o palco como a platéia, foram reformados em 1944, sendo esta a única reforma realizada no seu interior desde sua construção, quando foi, então, construído um foyer, visível nas fotografias tiradas na década de 1990, e não presente nesta foto, e quando foi retirado o guarda-peito, em estilo colonial, que aparece na foto acima. Lilian Schmeil, *Memórias da Ubro*, 1995. p.13.

auditório do que de teatro. Ao fundo, à esquerda da platéia, ficava localizada a escada de acesso ao teatro.

A iluminação da platéia se fazia com cinco lustres pendentes do teto e por lâmpadas fixas nas paredes. A fotografia acima nos mostra também que o prédio estava com infiltrações e precisando de reparos internos, como se pode perceber na parede à esquerda da platéia. Por fim, lembro que o fato de a platéia ser dividida ao meio era uma constante nos teatros deste período em função da caixa do ponto, que, localizada na frente do palco dificultava, a visualização da cena.

O teatro da União Operária, seja por suas dimensões e características ou pelo público a que se destinava, não era considerado para fins de registro oficial como mais um teatro em Florianópolis, independentemente de seu uso sistemático, a partir de 1931, para apresentação de espetáculos teatrais, musicais e de variedades. O *Guia do Estado de Santa Catarina*, ao mapear os espaços para diversão no município de Florianópolis, destacou a existência de um teatro – o Teatro Álvaro de Carvalho – e quatro cinemas.⁴⁶

Olhando este espaço no seu tempo histórico, é possível afirmar, nos dias de hoje, que ele era um teatro, uma casa de espetáculos, em concordância com a definição atual de Gianni Ratto sobre o que significa um edifício teatral.

Qualquer teatro, qualquer espaço pelo qual transitou um momento dramático, carrega consigo uma dimensão que reforça cada dia seus valores enriquecidos pelo tempo.

Um teatro que seja teatro não precisa de dimensões físicas, não é feito de medidas lineares ou cúbicas, sua espacialidade é a consequência do que lá foi colocado, das palavras que lá foram pronunciadas, dos gestos que lá foram desenhados. O edifício teatral viverá sempre de valores abstratos.⁴⁷

O teatro da União Operária não recebeu uma denominação própria. A imprensa local usava variadas formas para designá-lo, tais como: Teatro da União Beneficente e Recreativa Operária, Teatrinho da UBRO, Salão de festas da UBRO, Palco da Sociedade Operária ou Palco da UBRO. As pessoas que

⁴⁶ Alberto Entres (editor), *Guia do Estado de Santa Catharina. Chronographico, Commercial e Industrial*, Florianópolis, Livraria Central de Alberto Entres, 1935. Os cinemas então existentes em Florianópolis eram: Imperial, Royal (no Teatro Álvaro de Carvalho), Odeon e Rex que davam sessões diárias.

⁴⁷ Gianni Ratto, *Prólogo*. IN: J.C. Serroni. *Teatros – Uma Memória do Espaço Cênico no Brasil*, São Paulo, Editora SENAC/SP, 2002, p. 17.

participaram deste teatro preferem, hoje em dia, chamá-lo de Teatro da União Operária e não gostam do nome pelo qual hoje é chamado este edifício: Teatro da UBRO.

2.2.2 Melhorias no espaço cênico da União Operária

Em 1934 a sede da União Operária precisava, segundo sua diretoria, ser ampliada para atender sua finalidade social e recreativa. Para atingir este objetivo enviou um ofício ao sr. Aristiliano Laureano Ramos, interventor federal em Santa Catarina, solicitando apoio financeiro. Analisando esta correspondência, bem como outras enviadas pela União Operária ao governo do estado, durante o período Vargas e seus interventores federais, percebe-se que a correspondência da União Operária enquadra-se dentro da perspectiva apresentada por Jorge Luiz Ferreira ao analisar as correspondências enviadas por trabalhadores ao governo Vargas:

As enunciações discursivas dos trabalhadores na época de Vargas demonstram como eles aceitavam o discurso oficial e as concepções dominantes no mundo. Todavia, essas formas de expressão em nenhum momento significavam conformismo, passividade ou resignação.

Em primeiro lugar, esse aparente conformismo fazia parte de uma estratégia de vida para alcançarem seus objetivos.

Em segundo lugar, as pessoas comuns apresentavam em seus escritos, implicitamente, formas de críticas ao estado de coisas que viviam, criando contra-argumentos que tinham como base e matriz as idéias dominantes.

Finalmente, quando os trabalhadores manipulavam todo o arcabouço doutrinário e prático do Estado varguista, selecionavam aquilo que poderia beneficiá-los – a legislação, os discursos sobre a família, o trabalho, o progresso, o bem-estar, etc. – e deixavam de lado todo o aparato autoritário, repressivo e excludente.⁴⁸

⁴⁸ Jorge Luiz Ferreira, *A Cultura Política dos Trabalhadores no Primeiro Governo Vargas*, IN: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 6, 1990, p. 186. Foi possível localizar outras correspondências encaminhadas pela União Operária ao governo do estado, especificamente ao Interventor Federal Nereu Ramos, nas quais solicitava a intermediação do governador junto ao governo federal para conseguir empregos para alguns de seus associados. Nelas utilizou os mesmos recursos apontados acima por Jorge Luiz Ferreira. Ao pedir uma nova colocação para Olavo Cassiano de Medeiros, junto à Escola de Aprendizes e Artífices, expunha que que o mesmo “nunca teve as vantagens de uma promoção, sendo preterido várias vezes em sacrifício da sua carreira pública e em prejuízo de sua numerosa família. (...) Como um princípio de justiça, faz juz na promoção”. Ofício N° 248. De 28 de setembro de 1937. Arquivo Público. Ofícios PD D Janeiro/Dezembro de 1937. p. 203 e 204. Em correspondência semelhante, solicitava o cargo de faroleiro para o presidente da associação – Alcimiro Silva Ramos – em 1938. Ofício N° 143. De 13

Assim, a União Operária fundamentou seu pedido com argumentos baseados no discurso do poder, ou seja, posicionava-se como uma sociedade que estava situada dentro dos parâmetros legais do país, para logo a seguir definir seus objetivos, ações e público alvo, para demonstrar que estava trabalhando na mesma direção, que a estabelecida pelo governo Vargas.

A União Beneficente e Recreativa Operária é uma sociedade, reconhecida juridicamente e tem por principal objetivo, como se depreende dos seus estatutos, o levantamento moral, material e intelectual da classe, pela criação da parte educacional e por meio do desenvolvimento da arte dramática, e futuramente a criação da escola profissional técnica. Conta o seu quadro social com um satisfatório número, e que acorrem, todos os associados, - desejosos de um conforto moral, espiritual – buscando na sede em reuniões familiares.⁴⁹

Se, na primeira parte do ofício, percebe-se a concordância de rumos, o próximo parágrafo faz uma denúncia, que vinha ao encontro do mito fundador da política trabalhista do governo Vargas: a de que os governos anteriores nada fizeram pelos trabalhadores. “O prédio existente, sito à rua Pedro Soares nº 23, foi edificado à custa do trabalho sem desfalecimento dos próprios operários, sem nunca obterem dos poderes governamentais algum auxílio”.

Desta forma, justificava ser merecedora do apoio oficial, e, para tanto, solicitava, ao governo do estado, um auxílio de 10:000\$000.⁵⁰ Sem obter resposta ao seu pedido, a União Operária reafirmou sua solicitação em outro ofício, datado

de dezembro de 1938. Arquivo Público. Ofícios PG D Janeiro/Dezembro de 1938. p. 431. Este tipo de correspondência pondera Jorge Luiz Ferreira, ao analisar os escritos populares ao governo Vargas, e que pode ser estendida às relações da União Operária com o Interventor Federal, “podem sugerir apenas um conformismo generalizado. Mas conformismo e passividade muitas vezes estão nos olhos de quem os vê. O fato de escreverem ao presidente da República já demonstra que eles não estavam passivos ou resignados. O apoio e a confiança que depositavam em Vargas, aqui, são entendidos como aceitação a um estado de coisas que fugia a seu controle. Aceitavam, pois naquele momento não havia alternativas e, além disso, seu intuito não era apenas o de exaltar gratuitamente Vargas, mas, sim, dar um passo à frente, conseguir um emprego, um aumento salarial ou melhorar de vida. A aceitação do regime, enfim, não implicava necessariamente resignação ou conformismo”. Idem, *ibidem*, p. 195.

⁴⁹ Ofício nº 54. Da União Operária para o interventor federal em Santa Catarina. Arquivo Público de Santa Catarina. Ofícios PG D Janeiro/Dezembro. 1934. p. 120 e 121.

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

de 17 de agosto de 1934,⁵¹ no qual destacava a “imperiosa necessidade de ampliar as dependências da sede, para a completa finalidade dos Estatutos”. Ainda acreditando na possibilidade de receber este apoio, voltou a encaminhar o pedido em 23 de março de 1935, quando recebeu a negativa oficial do governo do estado.⁵²

Sem o apoio financeiro do governo, as lideranças da União Operária adiaram o projeto de ampliação da sede social. Em junho de 1939, realizou-se a primeira recuperação no edifício, com reparos e pintura interna e externa.⁵³

Mas, o desejo de ampliar a sede social não tinha desaparecido dos seus propósitos e em 1939 o assunto voltava à tona. A imprensa local publicou, então, uma matéria solicitando o apoio governamental para melhorar a sede da associação: “O edifício da União Operária, de construção não muito antiga, tem o terreno suficiente para um aumento do teatro com torreão e cenários moveáveis, que é a ambição muito justa dos amadores de nossa terra! E não é preciso muito. O orçamento do aumento não vai além de quinze contos! De pronto os dirigentes da União não poderão fazer, sem um auxílio dos poderes públicos”.⁵⁴ O auxílio não foi dado, e a partir de 1939, o grupo teatral da União Operária passou a realizar inúmeros festivais para conseguir recursos para realizar a desejada obra, que só se concretizou em 1944.

No dia 1º de maio de 1944 foi realizada a festividade de inauguração do novo palco do teatro da União Operária. O novo palco recebeu a denominação de Torreão Deodósio Ortiga, homenagem da diretoria ao animador das atividades teatrais da associação. “As obras custaram aproximadamente 20 mil cruzeiros, e todas as despesas foram pagas exclusivamente com a renda de festivais artísticos levados a efeito pelo corpo cênico da própria sociedade”.⁵⁵ Às 14 horas, do dia 1º de maio, tiveram início as festividades de inauguração do novo palco. Como parte desta festividade, foi instalado o retrato de Getúlio Vargas, “em lugar de honra,

⁵¹ Ofício nº 73. Da União Operária para o interventor federal em Santa Catarina. Arquivo Público de Santa Catarina. Ofícios PG D. Janeiro/Agosto. 1934. p. 206.

⁵² Ofício do Secretário da Interventoria, de 16 de abril de 1935. Arquivo Público de Santa Catarina. Minutas do Palácio do Governo a Diversos – 1933/5. p. 157.

⁵³ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 7 de junho de 1939.

⁵⁴ *A Gazeta*, Florianópolis, 31 de agosto de 1939.

⁵⁵ *O Estado*, Florianópolis, 29 de abril de 1944.

bem acima do novo torreão embelezando aquele templo de solidariedade humana”.⁵⁶ À noite houve espetáculo com a apresentação da peça *Aimé ou Assassino pelo Amor*, melodrama de Adolfo Dennery, com direção de Deodósio Ortiga.⁵⁷



Foto nº 10. Cedida por Sylvio

Mantovani. Comparando esta foto com a de nº 8 podemos perceber que a partir da reforma de 1944 a platéia não se aproximava mais das aberturas ao fundo da sala. A construção que aparece em azul na foto separava a platéia do foyer. Na foto podemos ver também a escadaria que dava acesso ao interior do prédio.

Com o novo palco, o teatro da União Operária incorporou mais elementos cênicos para auxiliar no processo ilusório do palco italiano. Foi retirado o forro do palco que passou a ter altura suficiente para instalação do urdimento, e com isso possibilitar a colocação de cenários móveis, abreviando, desta forma, o tempo de manobra dos cenários, bem como o tempo de execução das peças. A caixa do palco foi ampliada, passando a contar com bastidores maiores e varandas para a manobra dos cenários e objetos cênicos. Foram construídos camarins para o elenco. No teatro foi construído um foyer, onde o público podia esperar o início do espetáculo ou para onde podia se dirigir nos intervalos.⁵⁸

⁵⁶ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 10 de maio de 1944.

⁵⁷ *Idem*, *ibidem*.

⁵⁸ O jornal *A Gazeta*, Florianópolis, 31 de agosto de 1939, comentava as alterações que se desejavam fazer no teatro, com “o aumento da sede da União, justamente no que se refere ao palco, (...) Florianópolis será dotada de um ótimo e moderno teatro, com torreão e cenários moveidões e que abreviará a manobra e, abreviará a exibição dos dramas e comédias”.

Ao escolher o teatro como instrumento para atuar junto ao corpo operário em Florianópolis, a União Operária precisou construir um espaço para efetivar esta prática e destinar uma grande área de sua sede para este fim. Poderia ter feito outras escolhas, tais como o faziam as demais sociedades operárias da cidade, que tinham apenas biblioteca, salão de jogos e local para reunião da associação. Mas optou por ter um teatro e com isso oferecer aos seus associados, e demais trabalhadores, a mesma possibilidade de diversão que usufruíam as demais classes sociais em Florianópolis.

O Teatro Álvaro de Carvalho era o teatro das classes sociais com melhor poder aquisitivo, ou seja, a elite da cidade. A ele, os trabalhadores só tinham acesso em ocasiões muito específicas e raras, normalmente quando se faziam programações dirigidas ao público operário em festas de 1º de Maio ou quando um grupo amador fazia um espetáculo em benefício de alguma associação operária.

Portanto, para dar acesso aos trabalhadores a esta forma de divertimento, a União Operária construiu um teatro, e nele desenvolveu uma longa atividade teatral, que se estendeu de 1931 a 1951, com interrupções e dificuldades inerentes a prática teatral de grupos amadores, mas que sempre contou com um público fiel e presente a todos os seus espetáculos.

A União Operária lutou muito para construir, melhorar, ampliar e manter este espaço cênico em Florianópolis. Ao recompor esta história, portanto, não se faz apenas o registro da ação de um grupo teatral e do movimento operário em Santa Catarina; faz-se, principalmente, o registro de uma parte significativa da cultura brasileira, quase sempre ausente em nossa bibliografia teatral, o teatro operário brasileiro e as suas casas de espetáculos.

Informações sobre o interior do teatro após a reforma foram recolhidas junto aos atores que aturam na União Operária. Entrevista com Iná Linhares Soiká, Julia Ortiga, Geni e Iraci Silveira e Claudionor Lisboa. Por Vera Collaço. Na casa de Narinho e Vilma Ortiga, filho de Deodósio Ortiga, em 10 de abril de 2002. Entrevista com Waldir Brazil, por Vera Collaço, na casa do entrevistado, em 21 de setembro de 2001. Waldir afirma: “O teatro tinha coxias, o camarim era embaixo do palco. Depois Deodósio construiu a varanda, a parte de cima para levantar o cenário”.

2.3 Outras atividades pedagógicas da União Operária

A denominação de “outras atividades pedagógicas” que utilizo como subtítulo foi escolhida com o objetivo de diferenciar a prática teatral, a mais longa e constante atividade pedagógica desta associação e para a qual dedico os próximos capítulos, das demais ações educativas implementadas pela União Operária, para auxiliar na formação da classe trabalhadora em Florianópolis.

Nesta parte do trabalho exponho, de acordo com a disponibilidade das fontes, alguns aspectos destas outras práticas pedagógicas implementadas pela União Operária e que, em sua maioria, só puderam materializar-se a partir da construção de sua sede social, na década de 1930. Ao fazer esta narrativa procuro mostrar que a União Operária assumiu como compromisso, desde sua fundação em 1922, implantar ações pedagógicas que eram destinadas ao todo da classe trabalhadora de Florianópolis, e não exclusivamente para seus associados.

Este compromisso está colocado entre os seus objetivos fundadores, no Estatuto Social de 1922, onde está escrito que o “seu fim” é o de “pugnar pelo desenvolvimento da classe proletária e beneficiar os seus associados”. Para dar encaminhamento a este objetivo estatutário, as lideranças da União Operária projetaram a realização de algumas práticas pedagógicas e, neste sentido, priorizaram, em 1922, as seguintes atividades.

- a) A criação de escolas profissionais que cultivem a educação técnica do operariado em geral, dos associados e pessoas de sua família, quando comportar o capital social;
- b) Publicação de um periódico que verse sobre o aperfeiçoamento do ensino profissional, e defenda os interesses da classe proletária, uma vez comporte os capitais da associação;
- c) Criar uma biblioteca de obras úteis e morais, para os seus associados e alunos das escolas que fundarem”.⁵⁹

Destas proposições, a única que não se concretizou, ao longo da trajetória da União Operária, foi a publicação do periódico. A biblioteca foi implantada em 1927. Já a escola técnica, bem como outras atividades pedagógicas que

⁵⁹ *Estatuto da União Beneficente Operária*, 1922. Capítulo XIII. Artigos 54, 55 e 57.

aparecem projetadas no Estatuto Social de 1928, entre elas a prática teatral, só adquiriram materialidade, na década de 1930, a partir da construção de sua sede social.

2.3.1 A biblioteca da União Operária

No dia 25 de dezembro de 1927 foi inaugurada a biblioteca da União Operária. A escolha da data, um domingo de natal, às 10 h, tinha a força simbólica de um presente significativo: o acesso ao conhecimento que a União Operária viabilizava aos seus associados.

A manutenção e atualização do acervo da biblioteca foram uma preocupação constante da associação, tanto que o seu Estatuto Social de 1928 estabeleceu que das “mensalidades do mês de fevereiro será deduzido 50%, para auxílio da biblioteca”.⁶⁰ E o Estatuto Social de 1940 determinou que “trimestralmente, será dotada a quantia de 30\$000 para a biblioteca”.⁶¹

O associado Ciro Costa foi o primeiro a ocupar, em 1927, o cargo de bibliotecário na União Operária.⁶² A biblioteca funcionava de 3ª a 6ª feira, das 18 h às 22 h.⁶³ Dado os horários de atendimento, apenas quatro horas e em quatro dias da semana, se conclui que a biblioteca servia apenas como local de empréstimo dos livros e não como local de leitura.

Quanto à frequência dos associados à biblioteca encontrei apenas um pequeno registro na imprensa local, que ao noticiar a reabertura da biblioteca e a ampliação de seu acervo, em 1939, destacava no final: “A biblioteca foi reaberta com pleno êxito e regular frequência”.⁶⁴

Das pessoas que entrevistei para este trabalho, especificamente os associados que trabalharam no grupo teatral, apenas Iná Soiká era uma assídua freqüentadora da biblioteca, “eu li quase tudo, eu gostava muito de ler, eu li tudo.

⁶⁰ *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*. 1928. Capítulo XVI. Artigo 82.

⁶¹ *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*. 1940. Capítulo VI. Artigo 18.

⁶² No ANEXO Nº 2 – constam os nomes, quando de sua localização, dos associados que ocuparam o cargo de bibliotecário na União Operária.

⁶³ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 7 de junho de 1939.

⁶⁴ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 2 de junho de 1939.

A biblioteca era muito boa, tinha uns romances muito bons, tinha aqueles fascículos grandes, três ou quatro volumes, muito bom”.⁶⁵

Sobre as obras que compunham o acervo desta biblioteca foi possível resgatar apenas alguns títulos que aparecem em matéria jornalística na imprensa local. Tal foi o caso de um jornal local, que ao se referir à ampliação do acervo, em 1939, anuncia que a União Operária adquiriu “obras de reconhecido valor e instrutivas, tais como, *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas e algumas obras de Madame Delly”.⁶⁶



Foto nº 11. O que restou do acervo da biblioteca da União Operária. 1986. Foto de Sylvio Mantovani. O destino deste material é hoje bastante obscuro!

O acervo da biblioteca era fruto de aquisições feitas a mando da diretoria e de doações encaminhadas à União Operária. Nas reuniões da diretoria decidiam – se quais as obras que deveriam ser encaminhadas para o acervo ou serem arquivadas, como foi o caso da obra *A Velhice do Padre Eterno*, que foi mandada “arquivar por ferir sentimentos religiosos”.⁶⁷

Em 1939, a União Operária manda publicar uma matéria, na imprensa local, noticiando os novos títulos que tinha adquirido para seu acervo. Aparecem então

⁶⁵ Iná Linhares Soiká, atriz do grupo teatral da União Operária. Entrevista realizada por Vera Collaço, na casa da entrevistada, em 14 de março de 2002.

⁶⁶ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 18 de setembro de 1939.

⁶⁷ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 19 de maio de 1939.

os seguintes autores e obras: do “consagrado escritor inglês Edgard Wallace” adquiriu as obras – *O Bando Terrível*, *O Homem Sinistro*, *O Anjo do Terror*, *O Abade Negro*, *Na Pista de Alfaiate Novo*, *A Morte mora em Chicago*, *A Cobra Amarela*, *Os três Homens Justos*, *Os Aventureiros*, *O caso da dama apavorada*, *A inteligência de Mr. Reeder*, *A Volta do Sineiro*, *A Fita Verde*, *O Mistério da Polianta*, *A Máscara Branca*. De Búfalo Bile aparecem os títulos: *O Bando dos Anjos Vermelhos* e *O Grande Atirador*. De Carl May aparece: *O Capitão Corsário*, *As Aventuras do Rio da Prata*, *Pelo Kudistão Bravio*, *Através do Deserto*. De Zane Grey tem a obra: *O Caçador de Búfalos*. E de Érico Verissimo “o apreciado e consagrado escritor patricio, mandou-se adquirir e incluir” as seguintes obras para crianças: *Rosa Maria no Castelo Encantado*, *Aventuras do Avião Vermelho*, *O Urso com Música na Barriga*, *A Vida do Elefante Basílio*, *Outra Vez os três Porquinhos*. E, o consagrado romance, *Olhai os Lírios do Campo*. A matéria termina com o seguinte comentário: “A biblioteca da União Operária aparelhou-se com mais esses excelentes e instrutivos livros, destinados a instruírem e divertirem e, nem tampouco se esqueceram as crianças, os filhos dos nossos operários, para os quais a nossa biblioteca possui uma coleção de livros próprios, agradáveis e com belas ilustrações em litografia”.⁶⁸

Esta é, certamente, uma pequena amostra das obras que compunham o acervo desta biblioteca, mas é indicativa do que era adquirido e disponibilizado aos associados de acordo com os fins educativos e morais da União Operária, bem como explicita, em parte, a idéia que tinham das competências culturais do público que freqüentava esta biblioteca.

Ao fazer esta pequena relação das obras que fizeram parte deste acervo, tenho por objeto, não uma análise a ser aqui desenvolvida, mas sim, deixar o registro para futuros estudos sobre esta sociedade operária.

⁶⁸ *Dia e Noite*, Florianópolis, 6 de outubro de 1939.

2.3.2 A implementação de cursos

Desde a sua fundação, em 1922, a União Operária manifestava o seu desejo de atuar na área educacional, para formar um novo corpo operário em Florianópolis. Pois como relata Bárbara Weinstein, ao se referir aos trabalhadores de São Paulo e que pode ser estendido a outros estados brasileiros,

(...) a vasta maioria dos trabalhadores qualificados e artesãos de São Paulo nas primeiras décadas do século XX aprendia o ofício da maneira tradicional. O aprendiz (em geral do sexo masculino) entrava no trabalho ainda adolescente, e cumpria funções próprias de serventes. Se tivesse sorte, o jovem trabalhador se tornava um ajudante de um trabalhador qualificado ou de um grupo de trabalhadores qualificados. Pouco a pouco, pela observação, o aprendiz iniciava-se nos vários aspectos da profissão e quando atingia uma determinada idade e nível de competência se tornava profissional pleno.⁶⁹

Assim, o desejo da União Operária, expresso em seu Estatuto Social de 1922, de criar “escolas profissionais que cultivem educação técnica do operariado em geral, dos associados e pessoas de sua família”, talvez possa ser entendido como uma vontade de ir além deste modelo tradicional.⁷⁰

Em Florianópolis, o ensino profissionalizante teve início com a fundação do Liceu de Ofícios, por iniciativa particular. Este Liceu começou suas atividades em 1883 com um total de 236 alunos. Mas, a proposição não conseguiu atingir seus objetivos e em 1888 tinha apenas 60 alunos.⁷¹

Em 1910 foi instalada em Florianópolis a Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina, empreendimento do governo federal. Esta escola começou suas atividades com um total de 100 alunos.⁷² No ano de 1923 a “Escola Federal” contava com 133 alunos e ofertava “cinco oficinas de: mecânica, carpintaria,

⁶⁹ Bárbara Weinstein, *(Re) Formação da Classe Trabalhadora no Brasil (1920-1964)*, São Paulo, Cortez/ CDAPH-IFN – Universidade São Francisco, 2000, p. 47.

⁷⁰ *Estatuto da União Beneficente Operária*. 1922. Capítulo XIII. Artigo 54.

⁷¹ Frederico Guilherme Buendgens, *22 Anos de ETF – SC*, São José, Indústria Gráfica e Editora Canarinho, 1986, p. 7.

⁷² Idem, *ibidem*. p. 8. Em 1937, esta escola passou a ser denominada de Liceu Industrial de Florianópolis, e em 1942, de Escola Industrial de Florianópolis, quando passou a oferecer cursos de nível colegial.

tipografia, encadernação e alfaiataria “. ⁷³ Sobre a situação desta escola em 1925, o governo do estado enviou à Assembléia Legislativa de Santa Catarina a seguinte mensagem.

Infelizmente as vantagens do ensino profissional são ainda mal compreendidas por aqueles a quem elas de preferência deveriam interessar. Daí, não ter ainda a matrícula atingido ao número que seria de esperar nesta capital, e a irregularidade de freqüência que se nota em grande número de alunos. ⁷⁴

Assim, se havia ensino técnico em Florianópolis e as vagas não eram totalmente preenchidas surge a indagação sobre as razões que levaram a União Operária a estabelecer entre seus objetivos educacionais o de criar uma Escola Técnica Profissional. É possível que esta escola não atendesse, com apenas cinco tipos de oficinas, aos interesses de aperfeiçoamento de outros profissionais da cidade. Outra possível resposta talvez possa ser encontrada nas palavras de Robert M. Levine que ao comentar a situação deste ensino no Brasil, em 1940, afirma: “o ensino vocacional limitava-se em grande parte a ‘institutos de treinamento’ e instituições estatais mais aparentadas a reformatórios do que a qualquer outra coisa”. ⁷⁵

Se essa era a situação em 1940 nada nos leva a supor que na década de 1920 a situação fosse melhor, bem pelo contrário. Como já exposto no primeiro capítulo desta tese, a condição dos trabalhadores brasileiros na década de 1920 era ainda pior e mais desconsiderada pelos poderes instituídos do que nas décadas subseqüentes.

Desta forma, parto do pressuposto de que a realidade que estava colocada para o aprendizado técnico em Florianópolis, na década de 1920, não atendia as possíveis expectativas que a União Operária pretendia atingir através deste ensino, e justificava, portanto, a sua vontade de criar uma outra escola profissional na cidade. Esta intenção, que constava do Estatuto de 1922, adquiriu mais clareza

⁷³ *Mensagem do Governo do Estado – Hercílio Pedro da Luz – à Assembléia Legislativa de Santa Catarina.* 1923. p. 32.

⁷⁴ *Mensagem do Governo do Estado – Hercílio Pedro da Luz – à Assembléia Legislativa de Santa Catarina.* 1925. P. 30.

⁷⁵ Robert M. Levine, *Pai dos Pobres? O Brasil e a Era Vargas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 74.

e detalhamento no Estatuto de 1928, no qual aparece um capítulo denominado “Da Escola”.

Fica criada a Escola Profissional Técnica que cultiva o conhecimento do operariado em geral.

Esta escola será dirigida por um associado designado pela Diretoria.

Os professores servirão gratuitamente, dando-se preferência aos associados.

Todo material escolar será fornecido pelo aluno, exceptuando-se (sic) os filhos dos associados inválidos.⁷⁶

Mesmo tendo criado estatutariamente esta escola, e inclusive designado o associado Antonio Vieira Machado como o seu primeiro diretor, esta proposição não conseguiu vingar ao longo da década de 1920.

No início da década de 1930, este objetivo era sonho da União Operária, tanto que ao encaminhar um ofício ao interventor federal em Santa Catarina – Aristiliano Laureano Ramos – em 1934, definia-se que essa associação tinha por principal objetivo “o alevantamento (sic) moral, material e intelectual da classe, pela criação da parte educacional e por meio do desenvolvimento da arte dramática, e futuramente a criação da escola profissional técnica”.⁷⁷

Este objetivo começou a ganhar forma, com um enfoque mais humanístico do que técnico, no final de 1934, quando a União Operária começou a oferecer “aulas práticas de português, aritmética, geografia, higiene e outras”.⁷⁸

Contudo, o projeto esboçado nos seus Estatutos Sociais desde 1922, só adquiriu materialidade em 1937, não mais como curso técnico e sim como curso de segundo grau. No dia 1º de Maio de 1937, a União Operária instalou em sua sede social o Curso Secundário Pedro Bosco.⁷⁹

⁷⁶ *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*. De 1928. Capítulo XIV. Artigos 71, 72 e 73.

⁷⁷ Ofício Nº 54, da União Operária ao Interventor Federal, a 21 de maio de 1934. Arquivo Público. Ofícios PG D janeiro/Dezembro. 1934. p. 120 e 121.

⁷⁸ *República*, Florianópolis, 14 de dezembro de 1934.

⁷⁹ O nome do Curso foi uma homenagem ao associado Pedro Bosco. Ao que tudo indica este sócio era bastante preocupado com a educação do operariado. Foi ele quem num discurso para o Interventor Federal General Assis Brasil, quando este foi recebido pelos operários em 1930, conforme já exposto no 1º capítulo, reivindicou, segundo relato de jornal local: “O sr. Pedro Bosco antes de encerrar a sessão, falou demoradamente demonstrando a necessidade de instrução e de outros benefícios para garantia do futuro operariado”. *O Estado*, Florianópolis, 10 de novembro de 1930.

Com a implementação deste projeto a União Operária atendia antigos desejos dos trabalhadores de Florianópolis quanto à educação de seus filhos. Desejos estes que aparecem expressos nas seguintes palavras de João dos Passos Xavier, sócio da União Operária, em 1931: “A instrução que podemos dar aos nossos filhos é geralmente a primária, que é gratuita, pois não podemos dar-lhe outra educação. Após tirarem o curso primário, seguem geralmente o ofício do pai”.⁸⁰ As palavras de João dos Passos Xavier refletiam uma situação que atingia a todo o proletariado brasileiro de uma maneira geral.⁸¹

O ensino secundário era destinado, quase que exclusivamente, à formação das elites. Como diz Norberto Dallabrida:

A grande exclusão dos jovens no curso secundário era realidade em todo território nacional, pelo fato deste nível de ensino ser ministrado maciçamente por escolas privadas e praticamente restrito às elites. (...) Em Santa Catarina, a situação não era diferente, pois, excetuando-se a curta duração do primeiro Ginásio Catarinense, público e gratuito, e de algumas tentativas meteóricas de implantar ginásios, o ensino secundário na Primeira República fora ministrado, de forma oficial e regular, apenas pelo ginásio dos jesuítas alemães. Somente nos anos trinta houve certa expansão do ensino secundário no Brasil, quando foram criados colégios em algumas cidades catarinenses, mas mesmo assim, com predominância de escolas privadas, principalmente de caráter confessional.⁸²

⁸⁰ *O Estado*, Florianópolis, 19 de janeiro de 1931. João dos Passos Xavier, carpinteiro e sócio da União Operária, em entrevista ao jornal *O Estado*.

⁸¹ O ensino fundamental, ou primário, ou ainda 1º grau, era oferecido, em Florianópolis, em pelo menos duas instituições – Lauro Muller, fundado em 1912; e Silveira de Souza, fundado em 1913. Dados obtidos nas próprias instituições.

⁸² Norberto Dallabrida, *A fabricação escolar das elites: o Ginásio Catarinense na primeira república*, Florianópolis, Cidade Futura, 2001, p. 221. Ainda segundo Dallabrida, o ensino secundário público e gratuito teve início em Florianópolis no final do século XIX, quando foram instalados, em 1892, a Escola Normal e o Ginásio Catarinense. Sendo que o Ginásio Catarinense, na sua primeira fase – pública e gratuita – funcionou de 1892 a 1905, quando foi privatizado pelo governo do estado e passou a ser dirigido pela Companhia de Jesus. Dallabrida reconstrói a polêmica desta privatização que levou à exclusão das classes populares de Santa Catarina ao novo colégio privado, e consequentemente, à instrução secundária, pois não teriam recursos para arcar com as altas mensalidades do ensino privado. O governo, que subvencionava a nova escola privada, oferecia bolsas aos alunos carentes, mas, como diz Dallabrida, “eram em número reduzido: nos primeiros anos de existência do colégio eram apenas cinco (...) na década de vinte, o número foi ampliado para vinte” (p. 229). O número destes alunos não passou de quatro por cento entre os formandos (p. 237).

Em 1935, segundo Dallabrida, havia apenas seis colégios em Santa Catarina que ministravam o ensino secundário, e todos eles de caráter privado.⁸³ Nada indica que tenha sido implantado nenhum curso secundário público em Florianópolis, entre 1935 e 1937, quando a União Operária fundou o Curso Secundário Pedro Bosco. Foi esta iniciativa, portanto, uma das pioneiras, após 1882, a oferecer curso secundário gratuito a uma clientela popular em Florianópolis. Era este acontecimento, portanto, uma grande conquista para trabalhadores da cidade e um grande empreendimento da União Operária.⁸⁴

E para celebrar esta conquista, a União Operária escolheu o dia 1º de maio para fazer a instalação oficial do curso. Mais uma vez a União Operária fazia coincidir uma realização significativa por ela desenvolvida com a celebração do dia do trabalhador, reafirmando desta forma o valor da data e o valor dos feitos por ela empreendidos. Sobre este curso informava um jornal local:

“O Curso Secundário Pedro Bosco [tem] como corpo docente os professores Rodolfo Bosco, Plínio de Freitas, Manoel Portella e Walmir Bosco. É um curso noturno e gratuito, abrindo novos rumos ao operariado que avançará em busca de novos conhecimentos. Além do curso de humanidade, anexo tem o curso de aperfeiçoamento técnico de datilografia e de contabilidade. Dignos são de aplausos os dirigentes de tão útil agremiação, por mais esse trabalho de verdadeiro patriotismo”.⁸⁵

Na instalação do Curso Secundário Pedro Bosco esteve presente o Secretário de Interior e Justiça – Gustavo Neves – especialmente convidado para instalar e proferir o discurso de abertura do curso, “que já conta com elevado número de matriculados”.⁸⁶ A presença do secretário de estado neste evento demonstrava que a União Operária havia conseguido conquistar um certo reconhecimento, por suas ações pedagógicas, junto ao governo do estado.

⁸³ Idem, *ibidem*. p. 254.

⁸⁴ O ensino público e gratuito de nível secundário – colegial/ensino médio – em Florianópolis passou a ser ofertado, de forma regular, pelos governos federal e estadual, apenas na década de 1940, através da Escola Industrial de Florianópolis, em 1942 – hoje chamada de Escola Técnica Federal de Santa Catarina, e pelo Instituto de Educação Dias Velho, em 1947, hoje denominado de Instituto Estadual de Educação. Informações obtidas: Frederico Guilherme Buendgens, *op. cit.*, p. 7, e no próprio Instituto Estadual de Educação.

⁸⁵ *República*, Florianópolis, 6 de maio de 1937.

⁸⁶ Idem, *ibidem*.

Este empreendimento da associação demonstra, também, que a mesma estava preocupada com uma formação mais ampla para o trabalhador de Florianópolis. Desejava ir além de uma formação puramente técnica, acreditando que com o ensino secundário se abriam novas portas aos filhos dos trabalhadores. Era a crença na educação como agente transformador, e criador de possibilidades de melhorias de vida e de trabalho.

A duração deste curso deve ter sido muito breve, pois no Estatuto Social de 1940 já não se fazia referência ao curso secundário, e no material escrito, na imprensa local, sobre ou da própria União Operária não aparece mais qualquer referência ao Curso Secundário Pedro Bosco. Com isso não é possível determinar a data e o porquê do encerramento desta importante atividade pedagógica oferecida pela União Operária.

2.3.2.1 *Cursos de Artes*

A União Operária preocupou-se também com a formação artística dos filhos dos seus associados. E mais uma vez esta ação da União Operária estava afinada com os princípios emanados do Ministério da Educação, tal como o expõe Simon Schwartzman:

Se a tarefa educativa visava, mais do que a transmissão de conhecimentos, à formação de mentalidades, era natural que as atividades do ministério se ramificassem por muitas outras esferas, além da simples reforma do sistema escolar. Era necessário desenvolver a alta cultura do país, sua arte, sua música, suas letras.⁸⁷

Portanto, para desenvolver na criança operária o prazer e o conhecimento da música, certamente brasileira, a União Operária implantou dois cursos gratuitos de piano e violino, em 1939, estabelecendo, então, uma diferenciação do aprendizado instrumental por gênero, e neste sentido as aulas de piano eram

⁸⁷ Simon Scharztzman et alli, *Tempos de Capanema*, São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 97.

destinadas às meninas e “as aulas de violino, para os meninos, filhos dos sócios”.⁸⁸

Estes cursos, tanto o secundário como os de arte, não tiveram longa durabilidade entre as práticas pedagógicas da União Operária, tanto que seu Estatuto Social de 1940 não apresenta mais qualquer propósito de fundar cursos técnicos, de segundo grau ou artísticos nesta associação.⁸⁹

A última manifestação neste sentido aparece na plataforma eleitoral de Deodósio Ortiga, quando eleito para a Presidência da associação em 1950, na qual projetava “Instalar, se possível, uma escola noturna de alfabetização de adultos, como dos filhos dos sócios”.⁹⁰ Mas foi um projeto que parece ter ficado apenas na possibilidade, pois não aparecem registros de sua materialização.

Assim, o projeto pedagógico da União Operária, na década de 1940, ficou restrito às atividades relacionadas à prática teatral, iniciadas em 1931, para as quais parecem ter sido canalizadas, então, todas as energias e desejos educacionais desta associação.

2.3.3 Palestras e Discursos Educativos

Durante todo o seu período áureo de atuação que pode ser definido como o espaço de tempo compreendido entre as décadas de 1920 e 1940, a União Operária promoveu palestras e discursos sobre assuntos candentes de sua atualidade. Para abordar este item, infelizmente disponho, como fonte documental, apenas de notícias veiculadas pela imprensa de Florianópolis.

As palestras organizadas pela União Operária ocorriam preferencialmente em sua sede social, mas também podiam ser realizadas nas demais sedes operárias, ou ainda em espaços públicos como o Teatro Álvaro de Carvalho e a Assembléia Legislativa, em datas comemorativas, especificamente nos festejos de 1º de Maio.

⁸⁸ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 2 de junho de 1939.

⁸⁹ Em 1946 a União Operária colocou a venda o seu “piano de cauda, de marca inglesa em perfeito estado”. *A Gazeta*, Florianópolis, 3 de janeiro de 1946.

⁹⁰ *A Gazeta*, Florianópolis, 11 de abril de 1950.

Estes encontros educativos eram gratuitos e destinados a “todos os operários e operárias bem como todos os congregados e congregadas”.⁹¹ As palestras podiam ser pronunciadas tanto por pessoas oriundas do próprio movimento operário como por membros da elite intelectual da cidade. E apresentavam uma temática dominante e que dizia respeito ao mundo do trabalho.

Da elite intelectual local, proferiram palestras a convite da União Operária, bem como de outras associações operárias da cidade, os seguintes membros da Academia Catarinense de Letras - o Prof. Laércio Caldeira de Andrada (1890/1971) “que discorreu longamente sobre o trabalho e demonstrando a utilidade e o valor do operário na grandeza da pátria”.⁹² O desembargador José Boiteux (1865/1934), que em 1928 falou “sobre a educação moral e profissional do operariado”.⁹³ E, em 1929, tratou do “Combate ao Alcool, como parte do programa Semana Ante-Alcoólica”.⁹⁴ Dos acadêmicos ainda, Altino Flores (1892/1983) também proferiu palestras na União Operária.⁹⁵ Dois outros integrantes da elite intelectual local – Antonieta de Barros (1901/1952) e Ildefonso Juvenal (1894/1965) – também se faziam ouvir na União Operária. O que é atestado por palestras proferidas por ambos no dia 13 de maio de 1933, como “parte da programação em homenagem à gloriosa data da Abolição da Escravatura no Brasil”.⁹⁶ Os representantes da Igreja Católica também realizaram palestras na União Operária. Tal foi o caso, em 1935 quando o “consagrado escritor e conferencista conterrâneo Padre Huberto Rohden produziu, na sede social, uma

⁹¹ *O Apostolo*, Florianópolis, 15 de fevereiro de 1935.

⁹² *República*, Florianópolis, 3 de maio de 1928.

⁹³ *Idem*, *ibidem*.

⁹⁴ *O Estado*, Florianópolis, 2 de maio de 1929.

⁹⁵ *O Estado*, Florianópolis, 2 de maio de 1933. Altino Flores era, então, o orador oficial da Liga Operária de Florianópolis. Sobre os integrantes da Academia Catarinense de Letras ver: Celestino Sachet, *A Literatura de Santa Catarina*, Florianópolis, Lunardelli, 1979, p. 93 a 100.

⁹⁶ *República*, Florianópolis, 13 de maio de 1933. Antonieta de Barros e Ildefonso Juvenal mantinham estreitas relações com a União Operária, tanto que esta associação a denominava de “nossa colaboradora” (*Idem*, *ibidem*). E ambos eram membros fundadores do Centro Catarinense de Letras, que foi fundado em desacordo com a Academia Catarinense de Letras, em 1925, “nas dependências da União Beneficente e Recreativa Operária”. Carlos Humberto P. Corrêa, *História da Cultura Catarinense*, Florianópolis, Ed. Da UFSC, Diário Catarinense, 1997, p. 169.

interessantíssima palestra em torno do comunismo, focalizando principalmente os problemas da propriedade e da família”.⁹⁷

Do movimento operário local normalmente discursava ou realizava palestras na União Operária o seu orador oficial, membros ilustres ou ainda operários que possuíam certo destaque no meio operário. A primeira informação que encontrei neste sentido, data de 1924, e se refere a uma palestra proferida pelo seu orador oficial – Arthur Galletti (1887/1949) – e da qual o jornal local *O Estado* publicou a seguinte síntese: “O orador referiu-se a vários assuntos trabalhistas, pondo em relevo a ação do operariado no tocante ao progresso das nações”.⁹⁸ O operário anarquista Thomas Borges proferiu, também em 1924, uma palestra na União Operária. Ele

(...) discorreu com segurança sobre os diversos pontos que se propusera a tratar, tendo agradado muitíssimo, não só porque mostrou conhecer plenamente os problemas que atualmente preocupam o proletariado universal, como também porque na sua conferência, usou de uma linguagem concisa, desativada, acessível a todos os espíritos.⁹⁹

Após 1930, nas palestras proferidas na União Operária, e noticiadas pela imprensa local e proferidas por pessoas desta instituição, preferencialmente as realizadas por seus oradores oficiais, transparece a internalização do discurso emanado do governo Vargas no que diz respeito ao papel do trabalhador e a importância do trabalho na construção da Nação.

Assim, em 1935 o associado prof. Daniel Faraco falou na União Operária sobre o tema “Capital e Trabalho”, e da qual o jornal *A Gazeta* fez uma síntese que permite uma melhor compreensão sobre o que era apresentado aos operários desta associação.

⁹⁷ *O Apostolo*, Florianópolis, 15 de fevereiro de 1935. Huberto Rohden nasceu em Braço do Norte, em 1894. Ordenado padre da Igreja Católica em 1920. “Durante quase 10 anos percorreu o Brasil para divulgar os seus livros de orientação religiosa. Em 1944 deixou de fazer parte do clero, desgostoso com a campanha movida por algumas congregações de padres católicos e bispos aos seus livros”. Celestino Sachet, op. cit, p. 245.

⁹⁸ *O Estado*, Florianópolis, 18 de setembro de 1924.

⁹⁹ *O Estado*, Florianópolis, 21 de novembro de 1924. O operário Thomas Borges foi preso em Florianópolis numa festividade de 1º de Maio, no início da década de 1920, e, posteriormente deportado. *República*, Florianópolis, 27 de setembro de 1933.

O orador que deu a palestra um cunho eminentemente prático, os erros e os senões do atual sistema econômico, demorando-se em apontar os remédios adequados. Por último formulou conclusões que reduziu a quatro: 1) Garantia do direito de propriedade a todos, disseminação da pequena propriedade; 2) Regulamentação do uso da propriedade; 3) Regulamentação da forma de trabalho e 4) Regulamentação do salário. Finalizando declarou que o mundo se achava no alvorecer de uma Idade Nova, que há de ser a Idade do Trabalho, porque há de ser a Idade da Justiça¹⁰⁰.

A valorização do trabalho e do trabalhador impregnava também as palavras proferidas na União Operária por Rodolfo Bosco, seu orador oficial, ao tratar “o papel que o operário cabe desempenhar no trabalho da construção de uma nacionalidade que se opera em nosso país e que é o trabalho-programa da verdadeira liberal democracia”.¹⁰¹

O trabalho, no discurso do governo Vargas adquiria, então, outra dimensão, tal como expõe Ângela de Castro Gomes. Este “passaria a ser um direito e um dever; uma tarefa moral e ao mesmo tempo um ato de realização; uma obrigação para com a sociedade e o Estado, mas também uma necessidade para o próprio indivíduo encarado como cidadão”.¹⁰² Ainda, conforme Alcir Lenharo, tratava-se de criar um novo conceito de trabalho e trabalhador, que resultasse no forjamento de um trabalhador despolitizado, disciplinado e produtivo¹⁰³. A estratégia do governo Vargas era a de “esmagamento da condição operária e diluição do conceito de classe passa obrigatoriamente por uma revisão moralizadora do conceito de trabalho”.¹⁰⁴

Nas ações pedagógicas desencadeadas pela União Operária, especificamente nas palestras proferidas para o trabalhador de Florianópolis, verifica-se justamente esta positividade do trabalho, que passou a ser referenciado como o gerador da riqueza nacional e de melhoria na condição de existência do trabalhador. Para tanto se fazia significativa a intervenção do Estado para gerenciar o mundo do trabalho, reivindicação exposta nas palavras de Daniel

¹⁰⁰ *A Gazeta*, Florianópolis, 10 de abril de 1935.

¹⁰¹ *A Ordem*, Florianópolis, 12 de fevereiro de 1937.

¹⁰² Ângela de Castro Gomes, *Ideologia e trabalho no Estado Novo*, IN: PANDOLFI, Dulce (Org), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999, p. 55.

¹⁰³ Alcir Lenharo, *Sacralização da Política*, Campinas, São Paulo, Papirus, 1986, p. 15.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 86/87.

Faraco e de Roldofo Bosco, que solicitavam leis reguladoras das relações trabalhistas, internalizando, portanto, o discurso do governo Vargas, que se propunha a “transformar o trabalhador numa força orgânica de cooperação com o Estado e não o deixar, pelo abandono da lei, entregue à ação dissolvente de elementos perturbadores, destituídos dos sentimentos de Pátria e Família”.¹⁰⁵

Se a União Operária, desde sua fundação, já propunha uma política de harmonizar as relações trabalhistas para a melhoria das condições de vida e de trabalho do operariado de Florianópolis, a partir de 1930 colocou mais ênfase na busca de eliminação dos antagonismos entre capital e trabalho. E difunde a idéia de que através da intervenção do Estado haveria de se encontrar justiça social e benefícios para a classe trabalhadora, tal como preconizava o governo Vargas.

¹⁰⁵ Getúlio Vargas, *A Nova Política do Brasil, II Ano de 1932... A Revolução e o Norte*, 1933, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938, p. 97.

CAPITULO III DOS BASTIDORES AO PALCO: A PRÁTICA TEATRAL DA UNIÃO OPERÁRIA

Neste capítulo, tenho por objeto de análise a interpretação e a caracterização da atividade teatral, promovida pela União Operária, no período de 1931 a 1951. Nesta narrativa, procuro reconstituir o processo que vai da preparação do espetáculo à sua apresentação para o público, numa tentativa, portanto, de abordar não apenas o processo de criação do grupo teatral da União Operária, mas, também, os objetivos dos seus criadores, ou seja, tentar apreender a razão de ser desta atividade teatral.

Para narrar a prática espetacular do grupo teatral da União Operária – o trabalho dos atores, ensaiadores, ensaios, cenários, figurinos, etc –, bem como o resultado deste processo de criação, ou seja, o espetáculo apresentado para o público, se tornou imprescindível contextualizar, expor os contornos sócio-culturais no qual estava inserido o teatro da União Operária. E, através desta contextualização, revelar a visão de mundo – as idéias, crenças e valores – que permearam esta prática cênica, bem como explicitar suas filiações estéticas e teatrais.

Ainda na perspectiva de contextualizar o trabalho, e para melhor caracterizar o processo cênico realizado na União Operária, estabeleço algumas aproximações e distanciamentos, desta prática teatral com outros dois teatros realizados por e para trabalhadores, na primeira metade do século XX, no Brasil. Para desenvolver esta análise, dei preferência ao processo teatral realizado em São Paulo e o teatro realizado na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul. Estas preferências foram motivadas pela disponibilidade de material escrito sobre estes teatros aos quais tive acesso quando da elaboração desta tese.¹

¹ Poucos, ainda, são os estudos, no Brasil, e, principalmente, as publicações sobre o teatro operário da primeira metade do século XX. A historiografia sobre o teatro brasileiro apenas recentemente passou a incluir o teatro operário, em específico, o teatro social libertário dos anarquistas paulistas, como parte da história do teatro brasileiro. A mais completa publicação, neste sentido, foi realizada sob a coordenação de Maria Thereza Vargas, *Teatro Operário na cidade de São Paulo*, São Paulo, Deptº de Informação e Documentação Artística – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira/Secretaria Municipal de Cultura, 1980. Das recentes publicações é

Para reconstituir o acontecimento teatral da União Operária disponho de críticas, comentários e notas, sobre os espetáculos, publicados nos jornais de Florianópolis, cujo enfoque, normalmente, era mais direcionado ao trabalho do ator e a exaltação do significado deste teatro como fonte educativa e moralizadora para seu potencial espectador. Foi possível resgatar, também, material iconográfico, em número menor que o desejado, sobre o elenco, cenas de um espetáculo e o público presente ao teatro. E, por fim, contei com a valiosa colaboração de algumas pessoas que integraram o grupo teatral da União Operária, e que lembram, ainda que vagamente, do processo criativo desenvolvido no grupo da União Operária.

3.1 No palco o espetáculo da União Operária

Sobre as atividades iniciais do grupo teatral da União Operária, encontrei uma pequena nota, publicada na imprensa de Florianópolis, em janeiro de 1931, a qual comunicava que os amadores desta associação estavam ensaiando a comédia *Cala a Boca, Etevína*, de Armando Gonzaga. A direção dos trabalhos estava ao encargo do amador Roberto Rilla e os cenários eram de Otávio Brito. Compunham o elenco: Isabel Wolf, Maria da Glória Wolf, Rodolfina Silva, Nair

possível destacar: Silvana Garcia, *Teatro de Militância*, São Paulo, Perspectiva, Universidade do Estado de São Paulo, 1990. Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, FUNARTE/UFRJ, 1996 e David José Lessa Mattos, *O Espetáculo da Cultura Paulista: teatro e TV em São Paulo. 1940/1950*. São Paulo, Códex, 2002. Todas se referem especificamente ao teatro promovido pelos anarquistas em São Paulo. Ainda sobre o teatro operário no Brasil, saindo da perspectiva paulista, tive acesso a uma dissertação de mestrado, que tem como objeto de estudo o teatro realizado pela Sociedade União Operária de Rio Grande (SUO), no período de 1902 a 1920. Marcos César Borges da Silveira, *O Teatro Operário em Rio Grande na época das primeiras chaminés*, UNISINOS, Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2000. Dissertação de Mestrado. Esta situação de esquecimento por parte dos historiadores e críticos do nosso teatro não é, contudo, uma característica exclusiva das narrativas da história do teatro brasileiro. Juan Villegas ao abordar o teatro operário na América Latina, em particular o teatro operário chileno, observa “el teatro obrero prácticamente no há sido estudiado y, en muchos casos, ni siquiera registrado”. Ao procurar respostas, ainda que parciais, para esta marginalização, Juan Villegas coloca: “Mientras el discurso hegemónico de raiz europeizante postula como uno de los rasgos definidores de su código estético “a belleza” y “calidad” de un texto en su intransitividad, en el arte como plasmación no comprometida, estos textos (ou este teatro) aspiran a realizar una función práctica educativa. En consecuencia, en este caso, la marginalidad proviene tanto de la marginalidad de sus destinatarios como de la funcionalidad que se asigna al arte”. Juan Villegas, *Para un Modelo de Historia del Teatro*, Irvine, California, Gestos, 1997, p.136 1 138.

Silva, Luci Costa, Nestor Moreira, Evandro Marques, José Stebera e Altamiro Costa.² A estréia estava prevista para acontecer no mês de janeiro. Mas a nota não informava o local de apresentação deste espetáculo. Só é possível afirmar que o mesmo não foi realizado na União Operária, pois este teatro ainda estava em obras. Este foi o primeiro registro que encontrei sobre o início da formação de um grupo teatral junto à União Operária.

Como parte dos festejos de inauguração da sua sede social, no dia 1º de maio de 1931, foi levada à cena, agora sim no teatro da União Operária, a comédia, em um ato, *Manda quem Pode*, de Ary Evangelista Barroso. Porém os jornais, que noticiaram esta festividade, não informam qual foi o grupo que apresentou este trabalho. Mas, pressuponho que este espetáculo seja resultado dos amadores acima arrolados, que formaram a base inicial do grupo teatral da União Operária.

A partir da inauguração do teatro da União Operária o seu grupo teatral começou a ganhar forma e se estruturar. Entre 1931 e 1932 este grupo ainda não tinha uma denominação própria, tanto que a imprensa local se referia ao mesmo como sendo o “corpo cênico da União Operária” ou “o grupo de amadores da União Operária”. Em 1933, consolidando o espaço conquistado pelos amadores, a diretoria da associação deliberou pela criação, a 3 de janeiro de 1933, do Grupo Teatral “João Dal Grande Bruggemann”, que passou a ser o conjunto teatral da União Operária.³ A escolha deste nome foi uma homenagem e o reconhecimento da diretoria a um de seus sócios fundadores, João Dal Grande Bruggemann, falecido em 1932.

3.1.1 O grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”

As pessoas que integravam o grupo teatral da União Operária eram provenientes da classe trabalhadora de Florianópolis. A constituição deste grupo

² *A Pátria*, Florianópolis, 19 de janeiro de 1931. Os nomes de Roberto Rilla e Altamiro Costa eram conhecidos entre os amadores da cidade, pois os mesmos tinham uma atuação constante nos grupos amadores locais, e desde 1929 atuavam no grupo amador Centro de Cultura Teatral.

³ *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*. 1940. Capítulo XIV. Artigo 65.

era, assim, similar aos outros grupos operários existentes, na primeira metade do século XX, no Brasil. Porém, havia uma diferenciação com relação ao teatro realizado em Rio Grande (RS). Enquanto o grupo teatral da União Operária e os grupos sociais libertários paulistas eram integrados por pessoas de ambos os sexos, o grupo teatral da Sociedade União Operária de Rio Grande (RS) era constituído apenas por homens, era vedado às mulheres operárias participarem deste grupo teatral. Elas “tinham de se contentar com as cadeiras do salão, devidamente vigiadas nas noites de espetáculos pela Comissão de Ordem e Respeito”. E quando as peças exigiam papéis femininos, estes eram executados por atrizes convidadas junto aos grupos amadores da cidade de Rio Grande.⁴

Em Florianópolis, como em São Paulo, as mulheres trabalhadoras participavam da prática cênica junto com os trabalhadores. Estes grupos eram constituídos por pessoas de ambos os sexos, e na sua maioria de jovens, o que lhes possibilitava um espaço de convívio social e de encontros. Iná Linhares Soiká, atriz do grupo teatral da União Operária, relata que após os espetáculos o grupo “saía tudo para fazer serestas. Porque o Altamiro Costa tocava violão, então ele saía tocando e nós todos juntos, saíamos fazendo festas. Era maravilhoso. Muito Bom!”.⁵ Este convívio social possibilitava, também, maior intimidade para os namoros, o que resultou em inúmeros casamentos entre os amadores da União Operária.⁶

Outra característica que aproxima o grupo teatral da União Operária dos grupos operários paulistas era a constante relação de parentesco entre os integrantes destes grupos. Às vezes, afirma Maria Thereza Vargas referindo-se ao teatro operário paulista, “há uma família inteira participando de um elenco”.⁷ O envolvimento de vários membros de uma mesma família nestes grupos era, certamente, um agente facilitador para a constante participação feminina na

⁴ Marcos César Borges da Silveira, op. cit, p. 72 a 76.

⁵ Entrevista com Iná Linhares Soiká realizada por Vera Collaço, a 14 de março de 2002, na casa da entrevistada.

⁶ Dos namoros entre os amadores da União Operária foi possível apurar os seguintes casamentos: Deodósio Ortiga e Julia Silveira Ortiga, Waldir Brazil e Ivone Catão Brazil, Iná Linhares Soiká e Miguel Soiká, João Palmeiro da Fontoura e Lourdes Cardoso da Fontoura, Ury Coutinho de Azevedo e Maria Zenir de Azevedo.

⁷ Maria Thereza Vargas, op. cit, p. 37.

estrutura organizacional destes grupos teatrais. Com isso estes grupos ganhavam uma feição de família, o que ampliava sua aceitação e apoio por parte da grande “família operária”, que constituía a platéia destes teatros.⁸ Se as mulheres eram bem aceitas no grupo teatral o mesmo não se dava na administração da União Operária, conforme já exposto no 1º capítulo, onde a figura feminina não fazia parte das diretorias.

Estes grupos caracterizavam-se, também, pela relativa rotatividade de seus integrantes. Contudo, esta não é uma especificidade destes teatros, mas, antes, parece ser uma peculiaridade da prática teatral e acentuadamente da prática teatral amadora. No grupo teatral da União Operária, é possível perceber que alguns nomes mantiveram uma constância na trajetória deste grupo. Dentre estes é possível destacar Nestor Moreira, que fez parte do primeiro espetáculo deste grupo, em 1931, e teve uma atuação constante até 1938. Carlos Biccocchi se manteve vinculado a este teatro de 1931 a 1949. Outros nomes que apresentam uma continuidade neste grupo são os dos atores Oscar Schmidt, Mário Schmidt, Antonio Viera Machado e Deodósio Ortiga. Do elenco feminino entre os nomes mais constantes, destacam-se Fanny Medeiros, Mercedes Ortiga Lopes e Julia Ortiga.⁹

O envolvimento com o contexto cênico imediato – (outros grupos amadores não operários) – é outro ponto que aproxima e afasta estes grupos teatrais. O teatro social libertário paulista foi um teatro fechado em si mesmo e não estabeleceu “nenhum vínculo com qualquer teatro, profissional ou amador, que aconteça fora dos limites geográficos de seu círculo, nem procurou qualquer

⁸ Como integrantes do grupo teatral da União operária e membros de uma mesma família é possível destacar: a família Ortiga (Deodósio Ortiga e Julia Silveira Ortiga, sua filha Ieda Ortiga, Teodorico Ortiga e Ubaldina Ortiga, irmãos de Deodósio; Diná Vieira Ortiga, Geni Silveira e Iraci Silveira, cunhadas de Deodósio; Mercedes Ortiga Lopes e Claudionor Lisboa (o Pito) sobrinhos de Deodósio Ortiga; Mário e Carlos Schmidt, primos de Deodósio); a família Medeiros (Fanor, Lindomar, Enio e Fanny Medeiros); a família Catão (Ivonésio, Ivonete, Ivone e Ivonira Catão); da família Wolf (Isabel e Maria da Gloria Wolf); da família Costa (Altamiro, Bolívar e Antonio Costa).

⁹ No *ANEXO Nº 6*, apresento uma relação nominal dos atores e atrizes que atuaram nos espetáculos da União Operária. Esta listagem foi elaborada a partir de notícias/divulgação dos espetáculos desta associação, publicados na imprensa de Florianópolis, e certamente não contém todos os nomes dos integrantes do grupo teatral da União Operária, mas estes foram os nomes possíveis de serem recuperados.

integração com o meio artístico”.¹⁰ Já o teatro da União Operária e o teatro realizado pela Sociedade União Operária de Rio Grande estabeleceram estreitas relações e intercâmbios com os grupos amadores não operários de suas cidades.

O bom relacionamento do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”, com o seu contexto cênico imediato é perceptível através das freqüentes participações de integrantes do elenco deste grupo nas montagens de espetáculos de outros grupos amadores da cidade, e vice-versa. Este grupo desenvolvia projetos em conjunto com os amadores de Florianópolis. Entre estes tem-se notícia da elaboração do espetáculo *Família Fagundes*, de Mimoso Ruiz, apresentado no Estreito em maio 1941, que envolveu o Grêmio Artístico Catarinense, o Centro de Cultura Teatral e o grupo teatral da União Operária. Espetáculo realizado para angariar fundos para a Igreja Matriz do Estreito.¹¹ Em julho do mesmo ano este espetáculo foi levado no Teatro Álvaro de Carvalho em benefício dos flagelados do Rio Grande do Sul.¹² Participavam, também, de atividades em conjunto, como ocorreu em 1945, quando da passagem por Florianópolis da Companhia C.C.D. Renato Viana, todos os amadores da cidade, inclusive os integrantes da União Operária, participaram, no Teatro Álvaro de Carvalho, de uma palestra sobre o teatro e sobre o teatro brasileiro proferida por Renato Vianna.¹³

A aproximação ou afastamento em relação ao contexto imediato se explicita pela diferenciação de objetivos destas práticas teatrais. Enquanto o teatro social libertário paulista objetivava um ensino doutrinário anarquista, em Florianópolis e em Rio Grande o fazer teatral estava mais direcionado para uma pedagogia que preservava os valores, a moral e os costumes da ordem dominante no país. Assim, as aproximações com outros grupos amadores, de suas cidades, se constituíam numa troca enriquecedora de seus trabalhos teatrais.

Outro aspecto que aproxima ou afasta estes grupos operários diz respeito às relações estabelecidas com as associações a que estavam “filiados”. O grupo

¹⁰ Silvana Garcia, op. cit, p. 92.

¹¹ *A Gazeta*, Florianópolis, 9 de maio de 1941.

¹² *A Gazeta*, Florianópolis, 24 de julho de 1941.

¹³ *O Estado*, Florianópolis, 16 de janeiro de 1945.

teatral “João Dal Grande Bruggemann” tinha um relacionamento bastante intenso com a associação União Operária, tanto que vários integrantes do grupo ocuparam posições de destaque, inclusive a presidência, da União Operária, e os seus integrantes pertenciam à associação a que estava vinculado o grupo.¹⁴ O mesmo se deu na cidade de Rio Grande (RS). Já no teatro operário paulista “os compromissos artísticos independem da associação que os acolhe. No que diz respeito à arte, o grupo de teatro não consulta e nem aceita interferência das diretorias das associações de classe”.¹⁵

Além dos pontos acima trabalhados convém ainda destacar que este teatro operário, seja em São Paulo, em Rio Grande ou em Florianópolis, era realizado por amadores, quer dizer, por pessoas que a ele se dedicavam por prazer, sem ter neste empreendimento uma forma de recompensa financeira. Todos possuíam outra profissão ou atividade que lhes garantia a sobrevivência econômica. E no caso de Florianópolis e de Rio Grande, estes jovens amadores desenvolviam seu trabalho artístico engajados na política e na atividade sindical.

3.1.2 A prática cênica do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”

Em linhas gerais, resguardadas as devidas diferenças econômicas, de objetivos e de recursos cênicos, o grupo teatral da União Operária, e o teatro amador em geral, reproduziam, até 1943, os procedimentos cênicos praticados no teatro profissional brasileiro. Um teatro cuja estrutura do espetáculo (e mesmo sua forma organizacional), provinha toda ela do século XIX, e cujas linhas mestras perduraram, no Brasil, até 1943.

Os nossos palcos, antes de 1943, afirma João Roberto Faria, reproduziam “apenas a dramaturgia correta, mas convencional, que foi predominante no *fin de siècle* francês, sem incorporar as experiências de vanguarda que abriram caminho para o teatro moderno”.¹⁶

¹⁴ Ver ANEXO Nº 7, onde apresento uma relação, segundo a disponibilidade das fontes, dos integrantes do grupo teatral da União Operária que ocuparam cargos na diretoria da União Operária.

¹⁵ Maria Thereza Vargas, op. cit, p. 27.

¹⁶ João Roberto Faria, *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2001.p. 184.

O teatro brasileiro se caracterizava, então, pela ausência do diretor de cena, melhor dizendo, pela ausência do encenador, tal como entendemos hoje este papel na engrenagem cênica, ou seja, uma figura encarregada de coordenar o espetáculo numa visão conjunta.¹⁷ “A improvisação de efeitos cômicos, o gosto pelos ‘cacos’, o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuíram, para situar em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do espetáculo”.¹⁸ Enquanto que na Europa, a partir da segunda metade do século XIX, ocorreu a transição do “teatro de atores” para o “teatro de encenadores”, e com isso desaparecendo “el estilo de ‘compañías de repertório’ encabezadas por los ‘divos’ y las ‘divas’, que era un teatro que sujetaba a toda la compañía y, hasta los mismos dramaturgos, al imperativo del ‘primer actor’”, no Brasil essa transição só se deu com a atualização da cena brasileira a partir de 1943.¹⁹

Deste teatro, centrado no 1º ator e/ou 1ª atriz, interessa, para os objetivos deste capítulo, analisar o papel exercido pelo ensaiador – também denominado,

¹⁷ Para evitar possíveis equívocos com a utilização dos termos: *diretor*, *ensaiador* e *encenador*, para designar o responsável pela feitura do espetáculo, exponho, resumidamente, algumas definições que abarcam o sentido e as funções destas palavras. O surgimento do termo e da função *encenador/encenação* é situado na segunda metade do século XIX na Europa. Este termo passou, então, a designar “a pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição”. (Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 128). O encenador passou a ser o responsável pela ordenação do espetáculo, exercendo um controle global dos meios artísticos. A reformulação da cena européia, na segunda metade do século XIX, foi ancorada na prática cênica de George II, o duque de Saxe-Meiningen (Alemanha), André Antoine (1858/1943 – França) e Constantin Stanislavski (1863/1938 – Rússia).

Antes do advento da encenação, no século XIX, o diretor, comumente denominado de ensaiador, era o responsável de fundir o espetáculo num molde pré-existente. Seu trabalho era voltado essencialmente para a marcação dos atores, ou seja, delimitar a área de atuação do ator. E, normalmente, exercido pelo 1º ator, empresário da companhia, ou por um artista veterano, aposentado ou em vias de se aposentar e conhecedor dos truques do ofício.

No Brasil até 1943 utilizava-se, indistintamente, a palavra ensaiador ou diretor para indicar o encarregado de marcar o espetáculo. Os nossos palcos desconheciam, até então, a figura do encenador, ou seja, desta personagem que passou a ordenar o espetáculo como um conjunto harmônico e construído sob uma única proposta estética. Com a atuação de Ziembinski, em 1943, iniciava-se no Brasil a incorporação da função do encenador nos moldes cênicos europeus. Abandonou-se, então, a palavra *ensaiador* e passou-se a utilizar o termo *diretor* para apontar o regente e criador do espetáculo. A palavra *encenador/encenação* não foi incorporada ao nosso linguajar cênico, deu-se preferência ao termo *diretor/direção* para designar, no Brasil, esta nova e, então, imprescindível personagem do espetáculo cênico.

¹⁸ Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, FUNARTE/SNT, s/d, p. 181.

¹⁹ Sergio Jimenez e Edgar Ceballos, *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*, México, Editorial Gaceta, 1988, p. 77.

então, como o diretor, diretor técnico, diretor cênico ou diretor artístico – na construção/preparação do espetáculo. Décio de Almeida Prado faz a seguinte descrição da função do ensaiador:

A orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura invisível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna do espetáculo. Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação e fazendo os atores circularem por entre eles de modo a extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático. Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado. Saber marcar, marcar não apenas com eficiência, mas com rapidez, já que as estréias se sucediam, dependia mais de tarimba que de criatividade.²⁰

Portanto, o encargo do ensaiador era o de fazer a marcação, ensaio e apuro da peça. Por marcação deve ser entendido o deslocamento do ator dentro do espaço cênico, as mudanças de posições destinadas a explicitar os sentimentos ou expressar movimentação em cena. “As marcações eram simples: levantar-se, sentar-se, dar três passos à frente, para proferir uma fala diante da caixa do ponto”.²¹

Para efeito de marcação, analisa Décio de Almeida Prado, “dividia-se idealmente o palco. Olhando-se da platéia para a cena (posição em que ficava o ensaiador) obtinha-se três setores: esquerdo, centro, direito. Partindo-se agora do palco (...) chegava-se a outro critério classificatório: alto (o fundo do palco), centro e baixo (o plano mais próximo da ribalta). Da multiplicação da largura pela profundidade resultavam nove posições, que se costumava numerar. A posição 1, por exemplo, seria a da esquerda baixa, (...). Este vocabulário apressava o entendimento entre ensaiador e intérpretes. Com frequência cruzavam a cena da direita à esquerda e vice-versa, com a intenção de dinamizar visualmente o espetáculo. O centro do palco, o lugar nobre entre todos, reservado às falas mais significativas e às personagens de maior projeção”.²²

²⁰ Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, IN: Boris Fausto (direção), *O Brasil Republicano*, Tomo III, Vol 4, Capítulo XII, São Paulo, Difel, 1984, p. 528 e 529.

²¹ Odette Aslan, *O Ator no Século XX*, São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 3.

²² Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, EDUSP, 1988, p.16.

Este processo de montagem, das companhias profissionais, transferia-se para os grupos amadores do país, fossem eles grupos operários ou não. É o que ressalta Silvana Garcia quando analisa o teatro social libertário paulista: “As peças eram montadas segundo os moldes do teatro tradicional – basicamente marcações de cena -, com divisão de tarefas entre direção e atuação”.²³ Contudo, por especificidades próprias do teatro amador, tais como não depender financeiramente deste trabalho ou, ainda, por ser o grupo, antes de tudo, um espaço de convívio social, os grupos amadores – operários ou não – possuíam uma visão mais coletivista, de equipe, sem pontuar ou destacar os “astros” do conjunto, como o fazia o teatro profissional, que tinha no 1º ator ou na 1ª atriz um chamariz de bilheteria para garantir o sucesso financeiro de seu espetáculo.

3.1.2.1 *Os ensaiadores do grupo teatral da União Operária*

No teatro da União Operária o diretor desempenhava, normalmente, uma dupla função. A duplicidade de papéis do diretor não era uma exclusividade deste teatro é, antes, uma característica quase que dominante na prática teatral amadora. O diretor desempenhava, então, um papel de líder, ou seja, a ele cabia o encargo de manter a coesão do grupo, atuando como elemento aglutinador. E, ele era, também, o responsável pela criação do espetáculo, cabendo-lhe, neste caso, o papel de ensaiador do grupo.

Durante minha pesquisa, foi possível averiguar que, pelo menos, nove pessoas atuaram como ensaiadores no grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”, no período de 1931 a 1951.²⁴ **Roberto Rilla** foi o primeiro ensaiador do grupo teatral da União Operária, sendo o responsável pela direção dos espetáculos deste grupo nos anos de 1931 e 1932. Este ensaiador era bastante envolvido com o teatro amador de Florianópolis e, desde 1929, fazia parte do grupo Centro de Cultura Teatral. Os jornais locais quando se referem ao

²³ Silvana Garcia, op. cit, p. 92.

²⁴ No ANEXO N.4, apresento uma relação dos espetáculos apresentados pelo grupo teatral da União Operária, na qual constam os nomes, quando foi possível a identificação, dos ensaiadores destes espetáculos.

seu papel como ensaiador do grupo da União Operária, o fazem de forma elogiosa, procurando destacar sua competência e o seu gosto pelo teatro. Quando da apresentação do drama *Falsos Amigos*, de José Grillo, em 1931, um jornal local, ao comentar o espetáculo dizia: “Não deixamos também de felicitar o velho ensaiador Roberto Rilla, que além de ensaiar os amadores, caracterizou-os otimamente”.²⁵ Noutra matéria, sobre este mesmo espetáculo, aparecia: “Terminando a nossa apreciação, num abraço fraternal, louvamos os esforços inauditos do sr. Roberto Rilla ensaiador, os quais foi refletido pelo sucesso invejável dos amadores”.²⁶

José Fiorenzano atuou como ensaiador, a convite da diretoria da União Operária, no período de 1933 a 1935. O nome de José Fiorenzano aparece ligado ao teatro amador de Florianópolis desde 1924, quando trabalhou, como ator, no espetáculo *Gonzaga* ou *A Revolução de Minas*, de Castro Alves, no Colégio Catarinense.²⁷ Em 1931 ele fazia parte do Grupo Dramático 28 de Abril como ator e ensaiador. Sobre o seu desempenho como ator um jornal local teceu o seguinte comentário:

O conhecido ator José Fiorenzano, que tem passado grande parte de sua vida a emprestar o seu concurso abnegado em prol do soerguimento do nosso teatro de amadores, possui extraordinárias qualidades artísticas para o palco. Aliás, são qualidades que excedem os limites do que se pode desejar de quem não tendo cursado Conservatório Dramático, vence brilhantemente todas as dificuldades, graças a um acurado estudo, e inteligente naturalidade. E o sr. Fiorenzano sabe interpretar com sensibilidade, dando ao espectador uma repercussão idêntica a alma filosófica do personagem que encarna.²⁸

Além de destacar as suas qualidades como ator, a imprensa local distinguia-o por seu trabalho como ensaiador, como por exemplo: “É de justiça salientar o esforço e inteligência do competente ensaiador José Fiorenzano, que

²⁵ *O Estado*, Florianópolis, 2 de dezembro de 1931.

²⁶ *O Estado*, Florianópolis, 21 de dezembro de 1931.

²⁷ *O Estado*, Florianópolis, 18 de outubro de 1924.

²⁸ *A Pátria*, Florianópolis, 7 de dezembro de 1931. A crítica se referia ao espetáculo *Vitima das Ondas*, de Carlos Buillet, no qual José Fiorenzano atuou como ator e diretor. Espetáculo levado à cena com o Grupo Dramático 28 de Abril.

soube com larga digressão artística aproveitar o excelente grupo”.²⁹ Noutra crítica, agora como ensaiador do grupo da União Operária, aparecia: “O sr. Fiorenzano, conhecedor como é da técnica teatral, por certo envidará todos os esforços para que o drama seja montado a contento”.³⁰

Dos integrantes do grupo teatral da União Operária alguns atores e técnicos também atuaram como ensaiadores deste grupo, como foi o caso de **Nestor Moreira**, que dirigiu espetáculos em 1931 e 1934. A ele coube a direção de *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, cuja apresentação em março de 1934, significou a estréia deste texto, então considerado a mais impactante obra do teatro brasileiro, nos palcos de Florianópolis.³¹

Outro ator, **Antonio Vieira Machado (o Sanford)**, respeitado no meio amador de Florianópolis por seus trabalhos de intérprete, com atuação constante no grupo Centro de Cultura Teatral, exerceu a função de ensaiador na União Operária em 1937, quando dirigiu o drama *A Filha do Marinheiro*, de J. Vieira Pontes.

Oscar Schmidt, cenógrafo do grupo da União Operária, dirigiu o melodrama *Os Dois Sargentos*, de Théodore d’Aubigny e Auguste Maillard, em 1938. Também, mais conhecido por sua atuação como ator, **João Palmeiro da Fontoura**, dirigiu o drama *As Duas Órfãs*, de Alexandre Dumas, na União Operária, em 1941.



Foto Nº 12 – João Palmeiro da Fontoura.³²

²⁹ *A Pátria*, Florianópolis, 4 de fevereiro de 1932. A crítica era sobre o espetáculo *Tristezas à Beira-Mar*, levado a cena pelo Grupo Dramático 28 de Abril.

³⁰ *A Pátria*, Florianópolis, 17 de outubro de 1933.

³¹ *República*, Florianópolis, 9 de março de 1934.

³² Foto colhida do jornal *A Gazeta*, Florianópolis, 26 de outubro de 1941.

Os atores **Waldemiro Monguilhott** e **Oriovaldo Marinho de Freitas**, também, atuaram como ensaiadores do grupo da União Operária em 1943 e 1948, respectivamente.



Foto Nº 13 – Carlos Bicchí³³



Foto Nº 14 – Deodósio Ortiga³⁴

Carlos Bicchí (1908/1982), com larga atuação como ator nos vários grupos amadores de Florianópolis, dirigiu o grupo da União Operária, em 1949, na comédia *O Interventor*, de Paulo de Magalhães.

Propositadamente, deixei para o final o nome de **Deodósio Ortiga**, que foi o ensaiador mais significativo na longa trajetória do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”. A primeira referência que encontrei na imprensa local, sobre sua participação no movimento amador de Florianópolis data de 1930, quando seu nome aparecia no elenco do grupo Centro de Cultura Teatral.³⁵ Em 1931, Deodósio Ortiga fundou, juntamente com José Fiorenzano, o Grupo Dramático 28 de Abril, junto ao Clube Recreativo e Dramático 28 de Abril, no bairro periférico da Prainha, em Florianópolis.³⁶

Deodósio Ortiga, bem como a maioria dos integrantes do extinto Grupo Dramático 28 de Abril, ingressou no grupo teatral da União Operária em 1934, a

³³ Foto cedida por sua irmã – Ada Bicchí. Em 26 de setembro de 2001.

³⁴ Foto copiada do jornal *O Estado*, Florianópolis, 21 de novembro de 1946.

³⁵ *Folha Nova*, Florianópolis, 21 de julho de 1930. O grupo Centro de Cultura Teatral tinha em 1930 como ensaiador Antonio Vieira Machado (o Sanford), Rodolfo Bosco como presidente e Altamiro Costa como primeiro secretário.

³⁶ *O Estado*, Florianópolis, 1 de outubro de 1931.

convite de José Fiorenzano, então ensaiador deste grupo. Este fato foi ressaltado pela imprensa local que noticiou: "... a seção recreativa tomou ultimamente grande impulso, com a entrada de novos e bons elementos para o conjunto teatral".³⁷ O nome de Deodósio Ortiga apareceu em março de 1934 como fazendo parte do elenco do grupo teatral da União Operária, no espetáculo *Deus Ihe Pague*, com direção de Nestor Moreira.

Em agosto de 1938, Deodósio Ortiga organizou um grupo teatral junto ao Circulo Operário de Florianópolis, e dirigiu, neste grupo, as comédias em um ato *Um Duelo* e *O Aniversário da Noiva*, bem como o drama *Os Dois Irmãos*.³⁸ As duas comédias foram levadas no teatro da União Operária a 17 de setembro de 1938, como parte das festividades do aniversário de fundação desta associação.³⁹

Nos jornais locais, o nome de Deodósio Ortiga aparece como diretor/ensaiador do grupo teatral da União Operária apenas em 1939, com a direção do espetáculo *Helena*, de Horácio Nunes Pires.⁴⁰ De 1939 a 1948 o nome de Deodósio Ortiga aparece, quase que exclusivamente, como o ensaiador do grupo teatral "João Dal Grande Bruggemann".

A atuação de Deodósio Ortiga, frente ao grupo teatral da União Operária, foi constantemente elogiada pela imprensa local, que o qualificava com os adjetivos de competente, dinâmico, esforçado e talentoso. Os jornais davam destaque, também, a sua capacidade de empreendedor deste teatro: "O sr. Deodósio Ortiga, presidente da UBRO e diretor artístico do corpo dramático, não tem poupado esforços para o bom êxito das representações".⁴¹ Ou ainda, "o grupo cênico da União Operária, à frente do qual se encontra o talentoso sr. Deodósio Ortiga, estimado presidente da União e pessoa muito conhecida por suas excelsas qualidades e apreciada cultura".⁴² A presença e a participação de Deodósio Ortiga foi intensa e decisiva nos encaminhamentos do grupo teatral da União Operária,

³⁷ *República*, Florianópolis, 14 de dezembro de 1934.

³⁸ *Diário da Tarde*, Florianópolis, de 6 de agosto e 27 de setembro de 1938.

³⁹ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 17 de setembro de 1934.

⁴⁰ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 7 de junho de 1939.

⁴¹ *A Gazeta*, Florianópolis, 1 de dezembro de 1942.

⁴² *A Gazeta*, Florianópolis, 19 de dezembro de 1946.

pode-se mesmo afirmar que se deve a sua pessoa a manutenção deste grupo ao longo da década de 1940.

3.2 A criação do espetáculo

Através dos depoimentos de pessoas que integraram o grupo teatral da União Operária foi possível reconstituir alguns dos procedimentos adotados no seu processo de criação do espetáculo.⁴³

Segundo estes depoimentos, era tarefa do ensaiador a escolha do texto a ser montado, bem como a seleção do elenco mais apropriado ou disponível para este trabalho. O texto era, então, datilografado para ser entregue aos atores.⁴⁴ Numa primeira reunião do elenco do futuro espetáculo, o ensaiador entregava aos atores e atrizes as falas de suas personagens. Nesta reunião era realizada uma leitura da peça, que podia ser feita pelo ensaiador ou pelos atores; e começavam, a partir daí, o período de ensaios, ou mais, especificamente, os ensaios de marcação e de caracterização das personagens.⁴⁵

Como foi colocado acima, o elenco recebia apenas as falas de suas personagens, com as “deixas” – as últimas palavras e/ou ações da personagem anterior a sua -.⁴⁶ Esta prática, no grupo teatral da União Operária, foi explicitada

⁴³ Para este trabalho realizei as seguintes entrevistas: - Com Waldir Brazil (1920. Florianópolis). Em 21 de setembro de 2001, na casa do entrevistado. – Com Iná Linhares Soiká (1924. Florianópolis). Em 14 de março de 2002, na casa da entrevistada. – Com Iná Linhares Soika, Claudionor Lisboa (1922. Florianópolis), Geni Silveira (1918. Florianópolis.), Iraci Silveira (1912. Florianópolis) e Julia Ortiga (1913. Florianópolis). Em 10 de abril de 2002, na casa de Narinho Ortiga, filho de Deodósio Ortiga, que, junto com sua esposa, Vilma Ortiga, nos reuniu, gentilmente, em sua casa, para a realização desta entrevista. Iraci Silveira e Julia Ortiga, embora fisicamente presentes, não possuíam mais, infelizmente, condições mentais de resgatarem suas memórias passadas. Assim, os depoimentos ficaram centrados em Claudionor Lisboa, Geni Silveira e Iná Linhares Soiká.

⁴⁴ Segundo depoimento de Geni Silveira era a sua irmã, Iraci Silveira, quem datilografava o texto para o Grupo.

⁴⁵ Por ensaio deve-se entender o “trabalho de aprendizagem do texto e do jogo cênico efetuado pelos atores sob a direção do encenador”. É uma fase preparatória do espetáculo. Patrice Pavis, op. cit, p. 129.

⁴⁶ Este era o procedimento adotado no teatro brasileiro, fosse grupo amador ou companhia profissional. O fato de o elenco não ter acesso ao texto completo da peça, além de ser consequência da forma de elaboração do espetáculo – uso do ponto, ensaios rápidos, falta de unidade do conjunto -, deve ser entendida, também, como uma questão de economia. Dadas às precariedades tecnológicas do período, o processo de fazer cópias completas de um texto era moroso e difícil, e resultava num encarecimento da produção do espetáculo.

pelos atores que trabalharam neste grupo, quando lhes perguntei se tinham acesso ao texto completo: “Só o papel. A gente só ensaiava o papel. Recebia só o papel. A gente ficava mais ou menos ao par do texto, depois tinha lá sua excelência o ponto. (...) O papel era tirado para cada um. Não era texto completo, como se usa hoje”, (Waldir Brazil). O mesmo foi colocado por Iná Linhares Soiká: “Cada um recebia o seu papel, né! Com as deixas, é claro!”.

Na prática cênica do grupo teatral da União Operária é possível detectar-se o mesmo rigor que Silvana Garcia relatou sobre o fazer teatral dos operários paulistas já que, segundo essa autora, “apesar do caráter amadorístico, havia uma grande disciplina e seriedade no trabalho, com uma produção regular e constante. As pessoas que os integravam dedicavam-se a eles em todos os momentos de lazer”.⁴⁷

Conforme os depoimentos de Iná Linhares Soiká e Waldir Brazil, o período de ensaios podia durar de 10 dias a um mês. Este trabalho era realizado no teatro da União Operária, onde ensaiavam todos os dias, inclusive nos domingos, das 19:00 até as 22:00 horas.

O trabalho do ensaiador, segundo os depoimentos dos integrantes do grupo teatral da União Operária, era o seguinte: “Deodósio marcava o ator – sobe, desce, à direita, esquerda baixa... esquerda alta” (Waldir Brazil). “Deodósio orientava, ele ensaiava a peça. Ele tirava os personagens. Ele fazia a passagem, depois de pegar o conjunto, cada um sabia o lugar que devia estar. (...). Então ele [o ator] sabe que não pode falar encostado – falar muito próximo do outro ator. Tinha de saber onde ele tinha de falar, se tinha de falar lá ou aqui, para baixo ou para cima do palco, isso aí tinha de ensaiar” (Claudionor Lisboa – o Pito). “Depois fazia um ensaio geral. E tinha o ponto, que era a Iraci” (Iná Linhares Soiká). Os ensaios serviam, portanto, para a marcação do ator no espaço cênico, visando definir o local de onde ele devia pronunciar a sua fala.

⁴⁷ Silvana Garcia, op. cit, p. 93.

3.2.1 A materialização do espetáculo

No rápido processo de criação do espetáculo, que ocorria nos grupos amadores, e mais veloz ainda nas companhias profissionais, os componentes materiais da cena – cenário, figurino e objetos de cena – eram, normalmente, adaptados e aproveitados de espetáculos anteriores. Com isso se abreviava o tempo de concretização do espetáculo e resultava em fator de economia para a produção.

A possibilidade de aproveitamento do material cênico era resultante de uma concepção teatral, então vigente no Brasil. Este teatro se caracterizava pela ausência de unidade do espetáculo, ou seja, as partes constitutivas da cena – luz, som, cenário, figurino e objetos de cena – não estavam subordinados a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador, assim, cada elemento da cena era utilizado de acordo com as conveniências, possibilidades econômicas, exigências do primeiro ator ou da primeira atriz, ou como observa Décio de Almeida Prado:

Os cenários, a não ser quando se tratava de uma peça de muito boa qualidade literária ou muito promissora em termos de bilheteria, confeccionavam-se a partir de elementos pertencentes ao acervo da companhia, resquícios de encenações anteriores.⁴⁸

A cenografia, no teatro brasileiro, era, comumente, utilizada para criar a ambientação de cena e pano de fundo. E, concretizada a partir de duas proposições: gabinete – “cenários construídos com trainéis formando as paredes, janelas, portas, que reproduzem o interior de uma habitação” - ou “telões pintados colocados no fundo do palco”. Os “telões ou os panos de fundo pintados compunham os elementos dos cenários, e isso contrastava com o ator e a sua movimentação em cena. Os cenários eram ricos, e anedóticos – porque não se

⁴⁸ Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, op. cit, p. 529. Marcos César Borges da Silveira, op. cit, p. 81, observa que o reaproveitamento de cenários utilizados em outras produções cênicas era, também, uma prática comum ao teatro da Sociedade União Operária de Rio Grande.

baseavam em uma pesquisa histórica – e ilusionistas – porque o público era levado a ver algo que parecia verdadeiro mas não era”.⁴⁹

Através do relato de Iná Linhares Soiká, de um incidente que lhe aconteceu em cena, é possível perceber a utilização de cenários construídos – gabinete – na União Operária: “... eu fazia a sogra, que aí eu já era mais madrinha, aí já era pintada, tudo. Aí não é que despencou a porta atrás de mim, na hora em que eu entrei no cenário, a porta caiu. E agora? Eu não podia me mexer”.⁵⁰ No grupo teatral da União Operária utilizaram-se as duas propostas de cenários, com o predomínio dos telões pintados. Estes telões podiam ser pintados em papel ou em tecido. Claudionor Lisboa (o Pito) lembra que os cenários ficavam guardados na União Operária. Os cenários, diz Pito, eram utilizados no fundo “todo pintado, de fazenda. Um quadro de sarrafo e era amarrado atrás”. Waldir Brazil recorda que havia cenários feitos de papel “e pregados com tachas nas varas para subir. Representavam interiores, jardins. Uma vez Deodósio fez uma peça que tinha uma luta no mar – [*João, o Cortamar*] – dentro de uma embarcação, e eles fizeram dois painéis, dois ficavam dentro balançando parecendo onda. Era um barato, parecia onda”. Através deste, e de outros mecanismos, o ensaiador procurava criar um efeito ilusionista, de realidade, bem como tornar o espetáculo visualmente interessante para o espectador.

Quanto aos cenógrafos, ou como denomina Anna Mantovani, “cenógrafos-pintores”, apenas dois nomes aparecem, na imprensa local, como os responsáveis pelos cenários dos espetáculos do grupo teatral da União Operária. Primeiramente, **Otávio Brito**, que elaborou o cenário para a peça *Cala a Boca, Etefvina!* Apresentada em 1931, com direção de Roberto Rilla.⁵¹

O outro nome, **Oscar Schmidt** desponta, a partir de 1933, como sendo o único responsável pelos cenários dos espetáculos do grupo teatral da União Operária. Os jornais locais eram lacônicos com relação ao trabalho cenográfico, fossem espetáculos de amadores locais ou de companhias profissionais

⁴⁹ Anna Mantovani, *Cenografia*, São Paulo, Ática, 1988, p. 82, 21 e 22.

⁵⁰ O incidente ocorreu no espetáculo *A Sogra*, de Horácio Nunes Pires, apresentada em julho de 1940, no teatro da União Operária, com direção de Deodósio Ortiga.

⁵¹ *A Pátria*, Florianópolis, 19 de janeiro de 1931.

excursionando à Florianópolis. Isso ocorria devido à relativa pouca importância que o cenário tinha, então, para o conjunto do espetáculo. O cenário era considerado um acessório a mais para compor o espetáculo, e não como uma arte que explicita e revela a concepção estética do espetáculo.

Para auxiliar na movimentação dos cenários e atuar nos bastidores do teatro, o grupo teatral da União Operária contava com o apoio de três maquinistas, cujos nomes - A. Silva, P. Gallicielli e C. Costa - apareceram no jornal *Dia e Noite*, de 22 de junho de 1939, na montagem do espetáculo *Helena*.

Outra prática bastante utilizada pelo teatro profissional e que o grupo teatral da União Operária, também, adotou, foi o uso de móveis e objetos emprestados junto ao comércio local para compor o cenário de seus espetáculos. Esta prática foi noticiada para o espetáculo *Helena*, em 1939, cujos móveis, para a composição do cenário, foram cedidos pela Fábrica Schlemper.⁵²



Foto nº 15.

Foto do elenco do espetáculo **Aimée ou Assassino pelo Amor**, de Adolfo Dennery. Banco de Imagens/Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis.⁵³

⁵² *Dia e Noite*, Florianópolis, 22 de junho de 1939.

⁵³ Seguindo a enumeração colocada na foto: (1) Nilda; (2) Iná Linhares Soiká; (3) Iraci Silveira; (4) Vanda Natividade; (5) Claudionor Lisboa – o Pito; (6) Helena Maestri; (7) Carlos Bicocchi; (8) Mercedes Ortiga Lopes; (9) Teodorico Ortiga; (10) Julia Ortiga; (11) Deodósio Ortiga; (12) Lourdes Cardoso da Fontoura; (13) João Palmeiro da Fontoura; (14) Oscar Schmidt; (15) Irineu Cunha; (16) Mário Schmidt; (17) Orildo Lisboa; (18) Agostinho Silva; (19) Cabral; (20) Cunha.

A fotografia acima é significativa por uma série de informações que ela fornece: em primeiro lugar se observa que a foto foi feita com o fotógrafo posicionado na platéia do teatro da União Operária, com a intenção de registrar todo o elenco da peça *Aimée ou Assassino pelo Amor*. O conjunto responsável pelo espetáculo, atores e atrizes, o ponto (Iraci Silveira), diretor (Deodósio Ortiga) e o cenógrafo (Oscar Schmidt), se organizaram no palco, de modo que todos ficassem registrados na imagem fotográfica, e, desta forma, tornar possível, futuramente, a identificação de todos os responsáveis pela realização deste espetáculo. No centro da foto, aparecem sentados, Deodósio Ortiga (11) e Julia Ortiga (10), as figuras-chaves na condução do trabalho teatral na União Operária.

Este registro era importante, pois captava um momento significativo na trajetória do grupo teatral da União Operária. Com este espetáculo o grupo inaugurava, a 29 de abril de 1944, o “Torreão”, que levou nome de “Torreão Deodósio Ortiga”. A construção deste “torreão” significou uma ampliação na altura e largura do palco do teatro, ou seja, dotando-o de urdimento e de varandas para manobras dos cenários, de objetos de cena e da gambiarra de iluminação do palco.⁵⁴ Esta obra foi resultado de uma luta que o grupo teatral desenvolvia desde 1934. Daí a importância deste registro para a história do grupo, do teatro e da própria União Operária.

A fotografia foi elaborada de modo a registrar um dos cenários utilizados no espetáculo. Ao fundo aparece um telão representando uma casa, perceptível pelos telhados, situada num local muito arborizado, quase numa mata.

Pela fotografia podemos ver, também, os figurinos que os atores/atrizes utilizaram no espetáculo. As personagens estão caracterizadas com figurinos da contemporaneidade dos atores/atrizes, embora a ação da peça se passe no ano de 1827, numa aldeia camponesa no interior da França. Não havia, portanto, uma preocupação em caracterizar as personagens segundo o período histórico em que se desenrolava a ação do texto. O elemento camponês se concretizava nas saias estampadas/coloridas das camponesas, como na personagem Aimée, que era representada por Helena Maestri (6).

⁵⁴ *O Estado*, Florianópolis, 29 de abril de 1944.

Na confecção dos figurinos de seus espetáculos, o grupo teatral da União Operária, também, se espelhava no “modelo”, que emanava para o amadorismo, advindo do teatro profissional brasileiro. Tinha, então, o figurino “o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação”.⁵⁵ Não era uma prática comum no teatro profissional brasileiro, até 1948, elaborar figurinos específicos para cada novo espetáculo.⁵⁶ Da mesma forma que acontecia na elaboração dos cenários, os figurinos, também, eram confeccionados a partir do aproveitamento dos resquícios de espetáculos anteriores, o que demonstra a ausência de preocupação com a unicidade do conjunto que caracterizava, então, a prática cênica no Brasil.

Quanto às roupas usadas em cena, se eram modernas, como acontecia na quase totalidade das peças, constituindo exceção as chamadas “de época”, cabia aos atores fornece-las, de modo que este igualmente iam formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico.⁵⁷

A crítica teatral de Florianópolis não dava destaque aos figurinos dos espetáculos, fossem de grupos amadores ou de companhias profissionais. Quando muito os qualificava de bonitos, exuberantes ou pertinentes. O pouco, ou nenhum, espaço dedicado nos jornais aos figurinos dos espetáculos reflete a “pouca importância” que este elemento cênico tinha na composição geral da cena, sendo usado apenas para vestir o ator e não como parte significativa do espetáculo.

Sobre os figurinos dos espetáculos da União Operária, foi possível levantar alguns dados através dos depoimentos de integrantes deste grupo. Iná Linhares Soiká, ao recordar de sua personagem na peça *As Duas Órfãs*, coloca o seguinte: o figurino era a “caráter. Eu era camponesa, e a outra também, eram camponesas. Roupas mesmo de camponesas, lencinho amarrado. Eu tinha tranças, que era da minha tia, que tinha cortado os cabelos e eu fiquei com as tranças, então eu fazia os penteados com tranças”. Outra descrição de figurino foi dada por Ieda Ortiga

⁵⁵ Patrice Pavis, op. cit, p. 168.

⁵⁶ O ano de 1948 representa a incorporação da modernidade estética no teatro profissional brasileiro. Ano de fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo.

⁵⁷ Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, op. cit, p. 529.

que descreveu o traje utilizado por Jani Castro, quando este fez o papel de fidalgo na peça *Rosas de Nossa Senhora*: “o Janny Castro usava uma roupa que dava mesmo a impressão que era um fidalgo, ele entrou em cena com uma calça azul marinho, uma bota, a calça por dentro da bota, uma camisa de seda, de punho (...) ele usava uma costeleta, os cabelos bem para trás, bem brilhoso, (...) um chicote na mão, chicote de couro, bonito, ele chegava e batia o chicote na mão”.⁵⁸

Sobre como compunham os figurinos para os espetáculos, Iná Linhares Soiká e Claudionor Lisboa observaram: “Tinha muita coisa lá na União Operária. Cheio de roupas. Eles arranjavam, as pessoas doavam muitas roupas. Coisas caipiras tinha lá, tinha muita coisa lá. E quando queria coisa melhor, a gente pedia emprestado. E o pessoal emprestava”.

Numa apropriação das palavras de Décio de Almeida Prado, acima colocadas, pode-se afirmar, a partir das declarações dos integrantes deste grupo, que a União Operária foi formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico.

Sobre os outros elementos constitutivos do espetáculo cênico – iluminação e sonoplastia -, o grupo teatral da União Operária reproduzia na sua prática teatral, bem como o amadorismo em geral, resguardadas as devidas diferenças econômicas, de conhecimento cênico e de recursos materiais disponíveis, os mesmos procedimentos adotados pelo teatro profissional brasileiro.

A iluminação dos espetáculos no Brasil, até 1943, fosse profissional ou amadora, tinha por objetivo apenas iluminar um espaço escuro, tendo uma função simplesmente decorativa⁵⁹. A iluminação, de uma maneira geral, era feita com o uso de luzes de ribalta, gambiarras e tangões.⁶⁰

⁵⁸ Entrevista com Ieda Ortiga e Julia Ortiga, filha e mulher de Deodósio Ortiga, respectivamente, realizada por Lílian Schmeil e Solange Rocha, em 1994. Biblioteca da Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis. A peça encenada era *Leonardo, o Pescador*. Janny Castro atuou na União Operária desde criança, em 1931 declamou uma poesia num festival da União Operária.

⁵⁹ Em 1943, com *Vestido de Noiva*, Ziembinski inovava nos palcos brasileiros ao utilizar a iluminação como elemento de criação e de produção de sentido no espetáculo. A luz passava a ser utilizada em toda a sua potencialidade plástica. Esta iluminação reforçava o caráter ilusionista do espetáculo e canalizava toda a atenção dos espectadores para o palco. Ver: Gustavo Dória, *Moderno Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 91.

⁶⁰ *Ribalta*: “fileira de luzes de várias cores, ligadas em séries, ao nível do assoalho, invisíveis para o público (...) Sua finalidade era a de iluminar de baixo para cima, o rosto dos atores. Hoje, encontra-se praticamente em desuso”. *Gambiarra* – “Caixa de luzes horizontal, suspensa entre

Quanto à sonoplastia, ou seja, a reconstituição artificial de ruídos, a União Operária fazia constante uso de sons vindos dos bastidores. Sobre a produção de sons nos bastidores do teatro, Waldir Brazil lembra: “A sonoplastia naquele tempo. Vamos dizer, uma cena de tempestade, então rolava-se uma bola de ferro no assoalho e a gambiarra piscava para fazer relâmpago”. A sonoplastia era produzida por contra-regras usando todo tipo de apoio/imaginação possível para criar o “clima” para a cena. Geni Silveira atuou inúmeras vezes, conforme declarou na entrevista, como contra-regra nos espetáculos de Deodósio Ortiga.⁶¹

Nos espetáculos da União Operária empregava-se, também, música ao vivo. Neste caso a música tinha por função criar a atmosfera correspondente à situação dramática, atuava, portanto, como música de fundo.⁶² A música podia fazer parte do espetáculo, ou ser utilizada nos intervalos dos atos ou, ainda, integrar a programação da noite com shows musicais.

Na União Operária, foi constituído em 1933 o conjunto musical da Parte Recreativa. Este primeiro conjunto era composto de 12 músicos e tinha por regente o maestro Bráulio Jorge de Gouvêa.⁶³ A partir de 1937 apareceram outros conjuntos musicais na União Operária, ou que nela apenas atuaram. Estes conjuntos trabalhavam interligados com o grupo teatral, ora trabalhando nos espetáculos ora fazendo parte da programação.⁶⁴

Como se pode perceber, do acima exposto, o grupo teatral da União Operária fazia um grande esforço para produzir espetáculos de “boa qualidade”, e

bambolinas (no urdimento) e fora das vistas do público “complementando ou reforçando as luzes da ribalta”. *Tangão* – “Fileira de luzes dispostas numa caixa vertical de ferro ou de madeira, para iluminação lateral da cena”. Definições retiradas de Geir Campos, *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo*, Niterói, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, EDUFF, 1989, p. 88, 56, 94.

⁶¹ *Contra-regra*: “aquele que executa as tarefas de colocação de objetos de cena e decoração do cenário; zela pela sua manutenção; dá os sinais para início e intervalos do espetáculo; é encarregado dos efeitos especiais de luz, e som, entre outros”. Geir Campos, op. cit. p. 37.

⁶² Marcos César Borges da Silveira, op. cit. p. 77, também, observa que na Sociedade União Operária de Rio Grande tinha a participação de músicos nos espetáculos teatrais desta sociedade.

⁶³ *A Pátria*, Florianópolis, 4 de outubro de 1933.

⁶⁴ Grupos e conjuntos musicais que aparecem na imprensa local como fazendo parte ou se apresentando na União Operária: Jazz Orquestra Juriti (1933), Orquestra da Ubro (1933), Jazz-Orquestra “Sossega Leão” (1937), Conjunto Musical “Ajuda a Faze o Coro” (1939), Orquestra sob a regência do maestro Arthur da Gama Lobo d’Eça (1939), Conjunto vocal “Bando do Ritmo” (1942), Conjunto Vocal “Os Filhos da Lua” (1943), Conjunto Vocal “Demônios do Ritmo” (1944), “Ases do Ritmo” (1946), Conjunto Regional de Maria e conjunto vocal “Garotos da Ilha” (1959).

possuía um certo domínio da carpintaria cênica. Espelhando-se no teatro amador local ou no teatro profissional que se apresentava em Florianópolis, o grupo teatral da União Operária conseguiu, durante vinte anos, produzir bons espetáculos para seu potencial espectador.

3.2.2 A formação para o palco!

O aprendizado do ofício de ator no Brasil, até a década de 1940, se fazia, essencialmente, no palco.⁶⁵ O ator formava-se numa “escola de interpretação” bastante enraizada no país, oriunda de tradições do cômico, como o circo e outras fontes populares.⁶⁶ A observação do outro – o amador captando do teatro profissional, o ator iniciante pautando-se pelo ator iniciado – era a fonte de onde provinha o conhecimento dos “truques” do ofício. Com isso consolidava-se no país esta “escola de interpretação”, onde se aprendia o ofício na “raça”.

Havia um processo de aprendizado, através da observação do outro, como afirma Armando Sérgio da Silva: “os atores iniciantes (...) deveriam aprender no palco, primeiro como ‘figuração’, depois ‘pontas’ e a seguir conseguiam chegar até a coadjuvantes”.⁶⁷ Este procedimento reproduzia-se nos grupos amadores do Brasil, portanto, no grupo teatral da União Operária se realizava este mesmo processo, como se pode perceber através das falas de atores que atuaram neste grupo.

Iná Linhares Soiká descreveu seu início no teatro da União Operária da seguinte forma: “Eu comecei na União Operária, com o Deodósio Ortiga, que era nosso vizinho, que morava na subida da ladeira, era muito amigo nosso, eu tinha

⁶⁵ Segundo Enio Carvalho a primeira escola de teatro no Brasil foi a Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, fundada em 1911 por Coelho Neto. Em 1914, essa escola formou sua primeira turma composta de quatorze pessoas. Nesta escola diplomou-se Procópio Ferreira, em 1915. Esta escola sistematizava o processo de atuação desenvolvido pelos atores nos palcos brasileiros, e possibilitava ao ator mais algum conhecimento dos procedimentos do palco. Enio Carvalho, *História e Formação do Ator*, São Paulo, Ática, 1989, p. 174.

⁶⁶ Victor Hugo Adler Pereira, *A Musa Carrancuda*, Rio de Janeiro, FGV, 1998, p. 34.

⁶⁷ Armando Sérgio da Silva, *Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 27.

13 anos quando comecei. Ele me convidou para fazer umas coisinhas, assim, uns esquetes, depois com 14 anos eu comecei a trabalhar mesmo”.⁶⁸

Waldir Brazil lembra que seu aprendizado se deu através da observação dos atores que atuavam nas companhias profissionais que vinham à Florianópolis e dos atores de cinema. “Naquele tempo freqüentei o teatro como espectador, vinha muita companhia aqui, eu tinha uns 16 anos. Era o primeiro a chegar, eu assistia a todos os espetáculos. Mas o teatro pra mim nasceu do cinema. Eu era garoto, com 14 ou 15 anos, era freqüentador assíduo do cinema. Então, na vida real, eu procurava imitar como os atores se vestiam, como andavam, copiava”.

Outra descrição do aprendizado feito na “marra”, através da observação e iniciando por papéis menores, é o depoimento de Claudionor Lisboa: “Eu era muito moço. Aí, eu fui trabalhar na marra, porque faltou um rapaz que fazia o filho, eu estava na platéia (assistindo o ensaio). Um rapaz, muita moça. Eu estava na platéia e me chamaram para o lado de lá, e eu fui e disseram: faltou um filho para *Sorte Grande*. Eu devia ter uns 16 anos”.⁶⁹

Ieda Ortiga, filha de Deodósio Ortiga, declarou: “eu era menina. Eu comecei com a apoteose. Porque eu tinha uns 10 ou 11 anos e não tinha papéis fortes, eu só tomei parte de diálogo em cena, foi na peça sacra *Jesus, o cego e a leprosa*. Essa peça foi a que eu dialoguei mais”.⁷⁰

O que chama a atenção, nestes depoimentos, é que a grande maioria dos atores, do grupo teatral da União Operária, era muito jovem quando começou a fazer teatro. E todos, seguiam o mesmo processo de começar por “figurações”, ou papéis quase sem fala para depois ter acesso a papéis maiores. O grupo teatral amador servia, portanto, como uma escola de interpretação para os futuros atores.

⁶⁸ Esquete – “é uma cena curta que apresenta uma situação geralmente cômica, interpretada por um pequeno número de atores sem caracterização aprofundada ou de intrigas aos saltos e insistindo nos momentos engraçados”. Patrice Pavis, op. cit, p. 143.

⁶⁹ Claudionor Lisboa se refere a representação da peça *Sorte Grande*, de Pe. E.M. de Siqueira.

⁷⁰ Entrevista com Ieda Ortiga e Julia Ortiga, filha e mulher de Deodósio Ortiga, respectivamente, realizada por Lílian Schmeil e Solange Rocha, em 1994. Biblioteca da Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis. Esta peça foi encenada pelo C.C.D. Renato Vianna, em março de 1945, com direção de João Palmeiro da Fontoura, e levada no Teatro Álvaro de Carvalho.

3.2.3 A composição da personagem

Uma das características das produções teatrais brasileiras, como já exposto anteriormente, era a extrema rapidez no processo de construção do espetáculo. Para poder acompanhar este ritmo veloz, os atores dispunham de alguns elementos facilitadores para seu trabalho na composição das personagens, tais como: os papéis correspondiam a tipos convencionais – o cínico, o cômico, o romântico, o galã, a mãe, o pai, a mocinha, etc. –; os atores se especializavam em determinados tipos; compunham suas personagens a partir de suas características exteriores, com os elementos fornecidos pelo texto, pelo ensaiador ou imaginados pelo ator; e, ainda, podiam contar com a ajuda, imprescindível na maioria das vezes, da figura do ponto, que os auxiliava quando esquecia a fala ou a marcação de cena.

A atriz Bibi Ferreira, ao defender o ator das críticas que se faziam às suas falhas cênicas – esquecer texto/marcação – expõe, claramente, como o ator se preparava para a personagem:

Não é possível ensaiar uma peça em menos de dois meses. Mas é preciso. Resultado: os artistas não sabem os papéis de cor, não fazem com segurança as “marcas”, não se identificam bem com as personagens. Assim mesmo são atirados ao palco. A crítica desanica na interpretação. Não sabe do que se passa.⁷¹

No teatro amador, também, era uma prática comum o ator entrar em cena sem o domínio da personagem e de suas marcações cênicas. Claudionor Lisboa fez a seguinte descrição de sua estréia no palco da União Operária, na peça *A Sorte Grande*: “sopraram para mim. Um me empurrava para cá, outra para lá. Daí a Iraci Silveira (o ponto) soprava. Eu batia palmas, só na palma [para esconder que não sabia fazer a cena], quem estava perto de mim soprava”.

O ator amador, portanto, reproduzia, na composição de sua personagem, o procedimento adotado pelo ator profissional, e apoiava-se também nos mesmos elementos facilitadores. Este processo foi confirmado pelos depoimentos dos

⁷¹ Bibi Ferreira, apud Victor Hugo Adler Pereira, *Musa Carrancuda*, op. cit, p. 125.

atores que fizeram parte do grupo teatral da União Operária. Waldir Brazil afirmou que não decorava o texto, “eu tinha muita facilidade para ouvir o ponto”. Sobre o tipo de personagem que gostava de representar, comentou: “me especializei em vilão, em cínico. Eu era especialista”. Já Claudionor Lisboa comentou que era fácil criar a personagem: “Pelo papel sabia o que é que ele tinha para fazer. Se, era cínico eu fazia cínico, fazia o cômico, mudava a voz, mudava o estilo”. Iná Linhares Soiká compunha a personagem ao decorar o texto e depois, comentou, “tinha o ponto”, e “eu encarnava a personagem”. Segundo Waldir Brazil, na União Operária havia excelentes cômicos, como por exemplo: Antonio Vieira Machado (o Sanford), Mário Schmidt (o biscoito), Nestor Moreira e Claudionor Lisboa (o Pito).

O trabalho do ator se resumia a decorar o texto e dizê-lo com certa desenvoltura; memorizar as marcações e ser “natural” em cena; e caracterizar, minimamente, a personagem. Neste tipo de trabalho o preparo corporal do ator não possuía lugar de destaque na composição da personagem. E para colocar em movimento esse processo sempre era possível contar com a figura do ponto, que atuava como um regente da cena que realizava as correções dos problemas no momento de sua execução.

3.3 Apresentando o espetáculo

Para viabilizar a apresentação do espetáculo teatral, construído segundo os procedimentos acima relatados, era imprescindível a presença do ponto. A função do ponto, segundo Luiz Iglesias, citado por Décio de Almeida Prado,

era a de ler em voz baixa, toda a peça para que os artistas repitam em voz alta a parte correspondente ao papel de cada um, função cheia de responsabilidade, principalmente nas primeiras representações de uma peça, quando os artistas ainda não estão seguros de seus papéis. Após cinco dias de espetáculos a função do ponto passa a ser de simples acompanhante, soprando as primeiras palavras, socorrendo os artistas nos seus lapsos de memória, lembrando movimentos de marcação. No Brasil, entretanto, na maioria das vezes, o ponto tem de apontar do principio ao fim, durante o tempo em que se mantiverem em cena, visto que uma

grande parte de nossos artistas, principalmente, a maioria das nossas primeiras figuras, nunca chega a saber seguramente seus papéis.⁷²

A figura do ponto, conforme Patrice Pavis, foi criada no teatro europeu, no século XVIII, e tem por função soprar o texto para os atores “a partir dos bastidores ou do buraco, mascarado por um nicho (o capô’) no meio e na frente do palco”.⁷³ Ou seja, no espaço que foi denominado de “caixa do ponto”.

Esta “personagem”, que ficava fisicamente oculta da platéia, exercia o importante papel de maestro da cena. Digo fisicamente oculta porque muitas vezes sua voz era tão audível pela platéia quanto pelos atores em cena. Exemplos desta situação é que não faltam nas críticas sobre os espetáculos apresentados por companhias profissionais ou pelos grupos amadores: “o ponto esqueceu-se de que não era ator, mas, simplesmente ponto”.⁷⁴ Ou ainda “o ponto, sr. Rodolfo Bosco, deixou-nos surpreendidos. Tão habituados estamos aos altos brados de outros seus colegas, que francamente admiramos a maneira habilidosa por que conseguiu fazer-se ouvir pelos atores, sem incomodar a platéia”.⁷⁵

No grupo teatral da União Operária, a partir de 1934, esta função foi desempenhada, quase que exclusivamente, por Iraci Silveira. Outro nome que aparece como ponto numa das peças deste grupo é o F.J.da Cunha, em 1939. Todos os entrevistados – elenco da união operária – se recordam de Iraci Silveira como um excelente ponto. Como observa Waldir Brazil, “o ponto é uma especialidade, a pessoa precisa apontar para você, soprar para você, mas num determinado tom que você ouça e a platéia não. Iraci, por exemplo, que era a cunhada de Deodósio, era o ponto da União, era um ponto excelente”.

Nas críticas, publicadas nos jornais locais, sobre os espetáculos do grupo teatral da União Operária, se comentava, também, o trabalho desenvolvido pelo

⁷² Luiz Iglesias apud Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, op. cit, p.529.

⁷³ Patrice Pavis, op. cit, p. 297.

⁷⁴ *O Estado*, Florianópolis, 5 de novembro de 1924. Crítica ao espetáculo *As Noras de Madame Brionne*, de Abel Hermant e Paulo Gueridon, apresentado no Teatro Álvaro de Carvalho pela Companhia Maria Castro e Antonio Ramos, no dia 4 de novembro de 1924.

⁷⁵ A crítica do jornal *República*, Florianópolis, de 19 de fevereiro de 1927, se referia ao trabalho do ponto no espetáculo *Não se Mexa*, de Clementino Brito, apresentado no Teatro Álvaro de Carvalho pelo grupo amador local – Grupo Particular Recreio Dramático.

ponto. “O ponto esteve a cargo de Iraci Silveira. A princípio nem se soube que ele existia, mas depois, para infelicidade sua, entraram os atores sem estarem muito familiarizados com a peça, e o ponto começou a arranhar. Contudo a culpa recai sobre Iraci, pois a platéia não quer desculpas e não sabe da situação dos artistas em cena”.⁷⁶

3.3.1 A interpretação dos atores/atrizes

Como o ator dispunha de pouco tempo para compor sua personagem e poucos ensaios para dominar a cena, o “seu trabalho criador só se manifestava de verdade no momento em que se punha em contato com o público. (...) O ‘caco’, as frases enxertadas com maior ou menor habilidade (...) faziam parte das regras do jogo”.⁷⁷ Esta afirmativa de Décio de Almeida Prado era verdadeira também para os grupos de teatro amador, como o da União Operária. Sobre este assunto, os atores que integraram o grupo assim se manifestaram: “... era uma coisa engraçada, quando eu era moço, eu tinha vergonha, era encabulado, mas subia no palco e acabava toda minha vergonha, acabava o encabulado, não tinha nervoso, não me benzia, eu me sentia muito a vontade”. (Claudionor Lisboa – o Pito). “O negócio era ali na hora mesmo, no palco”. (Iná Linhares Soiká). “Isso é engraçado, isso está em mim, isso já nasceu em mim, entrava em cena, eu não sei explicar. Eu vejo, neste tempo todo em que trabalhei ai, eu vejo pessoas, moços, muito mais jovens que eu, de uma época para cá, ficar em bananeira, fazer coisas prá se concentrar e eu estou ali, mas eu sou Waldir Brazil, aqui (entrando no palco) sou o personagem”. (Waldir Brazil).

No contato direto com o espectador, o desempenho intuitivo dos atores ia adquirindo forma e sendo aperfeiçoado. “Ali testavam amiúde a reação do público e acabavam por moldar os seus papéis, segundo o gosto do público, iam

⁷⁶ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 12 de junho de 1944. A crítica se referia ao espetáculo *Leonardo, o pescador*. Apresentando no Teatro da União Operária, com direção de Deodósio Ortiga.

⁷⁷ Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, op. cit, p.530.

melhorando suas 'chaves' de interpretação que 'funcionavam' cada vez mais, para um público quase cúmplice de suas personagens simpáticas".⁷⁸



Foto nº 16 – Waldir Brazil.
Desenho de sua esposa Ivone Catão.
Fotografia Vera Collaço.



Foto nº 17
Ivone Catão Brazil
Foto cedida por Waldir Brazil



Foto nº 18 – Iná Linhares Soiká. Foto cedida por Iná Linhares Soiká para este trabalho.

O fato de os atores mal conhecerem o teor inteiro das peças, proporcionava, especialmente, aos atores com maior domínio do palco, um alto grau de improvisação durante os espetáculos. Sobre o processo de improvisar diretamente na cena, Waldir Brazil relatou a seguinte passagem: “No *Interventor* trabalhava também o Demerval Rosa, ele fazia o galã (...) nós dois em cena, então quando eu contracenava com ele, nós saíamos completamente do texto, no ponto

⁷⁸ Armando Sérgio da Silva, op. cit, p. 24.

estava o diretor Carlos Bicocchi – era o ponto e o diretor – eu e o Demerval saíamos completamente do texto e ele lá embaixo: ‘seus filhos da puta eu largo esta merda aqui e vou embora’. Claudionor Lisboa lembra que “a Iraci ficava louca, batendo, e a negada todinha improvisando”.

Deste ator que mal conhecia a peça inteira, cuja maioria não decorava suas falas, que improvisava e enxertava ações e palavras ao texto, se exigia, como atributo de uma boa interpretação, a “naturalidade e a franqueza em cena”. É fácil perceber os limites dessa sinceridade, considerando os textos melodramáticos que eram montados e as técnicas de interpretação empregadas pelos atores.



Foto nº 19 – Fotografia de Vera Collaço, em 11 de abril de 2002, na casa de Narinho e Vilma Ortiga. Da esquerda para a direita: Iná Linhares Soiká, Julia Ortiga, Claudionor Lisboa (o Pito) e Iraci Silveira.

A interpretação dos atores, desde a implantação do teatro realista no Brasil no século XIX, se baseava no princípio da naturalidade em cena, banindo do palco os exageros da interpretação romântica. Ser natural em cena significava ter a voz, os gestos e o andar naturais, extraídos do cotidiano, da vida real. Como consequência desta exigência – uma “interpretação realista” -, combatia-se quando os atores dirigiam os seus “apartes” diretamente para o público. Os “apartes” deveriam funcionar como um monólogo do ator, consigo mesmo. “Os

atores já não se dirigem tão ostensivamente ao público, antes fingindo ignorá-lo, dando-lhe por vezes as costas”.⁷⁹

Os críticos teatrais de Florianópolis compartilhavam deste mesmo “credo” estético, e ao analisarem o trabalho dos atores procuravam dar destaque às interpretações que se pautavam pelo caminho da naturalidade. No espetáculo *O Visconde de Rosa Branca*, de J. Vieira Pontes, do elenco do grupo teatral da União Operária, mereceu destaque a interpretação de Fanny Medeiros “que além de boa voz, tem outras qualidades de que não se prescinde no palco; boa gesticulação, jogando as cenas com naturalidade e certa graça”.⁸⁰ A mesma qualidade foi realçada no trabalho de Ivone Catão, no papel de Helena: “mostrou possuir apreciáveis dotes artísticos, interpretando o papel com muito desembaraço, com muita naturalidade, falando com precisão, clareza e emotividade”.⁸¹



Foto nº 20. Geni Silveira, contra-regra do grupo teatral da União Operária. Fotografia de Vera Collaço, a 11 de abril de 2002, na casa de Nardino e Vilma Ortiga.

A naturalidade na interpretação dos atores devia levá-los a esquecer a platéia e a encarnar o papel emocionalmente. A crítica teatral local apontava as interpretações que se desviam destes procedimentos. “Jani Castro, que

⁷⁹ Décio de Almeida Prado, *História Concisa do Teatro Brasileiro*, São Paulo, EDUSP, 1999, p. 78. Ver também: João Roberto Faria, *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*, São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 122.

⁸⁰ O espetáculo foi dirigido por José Fiorenzano. Apresentado entre 16 e 30 de janeiro no teatro da União Operária. *República*, Florianópolis, 31 de janeiro de 1934.

⁸¹ Crítica sobre o espetáculo *Helena*, de Horácio Nunes Pires, apresentada pelo grupo teatral da União Operária. *A Gazeta*, Florianópolis, 27 de junho de 1939.

interpretou o Visconde. (...) Teve uma falha no começo. Psicologicamente foi a de lembrar-se, algumas vezes, de sua própria personalidade e de apresentar alguns gestos seus, o que não devia, pois, o artista quando aparece em cena não é mais ele, é o personagem que vai representar. (...) Teodorico Ortiga (...) para o final deixou a desejar, mas é fácil de corrigir porque o que mais se lhe acentuou foi o de estar constantemente vendo a platéia. (...) não deve dirigir-se às pessoas da platéia, mas para o ar, para o teto, para o ambiente”.⁸² A crítica estava solicitando ao ator que respeitasse a “quarta parede”, ou seja, a parede imaginária que separa o palco da platéia, característica de um teatro que se pauta pelo ilusionismo cênico e por uma interpretação realista.

Os atores do grupo teatral da União Operária foram crescendo em sua capacidade interpretativa ante o olhar da crítica teatral de Florianópolis. No início os jornais locais se referiam as interpretações dos atores como sendo “a melhor que se pode esperar” ou “a interpretação foi dada a contento”. A partir de 1934 os atores passaram a serem qualificados de “habilidosos”, “possuidores de grande domínio do palco”, ou, ainda, “reputados amadores”. Em 1937 o jornal local *República* faz a seguinte crítica: “O desempenho das peças foi simplesmente magistral. (...) Antonio Vieira Machado, Fanny Medeiros, Deodósio Ortiga, Carlos Bicocchi e Durval Sabota, encarnam o gênio da arte de Talma. São senhores dos seus papéis e dispõem de verdadeiros recursos na arte de representar. É admirável a técnica que eles possuem”.⁸³

3.3.2 Imagens de um espetáculo

⁸² Crítica feita ao espetáculo *Leonardo, o Pescador*. Apresentado pelo grupo teatral da União Operária. *Diário da Tarde*, Florianópolis, 12 de junho de 1944.

⁸³ Comentário feito aos espetáculos *Casar para Morrer*, de Affonso Gomes, e *Os Milagres de Santo Antonio*. Apresentados pelo grupo teatral da União Operária. *República*, Florianópolis, 4 de maio de 1937.



Uma das antigas montagens de Deodósio Ortiga

Foto nº 21 - Cena do espetáculo *Ave Maria no Morro*. Com o grupo teatral da União Operária.⁸⁴

Através da fotografia acima se pode perceber o trabalho de marcação de cena, realizado por Deodósio Ortiga. O ensaiador trabalha com linhas retas, para o nicho onde está a Virgem Maria ladeada por dois anjos, e linhas diagonais, que tem como ponto de fuga a imagem da santa. Para caracterizar uma cena de devoção e súplica as personagens estão ajoelhadas. O chapéu foi retirado da cabeça e os olhares estão direcionados para a imagem sagrada. O homem próximo à santa carrega uma muleta, é uma personagem cega, e com as mãos unidas numa prece parece pedir uma “graça” à Virgem Maria. As posturas físicas das personagens, sua gestualidade, demonstram uma interpretação “natural” em cena, este gestual poderia ser encontrado no cotidiano, nada havendo de exagero na sua posição ou nos gestos. Os atores estão bem distribuídos na cena, há uma preocupação de não se aproximarem demais uns dos outros e com isso não encobrir a cena para o espectador.

⁸⁴ Cena do espetáculo *Ave Maria no Morro*. Drama sacro de Deodósio Otiga, encenado a 6 de outubro de 1949, no teatro da União Operária, com o grupo desta associação. *O Estado*. Florianópolis, 11 de janeiro de 1983. Interpretaram estes personagens: Ieda Ortiga fez a Virgem Maria; Teodorico Ortiga fez o cego/mendigo; Claudionor Lisboa o outro homem, Maria Conceição e Julia Ortiga fizeram os dois papéis femininos desta peça. *Diário da Tarde*, Florianópolis, 17 de agosto de 1949.

A cena é limpa, sem telão de fundo, sendo composta pelo nicho, elevado do chão, e um tronco seco de árvore, pintado, que está ao fundo, à esquerda do palco. A fotografia captou, também, um pedaço da caixa do ponto, à esquerda, e um objeto, uma caixa, à direita, aparentemente sem ligação com a cena.

Os figurinos foram elaborados de modo a caracterizar a santa e os anjos com “roupas celestiais”, no uso da cor branca, asas e véu. As demais personagens usam roupas comuns, mas todas vestidas com o decoro que o momento exige.



Foto Nº 22 -

Outra cena de *Ave Maria No Morro*. Aqui se percebe que a rotunda colocada ao fundo tem a forma de semi-círculo. Cichê retirado do jornal *A Gazeta*. 6 de outubro de 1949.

O cenário, da foto acima, ainda é o mesmo da foto anterior. A tomada da fotografia procurou centrar-se na cena do palco, onde aparece apenas a Virgem Maria e uma devota orando ou pedindo algo à santa. A marcação da cena adota as mesmas linhas da fotografia anterior. Linha reta, para o nicho com a santa, e linha diagonal para a devota, tendo como ponto de fuga a imagem da santa.

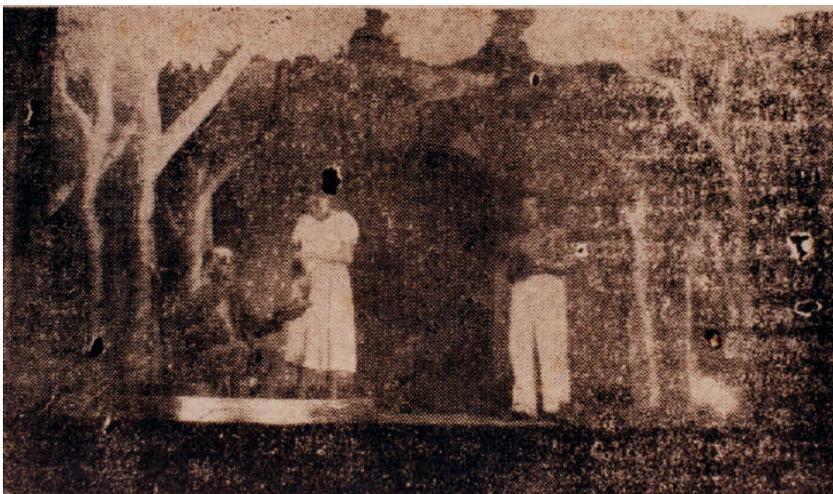


Foto nº 23

Cena de *Ave Maria no Morro*. Clichê do jornal *O Estado*, de 6 de outubro de 1949. Segundo o jornal está a fotografia registrava uma das cenas culminantes da peça.

Na cena acima o ensaiador trabalhou com duas linhas diagonais, tendo como ponto de partida a personagem – o mendigo – sentada à esquerda do palco. A personagem feminina oferece ou dá algo ao “mendigo”. O homem, logo atrás, está com o chapéu na mão como numa postura de respeito.

O cenário mudou, agora aparece um telão pintado representando uma floresta. Mas a cena é limpa, o único objeto no palco é o “banco” onde está sentado o mendigo/o cego.

3.3.3 *Divulgação e promoção dos espetáculos*

A bandeira da União Operária funcionava como um código de comunicação ao público de que haveria espetáculo no seu teatro. Os entrevistados foram unânimes ao recordar esta forma de divulgação, segundo eles, quando a bandeira estava hasteada na frente do prédio, durante o dia, era o aviso para o público de que a noite haveria espetáculo no teatro da União Operária.

Mas, além deste instrumento, a União Operária também divulgava seus espetáculos através dos jornais locais. O 1º secretário encaminhava correspondência aos jornais, com convites para o espetáculo. E, a imprensa normalmente se fazia presente ao teatro. Um jornalista local ao divulgar um espetáculo da União Operária comentava no final da matéria: “A gente se sente

bem quando na platéia da União Operária, assiste um dos trabalhos levados à cena pelo Grupo Teatral ‘João Dal Grande Bruggemann’.⁸⁵

Outro mecanismo adotado pelo grupo teatral da União Operária, para divulgar seus espetáculos, era o de utilizar as vitrines das lojas comerciais da cidade, tal como ocorreu em 1933: “Na vitrine da Confeitaria do Chiquinho, acham-se expostas fotografias, demonstrando algumas cenas do programa a ser apresentado hoje à noite”.⁸⁶ Usar as vitrines das lojas comerciais da cidade, para expor fotografias dos espetáculos, com o fim de divulgação, era, também, uma prática utilizada tanto pelos grupos amadores da cidade, como pelas companhias profissionais que aqui se apresentavam.

A venda dos ingressos para os espetáculos podia ocorrer na própria sede da União Operária, no teatro antes da apresentação, ou ainda em lojas comerciais da cidade. Como informava um jornal local: “os últimos ingressos se acham a venda nas joalherias Muller e Galluf”.⁸⁷ O público podia dispor de localidades numeradas ou não, o preço, contudo, não mudava. Comprar uma cadeira numerada significava, para o público, conseguir uma localização melhor no teatro para ver o espetáculo.⁸⁸ Quando o espetáculo era realizado em benefício de um sócio adoentado, inválido ou para uma viúva, competia ao interessado vender os ingressos.⁸⁹

O preço do ingresso era, normalmente, de 1\$000. Nas festividades de 1º de maio e em 17 de setembro, o ingresso custava \$200. Antes de encerrar a temporada de um espetáculo o grupo oferecia apresentações também no valor de \$200, constituindo-se no que Claudionar Lisboa denominou de “sessão pão-duro,

⁸⁵ *República*, Florianópolis, 6 de maio de 1937.

⁸⁶ *A Pátria*, Florianópolis, 12 de outubro de 1933.

⁸⁷ *República*, Florianópolis, 20 de outubro de 1934.

⁸⁸ “A diretoria daquela associação fez cientificar ao público que as localidades numeradas já se acham à venda, na sede social, ao preço de 1\$000 cada uma”. *Dia e Noite*, Florianópolis, 16 de março de 1941.

⁸⁹ “A diretoria da associação poderá conceder espetáculos de seu grupo teatral em benefícios de associações, particulares, etc, desde que as entradas sejam vendidas pelo beneficiado, em número nunca inferior a cento e cinquenta (150), que servirá de base para o desconto da percentagem, se for vendido menos desse número, correndo todas as despesas por conta do beneficiado”. Para os sócios enfermos a mais de seis meses podia ser dispensada a taxa do teatro. *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*, *Diário Oficial do Estado de Santa Catarina*, Florianópolis, 5 de dezembro de 1940, Capítulo XIV, artigos 70 e 71.

era porque pagava pouco. Então todo o dia a gente levava uma peça daquelas, que nós tínhamos levado a 1\$000, o preço mais caro era 1\$000”.⁹⁰ Este era também o valor do ingresso a ser pago no teatro da União Operária da cidade de Rio Grande (RGS).⁹¹

Traçando um paralelo com o preço dos ingressos cobrados no teatro Álvaro de Carvalho, na década de 1930, percebe-se o pequeno valor cobrado na União Operária neste período. As companhias profissionais que se apresentavam no Teatro Álvaro de Carvalho cobravam, em 1933, em média 15\$000 para as frisas, 3\$000 para cadeiras na platéia e 1\$000 na geral.⁹² Em 1939 a Companhia de Lyson Gaster vendia os camarotes a 30\$000, cadeiras a 6\$000 e balcões a 5\$000.⁹³ O teatro amador local cobrava, em média, 2\$000 para adultos e 1\$500 para crianças.⁹⁴ Apenas na União Operária era possível assistir espetáculos ao valor de \$200. Sobre os valores cobrados pela União Operária na cidade de Rio Grande (RGS) Marcos da Silveira faz uma observação, que também é válida para a União Operária de Florianópolis: “Se compararmos os um mil réis pagos por uma entrada do teatro da União Operária, com os quatro mil réis pagos pela burguesia local, (...) perceberemos não apenas as distâncias sociais, expressadas no acesso a diferenciadas casas de espetáculo, mas também o papel de democratização da cultura levada a cabo pela referida entidade de classe”.⁹⁵

A partir da troca da moeda brasileira, em 1942, o ingresso na União Operária passou a custar de Cr\$ 2,00 (dois cruzeiros) a Cr\$ 3,00 (três cruzeiros). No Teatro Álvaro de Carvalho, em 1944 a companhia Delorges cobrou camarotes a Cr\$ 33,00; cadeiras a Cr\$ 6,00 e geral Cr\$ 2,20.⁹⁶ E Procópio Ferreira em 1946 cobrou os seguintes valores: camarotes – Cr\$ 60,00; cadeiras: Cr\$12,00; balcões: Cr\$10,00 e geral Cr\$5,00.⁹⁷

⁹⁰ Entrevista, op. cit.

⁹¹ Marcos Borges da Silveira, op. cit, p. 89.

⁹² *A Pátria*, Florianópolis, 6 de novembro de 1933. Quando da apresentação da Companhia Teixeira Pinto.

⁹³ *A Gazeta*, Florianópolis, 6 de abril de 1939.

⁹⁴ *A Pátria*, Florianópolis, 27 de abril de 1932. Espetáculo do grupo particular Recreio Dramático quando da apresentação de *Abençoadas Lágrimas*, de Camilo Castelo Branco.

⁹⁵ Marcos Borges da Silveira, op. cit, p. 89/90.

⁹⁶ *O Estado*, Florianópolis, 12 de abril de 1944.

⁹⁷ *O Estado*, Florianópolis, 16 de fevereiro de 1946.

O elenco da União Operária não era remunerado por seu trabalho teatral, os artistas “renunciam a qualquer provento cooperam e concorrem para o progresso da veterana U.B.R.O.”.⁹⁸ Quando muito realizavam sessões em seu benefício, direito que lhe era assegurado pelo estatuto da associação, ou ainda podiam ficar com a renda da bilheteria quando realizavam espetáculos fora da sede.⁹⁹

A grande maioria das apresentações se dava na 6ª feira ou no sábado. Mas, podia ocorrer em qualquer dia da semana, especialmente, quando eram beneficentes. O grupo teatral da União Operária também realizava “matinée”, em datas especiais como o natal, destinadas, especificamente, às crianças nos domingos à tarde.¹⁰⁰

A exemplo do que ocorria em São Paulo e na cidade de Rio Grande a programação envolvia uma série de manifestações de gêneros diversos, que recebia a denominação de “Festivais”. Exemplo de programação de um “festival”:

- 1º **Quem conta um conto**, sainete em um ato, representado por um grupo de crianças;
- 2º **A Filha de Zebedeu**, comédia de Horácio Nunes Pires;
- 3º **A Esmola**, soneto;
- 4º **As três gotas**, srta. Nair Silva;
- 5º **Anedotas**, episódios dramáticos;
- 6º **O Caçador e a Pastora**, soneto;
- 7º **O Telefone**, samba;
- 8º **O Operário**, poesia;
- 9º **A Escola**, comédia em 1 ato;
- 10º **Ser Freira**;
- 11º **A Concha e a Virgem**;
- 12º Experiências de Ventriloquia.¹⁰¹

⁹⁸ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 9 de maio de 1944.

⁹⁹ *Estatuto da União Beneficente Recreativa Operária*. Idem, ibidem, Capítulo XIV, artigos 72 e 73.

¹⁰⁰ Em 24 de dezembro de 1933 foi apresentada a peça *Pintor em Apuros*. Comédia em 1 ato, representada pela parte infantil do elenco da União Operária. Após o espetáculo teve distribuição de brinquedos e bombons às crianças, e mais um show musical. *A Pátria*, Florianópolis, 20 de dezembro de 1933.

¹⁰¹ Festival para comemorar o aniversário de fundação da União Operária. *República*, Florianópolis, 24 de setembro de 1931.



Foto nº 24 – Um ato variado. A figura nº 5 é Deodósio Ortiga, representando um caipira, numa mistura de show e esquete cômico. Banco de Imagens/Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis.

A partir de 1933 os “festivais” apresentam uma programação menor, podendo ser constituído de duas peças, de peças e atos variados, como por exemplo, com apresentações de shows musicais após o espetáculo teatral. Ou, ainda, em datas especiais, além dos espetáculos podia ocorrer uma palestra ou discursos, a exemplo do que ocorreu a 13 de maio de 1933. “A primeira parte constará de pequenos discursos feitos pela nossa colaboradora prof^a Maria Antonieta de Barros (sic) e pelo poeta tenente Ildefonso Juvenal”.¹⁰²

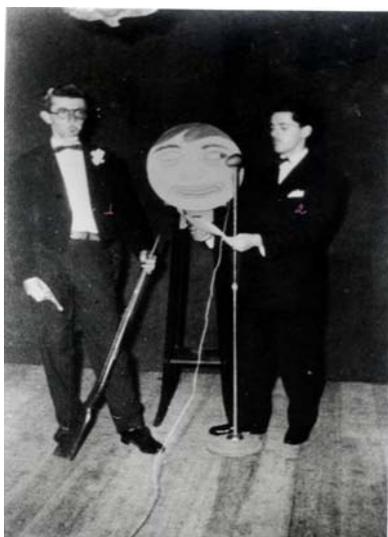


Foto Nº 25 - Um ato variado. Banco de Imagens/Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis.

¹⁰² *República*, Florianópolis, 13 de maio de 1933.

3.3.4 A produção dos espetáculos

Para o início de suas atividades, o grupo teatral da União Operária, teve de contar com o apoio financeiro da própria associação. Depois, com a consolidação desta atividade, a renda da bilheteria subsidiava as montagens dos espetáculos.

Enquanto que no teatro social-libertário paulista a renda dos espetáculos, em geral, empatava com as despesas, e no teatro operário de Rio Grande (RGS) eles oneravam a associação, na União Operária a atividade teatral foi uma fonte de recursos para manter suas ações de beneficência, e, possibilitou, inclusive, a reforma do teatro e a construção do torreão em 1944.¹⁰³

Contudo, além dos recursos oriundos da bilheteria, este grupo, contou com algum apoio financeiro de órgãos oficiais de governo. O primeiro destes apoios veio do Ministério de Educação e Saúde, em 1937. Quando, como parte de uma política de apoio ao teatro amador, foi lançado o 1º edital, no Brasil, de subvenção para montagem de espetáculos dos grupos amadores, o grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann” concorreu e conseguiu subvenção para a montagem de um espetáculo.¹⁰⁴

O grupo teatral da União Operária contou, também, com o apoio financeiro “das autoridades locais”, a partir de 1945, especialmente do Prefeito de Florianópolis, na gestão do Coronel Pedro Lopes Vieira (1945/1947).¹⁰⁵

3.3.5 Apresentações fora da sede

O trabalho do grupo teatral da União Operária conquistou um espaço de projeção em Florianópolis, bem como nas cidades vizinhas, e passou, então, a receber convites para apresentar seus trabalhos fora de sua sede social. Estas apresentações, fora da sede, tiveram início em 1932, quando o grupo levou para

¹⁰³ Maria Thereza Vargas, op. cit, p. 34. Marcos César Borges da Silveira, op. cit, p. 95. De 1º de maio a julho de 1946, o grupo teatral da União Operária realizou 14 festivais beneficentes, para atender a 14 inválidos e 12 enfermos, destes 4 eram tuberculosos, associados da União Operária. *O Estado*, Florianópolis, 18 de julho de 1946.

¹⁰⁴ Ministério da Educação e Saúde, *O Governo e o Teatro*, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1937, p. 30/31.

¹⁰⁵ *A Gazeta*, Florianópolis, 6 de abril de 1945. *O Estado*, Florianópolis, 18 de julho de 1946.

São José o espetáculo *Falsos Amigos*, de José Grillo.¹⁰⁶ A partir desta data o grupo apresentava-se, com relativa frequência, em diferentes comunidades da ilha, inclusive levando espetáculos na Penitenciária do Estado.¹⁰⁷

Estas apresentações fora da sede caracterizavam-se como momentos de recreação e de festa para o grupo. Sobre estes momentos fala Iná Linhares Soiká: “Em São José nos fomos diversas vezes, na Igreja, no teatro. Em Biguaçu. Para São José nós íamos passar o dia, no dia do espetáculo. A gente levava a mãe. A mãe não largava a gente para nada. A mamãe ia junto e levava aquelas cestas com comida, nós pegávamos aqueles pastos e almoçávamos, fazia piquenique (...) era muito bom!”. A mesma recordação agradável destas apresentações fora da sede foi relatada por Ieda Ortiga: “Jurerê, Canavieiras, Santo Antonio, Leprosário, Penitenciária do Estado nós íamos (...) nós íamos tudo no caminhão, íamos cantando (...) já íamos no caminho fazendo a festa”.

3.4 As interrupções e retomadas

As atividades do grupo teatral da União Operária não foram contínuas ao longo de sua trajetória. Os jornais locais noticiaram, ao longo de 1931 a 1951, algumas interrupções neste trabalho teatral, tal como ocorreu em 1939, quando a imprensa informava que o grupo passaria por uma reorganização. A reestruturação do grupo foi inclusive um assunto de pauta de uma assembléia extraordinária da União Operária, realizada no dia 23 de novembro de 1939.¹⁰⁸ Para o recomeço das atividades do grupo, no início de 1940, a diretoria fez uma convocação através da imprensa para que “os senhores associados amadores de palco, e suas famílias, para que se dignem apresentarem-se nos dias úteis, em nossa sede social a fim de deixarem nome, residência e demais informações para ser reorganizada a parte recreativa e o grupo teatral João Dal Grande Bruggemann”.¹⁰⁹ Contudo, os espetáculos só voltaram a ser apresentados em

¹⁰⁶ *O Estado*, Florianópolis, 12 de janeiro de 1932.

¹⁰⁷ *O Estado*, Florianópolis, 14 de janeiro de 1947.

¹⁰⁸ *Dia e Noite*, Florianópolis, 21 de novembro de 1939.

¹⁰⁹ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 17 de janeiro de 1940.

junho de 1940, quando foi levada a peça *Leonardo, o Pescador*, com direção de Deodósio Ortiga.

O ano de 1945 também foi crítico para o grupo teatral da União Operária, o grupo começou o ano desarticulado, tanto que outro grupo teatral, C.C.D. Renato Vianna, formado por pessoas que haviam integrado o grupo teatral da União Operária, assumiram o compromisso de levar espetáculos neste teatro. Mas, apresentam apenas uma peça *A Última Conquista*, de Renato Viana, com direção de João Palmeiro da Fontoura.¹¹⁰ Neste ano, 1945, Deodósio Ortiga ficou seis meses afastado do teatro, por motivo de luto em sua família, e só retomou as atividades teatrais no final de 1945, quando o grupo teatral da União Operária voltou a apresentar espetáculos no teatro desta associação.¹¹¹

Na metade do ano de 1946 o grupo passou por nova reorganização, sob a liderança de Mário Schmidt, que assumiu o cargo de diretor da Parte Recreativa.¹¹² Estas interrupções, e outras que pode ter havido e não noticiada pela imprensa, demonstram as dificuldades para levar adiante um trabalho sistemático e tão intenso como foi a atividade teatral na União Operária. Contudo, estas interrupções pouco representam diante do longo período em que conseguiu levar adiante o seu projeto teatral.

A União Operária teve outros grupos teatrais além do grupo “João Dal Grande Bruggemann”, que se estruturaram a partir de 1945. As informações sobre estes grupos são mínimas, o que pode ser explicado, talvez, pela curta duração destes grupos e pelos poucos trabalhos apresentados. Como foi o caso do C.C.D. Renato Vianna, que em maio/junho de 1945 tinha sede na União Operária e apresentou apenas dois espetáculos.¹¹³

Em 1946 foi criada, na União Operária, a Associação Cultural “Ordem e Progresso” que tinha por grupo o Teatro Experimental do Estudante, que apresentou em 9 de fevereiro de 1946 a peça *Deus Ihe Pague!* Com direção de

¹¹⁰ O grupo foi fundado a 13 de maio de 1945. Faziam parte deste grupo: Mercedes Ortiga Lopes, Ivonira Catão, Carlos Biccocchi, João Palmeiro da Fontoura, Demerval Rosa e Clementino Brito. O *Estado*, Florianópolis, 15 de maio de 1945.

¹¹¹ O *Estado*, Florianópolis, 21 de novembro de 1945.

¹¹² O *Estado*, Florianópolis, 18 de julho de 1946.

¹¹³ Este grupo levou os espetáculos: *A Última Conquista* e *Jesus, o Cego e a Leprosa*, em 1945.

Deodósio Ortiga.¹¹⁴ Com a fundação deste grupo começava a junção do “velho” – atores do elenco antigo da União Operária – representado por Carlos Bicocchi, Deodósio Ortiga e Waldemiro Monguilhott, com o “novo” – que buscavam uma sintonia com a modernidade teatral paulista e carioca - identificado com os atores Edy Silva e Eglê Malheiros.¹¹⁵

A associação teve, ainda, mais dois grupos teatrais, o Grupo Juvenil da União Operária, que encenou em 1950 *As Três Virtudes*”, tendo no elenco Wilma Souza, Oni Furtado, Maria Piazza e Ieda Maria Ortiga e Alor Souza. E, o Grupo Infantil “José Fiorenzano”. Sobre o “corpo cênico infantil”, encontrei uma única referência no jornal *O Estado*, 31 de janeiro de 1947, quando este grupo apresentou um espetáculo na penitenciária do estado. O nome do grupo infantil da União Operária foi encontrado num papel timbrado da associação, de 1951.

3.5 Sintonia entre palco e platéia

Havia no teatro da União Operária uma afinidade/cumplicidade entre o palco e a platéia pelo fato deste teatro ser realizado no âmbito de um circuito familiar e de conhecidos. A platéia era formada por populares, trabalhadores e seus familiares, muitos dos quais aparentados, amigos ou, ainda, colegas de trabalho, dos atores/atrizes que apresentavam os espetáculos.

Nos comentários da imprensa local, sobre esta prática teatral, aparece, com relativa freqüência, observações sobre quem era o destinatário potencial deste teatro. Como por exemplo: “Representando dramas puramente familiar, o que atesta o interesse e esforço dos seus diretores em bem servir o nosso operariado com um educativo divertimento. Seus preços populares dão margem para que todos possam assistir”.¹¹⁶ Ou “teremos novamente os festivais artísticos da União Operária, que sempre atraem grande assistência à sede social, pois é lá o único lugar onde a gente pobre pode assistir a funções de arte teatral”.¹¹⁷ A imprensa

¹¹⁴ Pertenceram a este grupo, entre outros, Salim Miguel e Ury Coutinho de Azevedo. *Diário da Tarde*, Florianópolis, 4 de maio de 1946.

¹¹⁵ *A Gazeta*, Florianópolis, 9 de fevereiro de 1946.

¹¹⁶ *A Gazeta*, Florianópolis, 7 de dezembro de 1934.

¹¹⁷ *O Estado*, Florianópolis, 7 de abril de 1945.

local definia e delimitava a quem se destinava preferencialmente esta prática cênica, com isso direcionava, através de seus elogios a este teatro, que o mesmo não era uma diversão e um espaço a ser ocupado pelas demais classes sociais de Florianópolis, a não ser numa ação de beneficência para auxiliar os trabalhadores da cidade, quando se faziam presentes representantes oficiais, bem como “altas” autoridades dos governos estaduais e municipais.

Sobre o público que compunha a platéia deste teatro as pessoas que dele participaram como atores/atrizes também afirmaram que este era composto da “classe operária”, diz Waldir Brazil.¹¹⁸ “Pela classe social mais pequena, mais pobre, de periferia”.¹¹⁹



Foto nº 26 - Platéia da União Operária em dia de espetáculo. Banco de Imagens/Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis.

Como se pode perceber na foto acima, o público era constituído por famílias, inclusive com a presença de crianças muito pequenas. Fato justificado pela moralidade dos espetáculos ali apresentados, espetáculos que a imprensa local denominava como “familiares” e morais. Os homens aparecem engravatados, e as mulheres bem vestidas, ou seja, apesar das dificuldades

¹¹⁸ Waldir Brazil. Entrevista, op. cit.

¹¹⁹ Julia e Ieda Ortiga. Entrevista, op. cit.

enfrentadas pelos baixos salários, os trabalhadores, certamente com grande esforço, procuravam apresentar-se com dignidade nos seus eventos públicos.

A imprensa local faz referência, com freqüência, a um grande público presente aos espetáculos da União Operária, ressaltando sempre “a grande assistência”, “enchente de pessoas”, “a casa literalmente cheia” “uma assistência que lotou por completo”, “repleto de operários e suas famílias”. O que levava o grupo a reprisar inúmeras vezes o mesmo espetáculo para atender ao seu público. A demanda devia ser bastante significativa, tanto que constava do estatuto da associação que “esses programas serão reapresentados tantas vezes quantas forem precisas para assisti-la a totalidade dos sócios e suas famílias”.¹²⁰

A exemplo do que ocorria nos espetáculos dos grupos operários paulistas, a platéia da União Operária era bastante agitada e participante.¹²¹ Segundo a imprensa local a platéia se manifestava através de “fartos aplausos”, “muito aplaudindo”, “fartos e prolongados aplausos”. A participação podia ser mais forte: “A enorme assistência que enchia literalmente o teatro aplaudindo a representação e atenta aos lances de grande emoção, chamou a cena os interpretes da empolgante peça teatral que foram recebidos por estrondosa salva de palmas”.¹²²

Ao teatro, também, compareciam pessoas “ilustres”, como foi o caso no festival realizado em dezembro de 1946, em benefício do Sindicato dos Padeiros e Confeiteiros, ao qual esteve presente o Prefeito Municipal, Coronel Pedro Lopes Vieira, pois o festival era em sua homenagem. Após ouvir discursos e aplausos em sua homenagem, o prefeito municipal, num gesto típico dos detentores do poder, “declarou que o governo municipal subscreveria uma das listas com mil cruzeiros, em beneficio do natal dos filhos dos operários”.¹²³

¹²⁰ *Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária*, op. cit, Capitulo XIV, artigo 68, parágrafo único.

¹²¹ Silvana Garcia, op. cit, p. 92.

¹²² *Diário da Tarde*, Florianópolis, 29 de outubro de 1943. A peça que empolgou a platéia foi *Erro Judiciário* ou *O Louco da Aldeia*, de Baptista Diniz.

¹²³ Nesta ocasião, foi apresentada a peça *Os Transviados*, de Francisco Gurgel, com direção de Deodósio Ortiga.

3.6 Uma política para a prática teatral amadora

Com a instituição da Comissão de Teatro Nacional, a 14 de setembro de 1936, o Ministério de Educação e Saúde, iniciava o processo de interferência direta na atividade teatral realizada no Brasil. Esta Comissão tinha, entre seus objetivos, fazer um levantamento da atividade teatral brasileira, sugerir encaminhamentos para melhorar “o padrão das representações e conduzir o público a melhores solicitações de gosto”.¹²⁴

No seu relatório conclusivo sobre o teatro brasileiro, a Comissão de Teatro Nacional (1936/1937) propôs alterações e melhorias em todas as áreas da prática teatral, abordando desde a casa de espetáculo, as companhias profissionais, repertório dramático, público, e, entre outros aspectos, a atividade teatral amadora. Esta prática teatral foi considerada importante para o desenvolvimento do nosso teatro, por ser “uma escola natural de teatro e um meio precioso de revelação de reais vocações para o teatro”.

A percepção da atividade teatral amadora como uma escola para formação dos futuros atores levou a Comissão a propor: “deve ser estimulada e orientada a formação de grupos amadores, nas escolas, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou isoladamente”.¹²⁵ Esta proposição da Comissão de Teatro Nacional foi incluída entre os objetivos fundadores do Serviço Nacional de Teatro (1937).

A partir de 1937, com a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), a prática teatral amadora passou a ser orientada e receber auxílios para seu desenvolvimento do novo órgão estatal do Ministério de Educação e Saúde. A primeira ação concreta foi o lançamento do 1º Edital de apoio às montagens de espetáculos para os grupos amadores do país. O apoio foi destinado a vinte grupos, sendo que cada um deles recebeu a quantia de três contos de réis. O critério de seleção se baseava nas condições “artísticas e morais” do grupo. Em

¹²⁴ Ministério da Educação e Saúde, *O Governo e o Teatro*, op. cit, p. 6.

¹²⁵ Ministério da Educação e Saúde, *O Governo e o Teatro*, op. cit, p. 10.

Santa Catarina, três grupos conseguiram esta subvenção, todos eles de Florianópolis, e entre estes o Grupo Teatral João Dal Grande Bruggemann.¹²⁶

Os investimentos deste novo órgão na atividade amadora visavam estimular, entre outros objetivos, a formação de novos artistas e direcionar este trabalho amador segundo as perspectivas traçadas pelo governo federal. Como coloca Victor Hugo Adler Pereira, “a criação do mecanismo burocrático (SNT) visava, em princípio, a estimular a expansão, mantendo-a sob o controle e a orientação do governo”.¹²⁷

A ação do governo Vargas repercutiu de forma diferenciada para o teatro operária realizado no Brasil. Para o grupo teatral da União Operária as políticas culturais do Ministério da Educação e Saúde representaram um estímulo à manutenção de suas atividades teatrais, enquanto que para o teatro social libertário paulista significou o seu declínio, devido à repressão ao movimento anarquista desencadeada pelo governo Vargas.

3.7 Fechando o ciclo

No final da década de 1940 houve um acentuado declínio nas atividades do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”. Na imprensa local, a partir de 1949, aparecem poucos anúncios ou críticas de seus espetáculos. Se o grupo, em 1949, apresentava uma descontinuidade em suas atividades, com a morte de Deodósio Ortiga, a 19 de fevereiro de 1951, ocorreu uma acelerada desarticulação de suas atividades.

Após esta perda, o grupo teve uma curta sobrevivência, tanto que em outubro de 1951, numa tentativa de manter a sua estrutura organizativa, apresentou o espetáculo *Choro ou Rio?* Mas, a iniciativa não gerou o efeito esperado, seja pela ausência do agente estimulador, representado por Deodósio Ortiga, ou, ainda, porque os tempos já eram outros; e o teatro da União Operária foi perdendo sua

¹²⁶ Ministério de Educação e Saúde, *O Governo e o Teatro*, op. cit, p. 30/31. Os outros dois grupos de Florianópolis que receberam esta subvenção foram o Centro de Cultura Teatral e o Grupo Particular Recreio Dramático.

¹²⁷ Victor Hugo Adler Pereira, *A Musa Carrancuda*, op. cit, p. 42.

significância como atividade de convívio social entre os associados, e foi sendo trocada pelo cinema, que a partir de 1952, foi implantado no teatro da União Operária.

O espaço teatral da União Operária foi, então, utilizado pelo Teatro Catarinense de Comédia (TCC), em novembro de 1951, para ensaios e apresentação da peça *A Sapateira Prodigiosa*, de Garcia Lorca.¹²⁸ Entre 1952 e 1953 o espaço foi usado pelos artistas da Rádio Guarujá, de Florianópolis, para apresentação de shows musicais. Na década de 1950 a União Operária adquiriu uma máquina de projeção cinematográfica e o espaço teatral passou a ser utilizado preferencialmente para a projeção de filmes. A última informação que localizei sobre o uso deste espaço como teatro foi a apresentação da peça *Sou um Assassino*, de Sebastião Lemos, em janeiro de 1955.¹²⁹ Numa montagem independente e sem qualquer vinculação com o antigo grupo teatral da União Operária. Estava fechado o ciclo histórico da atividade teatral da União Operária. O edifício da União Operária viria a se transformar, no final da década de 1990, em teatro municipal de Florianópolis.¹³⁰

¹²⁸ *A Gazeta*, Florianópolis, 11 de novembro de 1951.

¹²⁹ *A Gazeta*, Florianópolis, 9 de janeiro de 1955.

¹³⁰ O processo de transformação da sede social da União Operária em teatro municipal de Florianópolis teve início em 1983, quando a classe teatral local começou a reivindicar este espaço abandonado, para transformá-lo em local de ensaios e de pequenas apresentações. (*O Estado*, Florianópolis, 11 de fevereiro de 1983). Esta intenção ganhou impulso a partir do lançamento do Edital de venda do edifício, em 1985, pelo último presidente da União Operária. (*O Estado*, Florianópolis, 20 de outubro de 1986). O movimento foi coordenado pela Associação dos Grupos Teatrais de Florianópolis, Associação Profissional de Artistas e Técnicos em Diversões do Estado de Santa Catarina e pela Federação Catarinense de Teatro Amador – FECATA-. (Ofício encaminhado ao prefeito municipal Edison Andrino, a 18 de fevereiro de 1986. *O Estado*, Florianópolis, 20 de outubro de 1986 e *O Estado*, Florianópolis, 9 de novembro de 1986).

A edificação foi desapropriada pelo Estado, em 1986, e reafirmada em 1988. Mas devido à lentidão e desinteresse do Estado, então seu proprietário, o edifício fica abandonado, e em virtude do péssimo estado de conservação, a 25 de junho de 1992, parte da parede da fachada lateral esquerda e da cobertura desabaram.

A solução para restaurar, reconstruir, a edificação veio de uma permuta entre governo do Estado e uma construtora, Consórcio Morro-Boeing, que em troca de parte da área da União Operária, reconstruiu o edifício. A permuta foi autorizada pela Lei 10570, de 7 de novembro de 1997. A obra fica pronta no final de 1998.

Pela Lei 11229, de 20 de novembro de 1999, o governador, Espiridião Amin, cedeu o uso gratuito do imóvel à prefeitura municipal de Florianópolis, pelo prazo de 10 anos.

A primeira utilização deste espaço como teatro municipal, com toda a precariedade de falta de equipamentos e mobiliários, ocorreu a 16 de setembro de 1999, com a peça *Dona Maria, a Louca*, com o Grupo Dromedário Loquaz, texto de Antonio Cunha e no elenco a atriz Berna Sant'Anna. Contudo, sua inauguração oficial se deu apenas no dia 3 de maio de 2001, com o espetáculo *A*



Foto nº 27 - Fachada do prédio da União Operária. Com escoras colocadas pelo corpo de bombeiros em 1992. Foto: Vera Collaço. Fevereiro de 1993.



Foto nº 28. O edifício após o desabamento de 1992. Foto: Vera Collaço. Fevereiro de 1993.



Foto nº 29. Fachada após a restauração da antiga sede da União Operária, transformada em teatro municipal de Florianópolis. Foto: Vera Collaço, 24 de setembro de 2001.

Espessura da Poeira do Palco, texto e direção de Neno Brazil, e com os atores Édio Nunes e Waldir Brazil. (*A Notícia*, Joinville, 3 de outubro de 2001). Inaugurava-se, desta forma, um novo tempo para a antiga sede da União Operária, e um novo teatro para Florianópolis.

Capítulo IV OS ENCAMINHAMENTOS CÊNICOS DA UNIÃO OPERÁRIA

Das ações pedagógicas projetadas e executadas pela União Operária, a prática teatral foi a mais intensa e duradoura, estendendo-se, com interrupções e retomadas, de 1931 a 1951. Para analisar esta produção teatral julguei pertinente começar o seu estudo pela compreensão das escolhas realizadas pela União Operária para colocar em prática este seu projeto pedagógico.

Para desenvolver o objetivo acima exposto, ou seja, buscar apreender o sentido desta prática teatral, se tornou significativo analisar, mesmo que sinteticamente, o entorno cênico desta atividade. Da análise do seu contexto cênico imediato – companhias teatrais que se apresentavam em Florianópolis e os grupos amadores locais -, explicitam-se os modelos referenciais da prática teatral da União Operária, tanto no que diz respeito à dramaturgia quanto aos procedimentos adotados no palco. Como o capítulo anterior foi direcionado para a análise da prática do palco, neste capítulo, o foco de estudo se volta com mais ênfase para os conteúdos, o sentido, a projeção e as escolhas dramatúrgicas efetuadas pela União Operária.

Das atividades culturais desenvolvidas por sociedades de auxílio mútuo, e de diferentes associações que congregavam a minoria organizada da classe trabalhadora no Brasil – imprensa, bailes, conferências, palestras –, a prática teatral destacava-se como o instrumento “ideal para dinamizar a convivência e expressar as aspirações coletivas desses trabalhadores. (...) No palco, pode-se satisfazer a necessidade de lazer, assim como erigir a tribuna e reivindicar as mudanças das condições de vida”.¹

O teatro, afirma José Luiz Del Roio, foi “muito usado como instrumento de educação política, pois a maior parte dos trabalhadores é analfabeta e, mesmo quando sabe ler, são oriundos de povos de longa tradição apenas oral, tanto os

¹ Maria Thereza Vargas, *Teatro Operário na cidade de São Paulo*, São Paulo, Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Centro de Pesquisa e Arte Brasileira/Secretaria Municipal de Cultura, 1980, p. 13/14.

brasileiros como os italianos e ibéricos. Nos decênios do início do século XX, multiplicam-se os teatros operários”.²

Em São Paulo, o teatro feito por e para trabalhadores estava “estritamente vinculado ao movimento operário, que acompanhou muitos de seus estágios: esboçou-se no final do século XIX, atingiu seu apogeu nos primeiros decênios do século XX, dando início, a partir de 1930, a sua trajetória final até descaracterizar-se quase completamente durante os anos 60”.³

Este teatro de influência anarquista tinha uma concepção didática e doutrinária, no sentido de preservar e disseminar o ideário anarquista entre os trabalhadores paulistas. Os primeiros registros deste “teatro social libertário” denominação de Silvana Garcia para este teatro começaram a surgir “com o aparecimento dos primeiros números da imprensa operária, a partir de 1901”.⁴

De acordo com minha disponibilidade bibliográfica, é possível encontrar registros, no Rio Grande do Sul, de um teatro realizado por trabalhadores e para trabalhadores em 1887, quando uma associação pluriprofissional apresentou, como parte dos festejos de 1º de Maio, o drama *O 1º de Maio*, de Pietro Gori.⁵

Sobre o “teatro operário” realizado no Rio Grande do Sul, foi possível contar com o texto de Marcos César Borges da Silveira sobre a Sociedade União Operária (SUO), na cidade de Rio Grande. Este teatro teve início em 1902 e suas atividades se estenderam até 1950.⁶ Esta prática teatral, segundo Marcos da Silveira, teve períodos de forte influência socialista e anarquista, ou de ambos, e em outros momentos dominado foi por um discurso conservador. Mas, “tinha um papel pedagógico, moralizador, e, portanto ideológico junto ao fazer-se da classe operária”.⁷

² José Luiz Del Roio, *1º de Maio – Cem Anos de Luta – 1886/1986*, São Paulo, Global Editora e Distribuidora Ltda, 1986, p. 98/99.

³ Maria Thereza Vargas, op. cit, p. 9.

⁴ Silvana Garcia, *Teatro da Miltância*, São Paulo, Perspectiva, 1990,p. 93.

⁵ José Luiz Del Roio, op. Cit, p. 98.

⁶ Marcos César Borges da Silveira, *O teatro operário em Rio Grande na época das primeiras chaminés*, UNISINOS, Pós-graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2000. Dissertação de Mestrado. p. 65 e 83. O autor, contudo, limitou o seu estudo ao período de 1902 a 1920.

⁷ Idem, ibidem, p. 127.

Da nossa escassa literatura sobre este assunto, é possível observar que mesmo diferenciando-se quanto aos objetivos políticos ou na escolha dramática, a vivência teatral dos trabalhadores no Brasil, seja em São Paulo, no Rio Grande do Sul ou em Florianópolis, tinha por objetivo maior, como coloca Silvana Garcia ao se referir ao teatro social-libertário paulista e que eu estendo a todo teatro realizado por trabalhadores brasileiros, “uma afirmação de identidade, face às condições externas adversas – situação financeira precária, discriminação, perseguição policial -, e, por outro lado, o exercício coletivo de uma convivência social”.⁸ E todas estas práticas teatrais alinhavam-se com a tradição que faz do teatro um instrumento privilegiado para o lazer e a instrução de seu público potencial, ou seja, a classe trabalhadora.

4.1 A cena teatral em Florianópolis

Adentrar no teatro apresentado em Florianópolis na década de 1920 se justifica na medida em que várias das pessoas que atuaram na União Operária, como ensaiador ou ator/atriz, tiveram sua iniciação cênica, como público ou como produtor, no teatro deste período. E dele receberam seus primeiros ensinamentos tanto sobre o texto dramático como sobre o texto espetacular, ou seja, formaram seus modelos referenciais que foram posteriormente empregados no teatro da União Operária.

Neste sentido, a minha intenção ao fazer esta narrativa é trazer aspectos que auxiliem na compreensão das escolhas da União Operária, e não realizar uma breve história do teatro em Florianópolis neste período. Mesmo ciente da ausência de estudos sobre o teatro catarinense na primeira metade do século XX, não aprofundo aqui esta questão, pois isso implicaria em distanciar-me muito do foco central deste estudo. Mesmo assim, apresentarei alguns elementos que podem vir a auxiliar futuras pesquisas sobre este tema.

⁸ Silvana Garcia, op. cit, p. 91.

4.1.1 *As companhias profissionais que se apresentavam em Florianópolis*

Os espetáculos, das companhias profissionais que excursionam pelo país, ao longo de 1920 a 1940, originavam-se, preponderantemente, informa Décio de Almeida Prado,

no Rio de Janeiro, foco de irradiação de toda a atividade teatral brasileira. Lá as representações eram mais cuidadas, lá as peças demoravam mais tempo em cartaz. Organizado o repertório, entretanto, ou esgotada a curiosidade do público carioca pelo elenco, partia este normalmente em excursão, disposto a explorar em outras praças – era o termo regulamentar – o seu patrimônio dramático, constituído por uns tantos cenários e por cinco ou seis comédias (ou revistas) semimemorizadas.⁹

O teatro brasileiro, nas décadas de 1920 a 1940, apresentava duas linhas básicas de espetáculo, segundo análise de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha: a revista e o “teatro de *boulevard*”,¹⁰ também chamado de “Gênero Trianon”.¹¹ Diferenciando estas duas linhas do gênero cômico Victor Hugo Adler Pereira elabora as seguintes definições: a revista se constitui em um show de variedades – entremeando números de canto, piadas e pequenas representações – e o teatro de *boulevard* se caracteriza pela encenação de “comédias leves estrangeiras (bem como brasileiras) que os atores adaptavam com improvisações”.¹²

Para Florianópolis, excursionavam, principalmente, companhias brasileiras de revistas e comédias ligeiras, pequenos grupos mambembes, e, em menor

⁹ Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, IN: FAUSTO, Boris (Direção), *O Brasil Republicano*, Tomo III, 4º Vol – Economia e Cultura (1930-1964), São Paulo, Difel, 1984, p. 530.

¹⁰ Patrice Pavis define “o teatro de boulevard” como “uma arte de puro divertimento, mesmo que mantenha ainda, de sua origem melodramática, a arte de divertir com pouco esforço intelectual. (...) Ele se especializa em comédias leves, escritas por autores de sucesso para um público pequeno-burgues ou burguês, de gosto estético e político tradicional, que jamais são perturbadoras ou originais”. Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 380.

¹¹ “Convencionou-se entre nós chamar o gênero de Teatro leve, sem pretensões, feito exclusivamente para rir, de ‘Gênero Trianon’”. Bricio de Abreu, apud, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996, p. 441. O Teatro Trianon foi fundado no Rio de Janeiro em 1915.

¹²Victor Hugo Adler Pereira, *A Musa Carrancuda*, Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 40.

número, companhias portuguesas de dramas – como a Companhia Dramática Eduardo Pereira, com os seus dramalhões do século XIX, que segundo uma crítica local “há muito já deveriam ter sido suprimido da cena”¹³ - e de comédias – Chaby Pinheiro. Entre os dramalhões encenados pela Companhia Dramática Eduardo Pereira, em 1920, estava *A Rosa do Adro*, que foi um grande sucesso do grupo teatral da União Operária em montagem de 1935. As Companhias de revistas e comédias apresentavam também dramas, ou, melhor dizendo dramalhões, em acordo com o gosto do público das cidades por onde passavam. Como, por exemplo, a Companhia Nacional Arruda de Revistas e Operetas que apresentou em 1920 o drama *Rosas de Nossa Senhora*,¹⁴ de Celestino Silva, também outro grande sucesso do grupo teatral da União Operária, que o encenou várias vezes nas décadas de 1930 e 1940. Estas companhias procuravam colocar em seu repertório peças de autores da região para onde viajavam - no caso de Florianópolis o autor preferido era Horácio Nunes Pires¹⁵ - ou, ainda, realizar rapidamente a montagem de um texto de um jovem autor local, conhecido e respeitado pelas elites da cidade, como ocorreu com a Companhia de Revistas e Comédias Ribeiro Cancellata, que encenou em 1920 a revista *A Grande Avenida*, de Clementino Brito, reconhecido jornalista que trabalhava no jornal local *O Estado*.

Da dramaturgia brasileira vinculada ao gênero revista e à comédia de costumes foi muito representada em Florianópolis, na década de 1920, a obra de Gastão Tojeiro, bem como as comédias de Armando Gonzaga, que teve com *Cala a Boca*, *Etelvina*, de 1925, um dos seus grandes sucessos no Teatro Trianon, e que foi encenada pelo grupo da União Operária, em 1931.

A plêiade de dramaturgos das comédias de costume – Gênero Trianon – representada por Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna, Viriato Correia, Paulo de Magalhães tiveram várias de suas peças apresentadas em Florianópolis por companhias profissionais. Esta dramaturgia que, segundo a análise crítica de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, pretendeu reformular a cena brasileira,

¹³ O Estado, Florianópolis, 4 de setembro de 1920.

¹⁴ Este drama foi encenado inúmeras vezes em Florianópolis, por diferentes companhias, ao longo das décadas de 1920 e 1930.

¹⁵ A Companhia de Revistas e Burletas Leoni Siqueira encenou a comédia *A Sogra*, de Horácio Nunes Pires, em 1922.

“não fez mais do que manter-se na linha do nosso velho teatro de costumes. Trata-se, em especial, de autores que faziam uma crítica da aparência como ponto de partida das decisões humanas no caminho das desejadas mudanças na situação das personagens: era preciso parecer de bom-tom para ser aceito na alta-roda; parecer rico para ser considerado digno, etc.”¹⁶

Para Décio de Almeida Prado, os dramaturgos da Geração Trianon, “sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia, em que atuavam, que no do espetáculo”.¹⁷ Representativa desta dramaturgia é a peça *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, de 1932, e que foi encenada pelo grupo teatral da União Operária, em 1934.

Esta “linha” – comédia de costumes –, que se inicia com Martins Pena (1815-1848) e que avançou predominantemente até o final de 1930, tem outra perspectiva de análise no trabalho de Cláudia Braga. Ela também a vê como uma continuidade, mas percebe este conjunto dramático como algo positivado e de característica essencialmente popular. É uma dramaturgia modesta, sem dúvida, mas “foi a continuidade de uma produção dramatúrgica, predominantemente cômica, popular, cujo objetivo (...) era a tentativa de decifrar, compreender e, sobretudo, explicar o Brasil”.¹⁸

Além das comédias, outro gênero dramático – a Revista – foi muito encenado em Florianópolis, nas décadas de 1920 e 1930. A revista, como diz Roberto Ruiz, também teve no “universo verde-amarelo a sua fonte principal de motivos inspiradores, recolhendo na farta messe política, na variedade de costumes, paisagens, usos e ritmos e nos seus apelos folclóricos, um enorme repositório de termos e encontros com os espectadores”.¹⁹ Outra temática constante nas revistas, “no qual se insere também o imaginário da revista, combinado ao aparato cênico e ao exotismo, é o sexo, assunto perene das formas cômicas”.²⁰

¹⁶ Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, op. cit, p. 446.

¹⁷ Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, op. cit, p. 532.

¹⁸ Cláudia Braga, *Em Busca da Brasilidade*, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. XX.

¹⁹ Roberto Ruiz, *Prefácio*, IN: Neyde Veneziano, *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, Campinas/São Paulo, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991, p. 13.

²⁰ Neyde Veneziano, op. cit, p. 171.

Esta dramaturgia chegava a Florianópolis através de companhias profissionais que excursionavam pelo país em situações precárias. Quando em viagem, as companhias reduziam todos os gastos possíveis, e o que se verificava conforme informa Décio de Almeida Prado era que,

as peças em geral já cortadas, quando estrangeiras, para caber nas duas horas habituais de espetáculo, tendiam a se esfacelar. Aboliam-se os papéis menores, adaptavam-se outros conforme os recursos humanos disponíveis, substituíam-se artistas consagrados por outros de menor prestígio, aproveitando-se amadores locais, persistindo do elenco original, muitas vezes, somente o primeiro ator e a primeira atriz, nomes imprescindíveis por atuarem como chamariz de bilheteria.²¹

Neste sentido, mereceu destaque, por parte da imprensa local, o “harmônico conjunto artístico”, que compunha o elenco da Companhia Dramática Nacional – Itália Fausta –, quando de sua apresentação na cidade, em 1921. O destaque dado era a própria Itália Fausta, mas seus pares estavam à altura de uma encenação de qualidade.²²

As companhias mal desciam no porto de Florianópolis e já tinham que se preparar para o espetáculo da noite. As estréias ocorriam diante de tumultos para preparar os cenários e com um elenco esgotado pela viagem, mas uma noite sem espetáculo significava aumento nos gastos para a companhia. Um jornal local descreve um incidente que ocorreu em função desta pressa em estreir:

A função deveria ter início às 20:45 horas. Somente começou as 21 horas, porque os cenários, desembarcados a tarde, tinham de ser montados as corridas. Foram quinze minutos de espera, atormentados por maçantes e brutais marteladas, que o pano de boca não conseguia abafar.²³

²¹ Décio de Almeida Prado, *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, op. cit, p. 530.

²² *O Estado*, Florianópolis, 2 de fevereiro de 1921. Itália Fausta juntamente com Renato Viana, Álvaro e Eugenia Moreyra – estes últimos com o Teatro de Brinquedo (1927), são considerados os pioneiros da modernidade no teatro brasileiro, a eles se somou, posteriormente, a Companhia Dramática de Dulcina e Odilon. Objetivavam estes pioneiros colocar o nosso teatro em pé de igualdade com o que se fazia na Europa, em rejeição ao teatro brasileiro da década de 1920. Assim, o trabalho apresentado por Itália Fausta chamava a atenção e destoava do que era comumente apresentado em Florianópolis, seja pela escolha de um repertório de melhor qualidade, pela encenação mais apurada ou, ainda, pelo elenco mais afinado enquanto conjunto teatral. Sobre estes pioneiros da modernidade teatral brasileira, ver: Gustavo A. Dória, *Moderno Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.

²³ *O Estado*, Florianópolis, 3 de abril de 1939. Isso ocorreu na estréia da Companhia Lyson Gaster, no Teatro Álvaro de Carvalho.

O trágico da situação não eram os quinze minutos de espera, e sim a constrangedora condição da companhia e do elenco que entrava no palco sem estar minimamente preparado para apresentar seu espetáculo. Nesta circunstância o ator tinha que confiar inteiramente no ponto, o que era uma prática inerente ao teatro brasileiro deste período, que o orientava nas marcações e lhe dava o texto esquecido pelo cansaço, pelo pouco tempo para memorização ou pelo excessivo rodízio de espetáculos durante uma temporada.

A condição física do único teatro oficial de Florianópolis, o Teatro Álvaro de Carvalho, era, segundo os críticos locais, a justificativa para a ausência, na cidade, de espetáculos com qualidade artística e de boas companhias profissionais. A título de exemplificação transcrevo uma, das muitas matérias, que tratava deste assunto:

A vetusta casa de espetáculos mostra-se insuficiente para acomodar os espectadores, que disputam entradas. (...) O fato revela mais uma vez a necessidade de se dar à Florianópolis um teatro que corresponda ao nosso progresso cultural como populacional. (...) Está provado que se outras companhias não nos procuram, dispondo de artistas de valor, ou mais numerosos – o que exige maiores despesas – receiam sofrer prejuízos pela pequena lotação do Teatro Álvaro de Carvalho, visto não poderem abaixar as entradas e não ser Florianópolis uma cidade rica. Uma casa de espetáculos maior afastaria o risco dos prejuízos financeiros da troupe que cá viesse.²⁴

Ao governo estadual e municipal, cabia também a parcela de culpa, segundo a crítica local:

Todo mundo se queixa que não nos visitam companhias de real valor. Nada mais explicável! Com um teatro como o nosso com pouco mais de 200 cadeiras e 40 frisas e camarotes é claro que não há nenhum empresário que queira contratar companhia para trabalhar em Florianópolis. Se elas viessem, a cadeira custaria 10\$ a 12\$ e a grita seria tremenda. Por outro lado, os nossos governos, de certo tempo, esta parte não auxiliam com um centil, uma Empresa ou Companhia.²⁵

²⁴ O Estado, Florianópolis, 13 de agosto de 1938. A disputa por ingresso se deu durante a temporada da Companhia de Comédias e Revistas Ribeiro Cancelli.

²⁵ A *Semana*, Florianópolis, 8 de julho de 1930.

Se para Florianópolis não vinham, normalmente, as grandes companhias profissionais ou as que aqui chegavam vinham defasadas no elenco e com adaptações no espetáculo, isso não impediu que Florianópolis conhecesse a dramaturgia e os processos cênicos que se faziam na capital federal, pois estas companhias encenavam geralmente os mesmos textos, seja no Rio de Janeiro ou em excursões pelo Brasil. O modelo estava posto aos amadores da cidade.

Se nas décadas de 1920 e 1930, o predomínio, em Florianópolis, foi de espetáculos de revistas, burletas e operetas, estas praticamente desaparecem de nosso palco na década de 1940, quando o teatro foi dominado pelas companhias profissionais de comédias e de dramas, quase sempre vindas do Rio de Janeiro.²⁶

Muitas companhias profissionais passaram, então, a percorrer o país sob o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro (SNT).²⁷ Florianópolis recebeu, nesta condição, em 1942, a Companhia de Comédias Iracema Alencar. Mas, mesmo assim, a crítica local ressentia-se com a ausência das companhias patrocinadas pelo governo federal: “por enquanto, não vieram a Florianópolis fazer temporada especial, com repertório escolhido, dentro das condições oficialmente exigidas. Vão, de quando em quando, a Porto Alegre e Curitiba e mesmo ao interior gaúcho. Florianópolis é apenas porto-de-escala ou quarentena”.²⁸ Apesar da reclamação, neste período se apresentam em Florianópolis companhias de renome nacional,

²⁶ Como o gênero Revista está caracterizado ao longo do texto, julguei pertinente expor em nota os conceitos de opereta e de burleta, que não estão definidos no corpo do texto. A opereta, gênero leve do teatro musicado, pode ser definida como uma ópera leve ou uma ópera menor, cujo argumento gira “em torno de aventuras românticas frívolas, episódios cômicos e fantásticos, além de algum comentário de sabor satírico-político”. Luis Paulo Vasconcellos, *Dicionário de Teatro*, Porto Alegre, L&PM Editores S/A, 1987, p. 143. Este gênero, acrescenta Geir Campos, surgiu na França em meados do século XIX, e caracteriza-se “por ter libreto e partitura alegres e movimentados, alternando partes faladas e partes cantadas”. Geir Campos, *Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo*, Niterói, Universidade Federal Fluminense: EDUFF, 1989, p. 71.

A burleta, segundo o dicionário Aurélio, pode ser definida como uma comédia ligeira, originária do teatro italiano do século XVI, é menos caricatural que a farsa, e geralmente musicada. Luiz Paulo Vasconcellos observa que, no século XX, o termo passou a designar uma pequena farsa entremeada de números musicais. Luis Paulo Vasconcellos, op. cit, p. 83.

²⁷ O Serviço Nacional de Teatro, órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, foi instituído pelo Decreto-lei nº 29 e promulgado em 21 de dezembro de 1937. O “Estado Novo instituiu o novo órgão com os objetivos de promover a formação profissional e conceder subvenções para as montagens de espetáculos teatrais. (...) A criação do SNT tinha como propósito básico disciplinar as atividades ligadas ao teatro e interferir nas etapas iniciais da produção, (...) a criação do mecanismo burocrático visava, em princípio, a estimular a expansão, mantendo-a sob o controle e a orientação do governo”. Victor Hugo Adler Pereira, *A Musa Carrancuda*, op. cit. p.42.

²⁸ *O Estado*, Florianópolis, 24 de abril de 1942.

tais como: a Escola Dramática, de Renato Viana, em 1945; a Companhia de Procópio Ferreira, em 1946, com apoio financeiro do governo estadual; Companhia de Comédias João Rios; Companhia Bibi Ferreira, e os Artistas Unidos – Henriette Morineau, em 1949.

Encerrou a década de 1940 a apresentação do Teatro Popular de Arte – Sandro Polônio e Maria Della Costa. Florianópolis entrava, definitivamente, na rota do “moderno teatro” brasileiro.²⁹ Como disse Sálvio de Oliveira, ao fazer uma retrospectiva do ano de 1949: “Pelos nossos palcos desfilaram os mais famosos atores nacionais e estrangeiros radicados no Brasil, as maiores peças nacionais, americanas e européias, umas notáveis no valor artístico outras no sensacionalismo, pela montagem, pela novidade”.³⁰

4.1.2 O teatro de revista e comédias é criticado, mas muito apreciado...

Se no Rio de Janeiro, então capital federal, as revistas e comédias ligeiras já eram motivo de críticas por sua imoralidade, em Florianópolis, uma capital, então, provinciana e conservadora, as críticas aos desvios morais, que este gênero provocava, foram ferozes, sem, contudo, ser um fator diminuidor da presença do público ao teatro.

²⁹ O Teatro Popular de Arte, de Maria Della Costa e Sandro Polônio, representava, em 1949, a confirmação da consolidação da modernidade no teatro profissional brasileiro. O ciclo heróico do amadorismo, como denomina Décio de Almeida Prado o período compreendido entre 1927 e 1948, havia conseguido reverter a situação de “atraso” da cena brasileira e torná-la “tão boa quanto o bom” teatro europeu. “A consolidação do que poderíamos chamar de novo profissionalismo veio em 1948, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia”, (TBC) em São Paulo, que com sua plêiade de diretores, predominantemente italianos, impuseram ao nosso palco um novo padrão de encenação, de preparação do ator e dos demais elementos do espetáculo, sob o comando centralizador do encenador, agora personagem central do espetáculo. (Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1988, p. 43 a 47). Era a superação do “teatro de atores” pela implantação do “teatro de diretores”. Ocorria no Brasil, no final da década de 1940, o que se passou na Europa no final do século XIX, como diz Jean-Jacques Roubine ao referir-se à modernização da cena européia, e que também é válido para a atualização da cena brasileira: “Doravante, o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos”. (Jean-Jacques Roubine, *A Linguagem da Encenação Teatral – 1880/1980 –*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 39).

³⁰ Sálvio de Oliveira, *Teatro - Ano Novo, Novos Elencos*, IN: *O Estado*. Florianópolis, 8 de fevereiro de 1950.

Em 1920, a Companhia de Revistas e Comédias Ribeiro Cancellata foi censurada pelos jornais e revistas locais pela “cruza bestial de seus espetáculos, que maculou o bom nome da nossa platéia”.³¹ Nem por isso a temporada da companhia deixou de ser um sucesso absoluto de público, que muito se divertia com este gênero teatral.

Nos jornais eram constantes as críticas a este trabalho: “é a revista imoral e intragável na sua cinematográfica exposição de mulheres mal vestidas que vem à cena dizer tolices, quando não dizer e fazer indecências”.³² Caracterizavam este teatro como pornográfico, por demais “apimentado”, com exageros ridículos, torpe, cheio de “ditinhos imorais”. Às vezes as companhias passavam dos limites, segundo a imprensa, como o teria ocorrido com a Companhia de Revistas e Burletas Leoni Siqueira, em 1922:

Gostamos de rir, e somos dos que vêm no gênero teatral ora em voga, obra de puro chiste, com uns vagos tons de arte. Não emprestamos, entretanto, o nosso “beneplasto” a cenas que, sem intuito maior que o de achincalhar, vão de encontro a crenças, melhor, a religiões que se acham sob a proteção da nossa Carta Constitucional”.³³

A imprensa local procurava destacar às companhias quando as mesmas apresentavam “espetáculos puramente familiares, com arte, graça e muito luxo”.³⁴ Este foi o caso da Companhia Sper, em 1930, e da Companhia Brasileira de Sainetes e Revistas Lyson Gaster, em 1932, cujas “peças são de um humorismo sadio. Nada de exageros de espírito raiando na piada grosseira, na dialogação crespa, pela pornografia. Seus espetáculos são perfeitamente familiares”.³⁵ Portanto, a imprensa local estava “comunicando” ao seu público, baseada em critérios morais, que estes espetáculos eram inofensivos, adequados às famílias.

Nem mesmo Procópio Ferreira, na época um consagrado ator nacional, foi poupado de críticas: “Por falar, porém, em piadas, queremos lembrar ao nosso

³¹ *Terra*, Florianópolis. N.18. Outubro de 1920. p. 12.

³² *O Estado*, Florianópolis, 8 de setembro de 1920.

³³ *República*, Florianópolis, 29 de março de 1922.

³⁴ *O Estado*, Florianópolis, 28 de julho de 1930. Referindo-se à Companhia Sper, que apresentava-se em Florianópolis.

³⁵ *O Estado*, Florianópolis, 22 de fevereiro de 1932. Matéria sobre os espetáculos da Companhia Brasileira de Sainetes e Revistas Lyson Gaster, que se apresentava em Florianópolis.

caríssimo Procópio que não está no Rio de Janeiro, onde tudo é natural. Aqui ainda existe um certo pudor. Talvez estejamos atrasados, mas nos sentimos bem assim”.³⁶

Na forma de um irônico poemeto, um escritor local, retratou a falsa moralidade dos que criticavam este teatro, mas não deixavam de ir assisti-lo:

O senhor B de B, o moralista,
 Evangelizador da grande seita
 Que doutrina mais perfeita
 Inimigo enraizado da “revista”
 Foi visto no Teatro apreciando
 A rir, a rir feliz e prazenteiro
 O tão apimentado e galhofeiro
 “Gênero bom” que estão representando
 Eu ao saber que o homem corava
 Diante da maldade; que pregava
 A sã moral, pimenta foi “comer”
 Lembrei-me do rifão que diz: amigo,
 Fase desvanecido o que te digo,
 Mas, o que eu faço escusa fazer.³⁷

4.1.3 O teatro amador local

A intensa atividade do teatro de revista, como diz Neyde Veneziano, se alastrava por todo o país. “Era a praça Tiradentes (RJ) chegando a outros estados e esses outros estados também produzindo as suas revistas com características próprias”.³⁸ Florianópolis esteve incluída neste efervescer do teatro musicado pela produção local, principalmente na década de 1920, de grande número de revistas e suas variantes, as operetas e burletas.

Coube a Clementino de Brito (1879/1953) a primazia de ser o fundador do que foi considerado, pela imprensa local, o renascer do teatro em Florianópolis.

Abriu caminho para essa revolução digna de aplausos o nosso companheiro de redação Clementino de Brito (redator do jornal *O Estado*), com a féerie infantil *Casa de Brinquedo*, a qual se seguiu o *Jardim Maravilhoso*, que tiveram diversas representações no Álvaro de Carvalho, desta capital, e em outras cidades do interior.

³⁶ *O Estado*, Florianópolis, 19 de fevereiro de 1946.

³⁷ *O Estado*, Florianópolis, 1 de outubro de 1920. Assinado por Hi Jóta.

³⁸ Neyde Veneziano, op. cit. p.45.

Eram peças sem tessitura difícil, apenas ornadas de situações de uma leveza aérea e graciosa, adequadas ao espírito das crianças para as quais tinham sido propositadamente escritas. Não eram revistas, porque lhes faltava o ar saltitante e gaiato que distingue essa espécie teatral.

Mas o caminho estava aberto. O público deliciou-se em ver gente da casa a desempenhar os papéis das peças da terra, e isso despertou, nas rodas dos nossos intelectuais, o desejo de seguir esse caminho florido e ameno, em demanda de um divertimento são, arranjado ao nosso paladar.

Como se vê, a época é do teatro. Nele se exercitam as nossas mais empreendedoras inteligências.³⁹

A elite intelectual de Florianópolis, especialmente os associados da Academia Catarinense de Letras, voltou-se para o teatro, em específico, para o teatro de revista.⁴⁰ Era a descoberta do teatro cômico, e com ele um instrumento de imediata divulgação de suas obras através da encenação desta dramaturgia. Quase todas as revistas escritas na década de 1920 tiveram a sua passagem pelo palco, apresentadas no Teatro Álvaro de Carvalho, com a presença de “numerosa platéia” composta, também, pela elite da cidade.⁴¹ Criava-se, assim, uma cumplicidade entre palco e platéia que garantia o sucesso dos novos dramaturgos catarinenses e os estimulava a escrever novas obras para este público.

A década de 1920 pode ser caracterizada, no teatro realizado em Florianópolis, como o primado dos dramaturgos na condução do movimento teatral, tanto que foi uma década de poucos grupos teatrais, sendo que a maioria das representações resultava da agregação de um corpo cênico em torno da

³⁹ *O Estado*, Florianópolis, 29 de junho de 1921. A opereta *Casa de Brinquedo* é de 1920, e *Jardim Maravilhoso*, de 1921, encenadas no Teatro Álvaro de Carvalho com direção do amador Dante Natividade, e músicas de Álvaro Ramos.

⁴⁰ Dos associados da Academia Catarinense de Letras, nas décadas de 1920/1930, dedicaram-se ao teatro, principalmente ao gênero revista, os seguintes escritores: Clementino de Brito, Antonio Mâncio Costa, João Batista Crespo, Altino Flores, Haroldo Callado, Oswaldo Melo, Ogê Mannebach, João Melchiades, Nicolau Nagib Nahas e Gustavo Neves. Sobre a Academia Catarinense de Letras ver: Celetino Sachet, *A Literatura de Santa Catarina*, Florianópolis, Lunardelli, 1979. Celetino Sachet, *As transformações estético-literárias dos anos 20 em Santa Catarina*, Florianópolis, Udesc/Edeme, 1974. Carlos Humberto P. Corrêa, *História da Cultura Catarinense: O Estado e as Idéias*, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1997.

⁴¹ As músicas das revistas foram elaboradas, essencialmente, pelos músicos locais: Álvaro Ramos, Álvaro de Souza, Hermínio Jacques, Luiz e Ernesto Emmel, Hermínio Millis, Max Kuenzer e Hugo Freyes Leben.

figura do dramaturgo. Cabia, portanto, ao dramaturgo, escolher o ensaiador, o elenco e os componentes para a parte técnica do seu espetáculo.⁴²

Alguns nomes destacavam-se na composição do corpo cênico, além do dramaturgo, entre eles os ensaiadores Dante Natividade, que dirigiu quase todas as revistas produzidas em Florianópolis, neste período, e Félix Brandão. Na cenografia o destaque era o pintor Eduardo Dias, seguido do, também, pintor Joaquim Margarida. Do elenco, alguns nomes se sobressaiam na imprensa local, aqui só darei evidência aos que depois tiveram ligações com a União Operária, como foi o caso de Antonio Vieira Machado (o Sanford), José Fiorenzano, Carlos Biccocchi, Rodolfo Bosco, e, sua irmã, Julia Bosco, sendo que os dois primeiros, na década de 1930, atuaram como ensaiadores e os demais como atores do grupo teatral da União Operária.

Como observa Neyde Veneziano, ao tratar da expansão do gênero revista pelo Brasil, esta dramaturgia adquiriu características próprias nos diversos estados. A revista produzida em Florianópolis mantém as qualidades requeridas pelo gênero, e que lhe garantiam sucesso junto ao público:

A ausência de pose, de pedantismo; o gosto pelas idéias e expressões simples; o dom da caricatura, da graça fácil e espontânea; a habilidade no jogo das palavras, no uso do trocadilho; o interesse jornalístico pelos modismos, pelo que estava acontecendo no Brasil e mais ainda na cidade do Rio de Janeiro.⁴³

Mas distanciava-se da revista produzida no Rio de Janeiro quanto aos aspectos morais. Os jornais locais faziam questão de diferenciar as revistas criadas por autores catarinenses, tratadas como familiares e lúdicas, das revistas

⁴² Dos grupos teatrais fundados na década de 1920, dois grupos merecem destaque pela continuidade de seus trabalhos até a década de 1940 e pelo respeito que conquistaram junto ao pequeno movimento teatral que havia em Florianópolis no início do século XX: o Grupo Particular Recreio Dramático (1925), dirigido por Dante Natividade, e o Centro de Cultura Teatral (1929), formado em sua maioria por “operários”, conforme noticiava o jornal local *A Gazeta*, de 2 de abril de 1941. Deste último grupo saíram alguns atores e ensaiadores que auxiliaram na formação do grupo teatral da União Operária, tal como Roberto Rilla, que viria a ser o primeiro ensaiador da União Operária, João Palmeiro da Fontoura, Altamiro Costa e Antonio Vieira Machado (o Sanford).

⁴³ Décio de Almeida Prado, *História Concisa do Teatro Brasileiro*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 106.

que eram apresentadas em Florianópolis pelas companhias profissionais vindas, normalmente, do Rio de Janeiro:

O autor teve a originalidade de fazer humorismo sem as costumeiras piadas das revistas de costumes nacionais. Geralmente, estas são umas pérfidas exposições de obscenidades em rimas, musicadas e declamadas, com os adequados gestos e requebros indecorosos. (...) O criador do *Seu Jeca qué Casa* descobriu a maneira razoável de conquistar o sucesso, sem as grosserias do costume – substituiu a piada canalha, pela crítica elegante, que arrebatava, e pelo humorismo fino, que deleitava. É um trabalho de arte e não um trambolho de obscenidades elevadas à categoria de costumes da terra – costumes comprometedores, os tais.⁴⁴

A crítica acima, de Gustavo Neves, uma das inúmeras que os jornais publicavam neste sentido, retrata bem o pensamento da elite intelectual local que não rejeitava o gênero revista ou as comédias de costumes, mas discordava da “imoralidade” nelas contidas como chamariz de público e sucesso. A imprensa elogiava a revista de costumes locais, produzida em Florianópolis, por ser “espirituosa e limpa”, com cenas “hilariantes, mas de graça pura e sadia em que não se encontra uma só frase ambígua ou de interpretação menos moral”.⁴⁵ As revistas deveriam ser movimentadas, “cívica, crítica, humorística, sem ferir a susceptibilidade de alguém. Nem fazer corar os bancos da platéia”.⁴⁶

Quando algum dramaturgo local ia além do permitido era forçoso fazê-lo retroceder. Foi o que ocorreu com a revista *A Ilha dos Casos Raros*, de Nicolau Nahas,

A peça despida como se acha das críticas pesadas que feriram susceptibilidades e que foram substituídas por números excelentes de canto e música. Força, é, porém, curvar-se as exigências do meio em que se vive e por isso achamos que muito bem andou o sr. Nicolau Nahas, acatando as nossas observações e retirando da peça algumas críticas muito pessoais.⁴⁷

⁴⁴ Gustavo Neves, *O Theatro Catharinense*, *O Estado*, Florianópolis, 19 de setembro de 1921. A opereta *Seu Jeca qué Casa* é de Mâncio Costa, escrita e encenada, com enorme sucesso, em 1921, no Teatro Álvaro de Carvalho, com música de Álvaro Ramos.

⁴⁵ *República*, Florianópolis, 21 de abril de 1927.

⁴⁶ *O Estado*, Florianópolis, 22 de maio de 1930.

⁴⁷ *República*, Florianópolis, 13 de setembro de 1927. A revista *A Ilha dos Casos Raros*, de Nicolau Nahas, estreou em setembro de 1927, sob a direção de Dante Natividade, com música de Ernesto Emmel, no Teatro Álvaro de Carvalho, encenada pelo Centro Dramático e Artístico de Santa Catarina.

Assim, a crítica ao gênero revista abarcava além da problemática da sua tendência para a obscenidade, o perigo que a mesma podia representar, pela sua característica de atualidade, ao tratar de fatos recém acontecidos e de pessoas envolvidas nestes acontecimentos. A revista local deveria ser mais ponderada para não ultrapassar o limite do aceitável pelo público da cidade, segundo a perspectiva formulada pela imprensa local.

Na década de 1930, parte da elite intelectual, que produziu teatro de revista em Florianópolis, retirou-se de cena. Novos dramaturgos vieram ocupar este espaço vago, não mais produzindo revistas, e sim comédias de costumes e dramas. As motivações que levaram parte desta elite a abandonar a escrita teatral é uma questão ainda a ser estudada, bem como todo o teatro catarinense deste período.

A partir de 1930, desencadeia-se o predomínio de grupos teatrais amadores, que tanto encenavam autores locais, escrevendo agora preferencialmente comédias de costumes e dramas, como dramaturgos nacionais ou portugueses, em sua maioria. O repertório dramático era constituído, em grande parte, de peças que já haviam sido apresentadas em Florianópolis, em décadas passadas ou recentemente, por companhias profissionais em excursão pelo Brasil. As companhias profissionais que percorriam o país foram as principais disseminadoras de textos dramáticos para os grupos amadores dos estados. Conseqüentemente, o repertório era quase sempre o mesmo, “seja em Porto Alegre, seja no Recife. Em outras palavras, essas cidades reproduziam o que se passava na corte: a alternância de peças do velho e do novo repertório, tudo dependendo dos interesses dos empresários ou das tendências do ensaiador”.⁴⁸

Os grupos amadores de Florianópolis encenavam desde dramas sentimentais e comédias do século XIX, como *A Filha do Marinheiro*, de J. Vieira Pontes, bem como comédias e dramas escritos na primeira metade do século XX, como *O Chá do Sabugueiro*, comédia de Raul Pederneiras. Assim, estes grupos amadores possuíam um repertório bastante eclético que tanto podia incluir

⁴⁸ João Roberto Faria, *Idéias Teatrais: O Século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 2001, p. 127. O autor está se referindo, no caso, à irradiação pelo Brasil do Teatro Realista, do século XIX, mas a idéia ainda era válida para o Brasil da primeira metade do século XX.

melodramas românticos, comédias e dramas do século XIX ou ainda obras recentes da dramaturgia brasileira, tal qual o faziam as companhias profissionais que vinham à Florianópolis. Este mesmo procedimento vai ser adotado pelo grupo teatral da União Operária ao montar o seu repertório cênico.

Dos grupos amadores criados, ou em atividade, na década de 1930, um possui relevância significativa na trajetória do teatro da União Operária. O Grupo Dramático “28 de Abril”, fundado em 1931, tendo José Fiorenzano como ensaiador, e no elenco, entre outros, Deodósio Ortiga, Julia Silveira, Teodorico Ortiga, Mário Schmidt e Oscar Schmidt (cenógrafo).⁴⁹ Deste grupo originaram-se dois ensaiadores para a União Operária: José Fiorenzano e Deodósio Ortiga, este último foi o principal responsável pelas atividades do grupo teatral da União Operária ao longo da década de 1940; deste grupo veio também a atriz Julia Silveira, depois Julia Ortiga, que durante a década de 1940 foi a principal atriz deste grupo, bem como o cenógrafo Oscar Schmidt. A partir de 1933 estas pessoas foram sendo incorporadas ao grupo teatral da União Operária e tornaram-se as responsáveis pela sua continuidade, principalmente, na década de 1940.

Das atividades teatrais realizadas em Florianópolis, nas décadas de 1920 e 1930, a União Operária absorveu modelos para formar o seu repertório dramático, para a elaboração de seus espetáculos, e, principalmente, encontrou pessoas que integrariam o seu grupo teatral, seja como ensaiador, elenco, cenógrafo ou apoio técnico. Isto resultou numa intensa relação de troca e apoio entre o grupo teatral da União Operária e os demais grupos amadores da cidade, fazendo com que

⁴⁹ O Grupo Dramático “28 de Abril” estreou a 1^o e outubro de 1931, no Clube Recreativo e Dramático 28 de Abril, na Prainha, com a peça *Pedro-Sem*, de L. A. Burgain, de 1847, cujo título completo é *Pedro-Sem que já teve e agora não tem*. João Roberto Faria, *Idéias Teatrais: o Século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva/FAPESP, 2001, p. 355. Esta descrição se faz necessária para fazer algumas correções no texto de Lilian Schmeil sobre o teatro da União Operária. A começar pelo nome da peça, que no texto de Lilian aparece como *Pedro Cem*; depois que este grupo teria sido fundado em 1927, e encenado esta peça em 1928. Conforme minha pesquisa, o grupo citado foi fundado em 1931, ano em que encena *Pedro-Sem*. Por último a autora afirma que a peça foi encenada no teatro da União Operária em 1928. O que não podia ter ocorrido, pois o teatro foi inaugurado em 1931. Lilian Schmeil, op. cit., p. 13 e 34. A autora teve como fonte para estas informações: Solange Rocha dos Santos, *O Resgate Histórico da UBRO*, Relatório Final de Pesquisa, Florianópolis, UDESC, Centro de Artes, não editado, 1993, s/p.; e entrevista, por ela realizada mais Solange Rocha dos Santos, com Julia Ortiga e Ieda Ortiga, esposa e filha de Deodósio Ortiga em 1995. As informações sobre o Grupo Dramático “28 de Abril” coletei nos jornais locais *O Estado*, 1 de outubro de 1931, *A Pátria*, 4 e 7 de dezembro de 1931, *A Pátria*, 1 de fevereiro de 1932 e *A Pátria*, 26 de fevereiro de 1932.

este grupo, embora dirigido para um público específico, fosse considerado pelos que praticavam teatro na cidade como mais um, e importante, grupo amador de Florianópolis.⁵⁰

Antes de abordar o teatro amador em Florianópolis na década de 1940, faço um pequeno parêntese para apresentar alguns aspectos do modernismo no teatro brasileiro, para em seguida fazer a ponte deste assunto com o teatro catarinense e a União Operária.

A década de 1940 representou a consolidação do modernismo no teatro brasileiro. Modernismo, que foi longamente preparado por um intermitente movimento de amadores, ao longo das décadas de 1920 a 1940, com Itália Fausta, Renato Viana, Álvaro e Eugênia Moreyra, “espíritos sintonizados com as conquistas modernas. Seus trabalhos, porém, não obtiveram muita repercussão e nem tiveram continuidade. (...) Apenas no final da década de 1930 é que se fixam efetivamente as raízes da nossa modernidade teatral, com a atuação de dois grupos amadores cariocas: o Teatro do Estudante, criado por Paschoal Carlos Magno, em 1938, e Os Comediantes, grupo que estreou em 1940”.⁵¹ “Em consonância com certo modelo de modernidade, baseado nos padrões culturais europeus, os críticos e a intelectualidade brasileira eram unânimes em apontar o ‘atraso’ do teatro brasileiro antes de *Vestido de Noiva*, pois nele ainda não se verificara a atualização ocorrida em outras áreas de produção artística”.⁵² O grupo amador Os Comediantes é, simbolicamente, considerado o marco fundador da

⁵⁰ Vários integrantes do grupo teatral da União Operária procederam do movimento teatral existente, em Florianópolis, nas décadas de 1920/1930, tais como: *Rodolfo Bosco*, que iniciou como contra-regra em 1922 (*República*, Florianópolis, 2 de agosto de 1922); *José Fiorenzano*, que em 1924 participava do grupo teatral do Colégio Catarinense e em 1927 fazia parte da diretoria do Centro Dramático e Artístico de Santa Catarina, junto com Rodolfo Bosco (*O Estado*, Florianópolis, 16 de maio de 1927); *Antonio Vieira Machado*, *Roberto Rilla* e *Altamiro Costa*, faziam parte, em 1929, da diretoria do grupo Centro de Cultura Teatral; *Deodósio Ortiga*, participou do elenco do Centro de Cultura Teatral, em 1930 (*Folha Nova*, Florianópolis, 17 de junho de 1930); *Carlos Bicocchi* e *João Palmeiro da Fontoura* participavam do grupo Centro de Cultura Teatral em 1931 (*O Estado*, Florianópolis, 19 de novembro de 1931); *Julia Ortiga*, *Oscar Schmidt* e *Mário Schmidt* faziam parte do Grupo Dramático “28 de Abril” (*O Estado*, Florianópolis, 1 de outubro de 1931). Portanto, as pessoas que integraram o corpo cênico da União Operária tinham, especialmente suas lideranças/ensaiadores, uma formação de palco adquirida junto aos grupos amadores da cidade.

⁵¹ João Roberto Faria, *O Teatro na Estante*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1998, p. 113/114.

⁵² Victor Hugo Adler Pereira, *Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro*, IN: BOMENY, Helena (org), *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 2001, p. 59.

modernidade cênica no Brasil, com o espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nélson Rodrigues, apresentado em 28 de dezembro de 1943, com direção do polonês Zbigniew Ziembinski e apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. “O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por ‘encenação’), de que tanto se falava na Europa”.⁵³

A renovação teatral do palco brasileiro impulsionada pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB – 1938) e Os Comediantes (1940) expandiu-se pelo Brasil. Como afirma Clóvis Levi, “o TEB foi o responsável direto pela multiplicação de grupos de teatro não apenas de estudantes, mas também bancários, comerciários, operários e demais categorias profissionais”.⁵⁴ Este amadorismo “começa a ganhar consistência, à medida que a prática, mais do que a reflexão teórica, obrigou-o a delimitar com precisão os seus objetivos”.⁵⁵

Para os estudiosos da cultura catarinense, o final da década de 1940 representou também o momento de nossa atualização estética com a incorporação, por parte dos artistas locais, do paradigma do modernismo. Lauro Junkes, ao analisar este período, faz a seguinte colocação: o “espírito acadêmico” continuou a marcar esta década “sem permitir a chegada do sopro renovador. (...) Na década de 1940 a Geração da Academia, com ares de oficialidade, prosseguia liderando nosso panorama cultural e ditando os padrões estéticos”. (...) Teatro não existia. (...) Não se fazia mais nada a não ser pecinhas de chanchada ou dramalhões”.⁵⁶

Ao desconsiderar a produção teatral de Florianópolis, neste período, Lauro Junkes compartilha do que Victor Adler Pereira denominou de “vício” analítico na abordagem da cultura brasileira:

⁵³ Décio de Almeida Prado, *O Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Editora Perspectiva/Edusp, 1988, p. 40.

⁵⁴ Clóvis Levi, *Teatro Brasileiro – Um Panorama do Século XX*, Rio de Janeiro, Funarte, 1997, p. 27.

⁵⁵ Décio de Almeida Prado, *Teatro 1930-1980 (ensaio de interpretação)*, op. cit, p. 541.

⁵⁶ Lauro Junkes, *Aníbal Nunes Pires e o Grupo Sul*, Florianópolis, Editora da UFSC/Ed. Lunardelli, 1982, p. 16 a 19.

Procurei muitas vezes (...) retomar argumentos contra o vício, a meu ver bastante grave, nos estudos sobre manifestações culturais no Brasil, o qual passou a caracterizar o discurso dos dirigentes, dominante também nos meios de comunicação, sobre os projetos de modernização no país, passados e atuais, vício que é o de, no afã de destacar a superação de um sintoma de 'atraso' omitir a contrapartida de destruição de valores, tradições ou movimentos que muitas vezes se lhe sucedem.⁵⁷

O pensamento de Lauro Junkers, sobre o teatro realizado em Florianópolis antes de 1946, expressa a idéia dominante na historiografia teatral brasileira até as últimas décadas do século XX. Na qual se exalta o sopro inovador com a devida rejeição do teatro anteriormente feito no Brasil. Sobre a qualidade do repertório dramático apresentado no Brasil, Décio de Almeida Prado faz a seguinte avaliação: “Quanto ao repertório, salvo generosas exceções que não chegavam a alterar o ambiente, estávamos limitados às pecinhas de costumes nacionais, sem outro interesse além de um pitoresco superficial, ou às traduções de comédias de baixa comicidade”.⁵⁸

Esta atitude, frente ao teatro realizado antes do emblemático ano de 1943, da estréia de *Vestido de Noiva*, vem sendo repensada na nova escrita da história do nosso teatro, tal como aparece, por exemplo, nos textos de Victor Hugo Adler Pereira e Cláudia Braga. Estes autores analisam o teatro brasileiro anterior a 1943, como um teatro afinado com tradições populares e que abrangia, com grande sucesso, amplas camadas de público. O olhar negativo dos estudiosos sobre este teatro se deve, segundo Cláudia Braga, “antes de mais nada, ao preconceito das camadas ‘ilustradas’ quanto às formas mais populares de cultura”.⁵⁹ E cujas conseqüências, como mostra Victor Hugo Adler Pereira, da tentativa de impor um padrão às atividades teatrais, “poderia ter conseqüências funestas, tanto matando tradições locais como simultaneamente afastando uma parcela numerosa de público dessa manifestação cultural”.⁶⁰

⁵⁷ Victor Hugo Adler Pereira, *A Musa Carrancuda*, op. cit, p. 34.

⁵⁸ Décio de Almeida Prado, *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 46.

⁵⁹ Cláudia Braga, op. cit, p. 6.

⁶⁰ Victor Hugo Adler Pereira, *Os Intelectuais, O Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro*, op. cit, p. 79.

Em Santa Catarina, o ano de 1946 é considerado, pelos estudiosos da cultura catarinense, como o divisor entre o “atraso” e o “moderno”, tanto na literatura como no teatro, pelas mesmas razões e com as mesmas conseqüências apontadas por Cláudia Braga e Victor Hugo Adler Pereira.

Neste sentido, o ano de 1946 representa o ano de atualização, por parte dos amadores de Florianópolis, com relação ao projeto estético que se realizava no eixo Rio-São Paulo. Neste ano foi criado o Teatro Experimental do Estudante. A própria denominação do grupo demonstrava sua matriz estética, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Do TEB veio, também, o desejo de realizar “um teatro mais profundo em que se fazem mister maiores recursos artísticos. (...) Insiste com os seus integrantes para que adquiram personalidade artística definida, e se aperfeiçoem no apuro da linguagem, na direção segura dos movimentos. Sem esses predicados não é possível fazer teatro no sentido cultural”.⁶¹ Mas, apesar do nome e da intenção renovadora, o grupo manteve-se ainda muito próximo do teatro que então se fazia na cidade, seja pela escolha dramática – estréia a 9 de fevereiro de 1946 com *Deus Ihe Pague*, de Joracy Camargo, retumbante sucesso do “velho” teatro brasileiro –, pela composição de seu elenco – uniu a nova geração intelectual da cidade, tendo como elemento expressivo Eglê Malheiros, com a geração que fazia teatro desde a década de 1930, como Carlos Bicocchi –, ou ainda pela escolha de seu diretor – Deodósio Ortiga, que vinha de uma tradição de ensaiador, ou seja, mais marcador de cena, no sentido antigo, do que um diretor adaptado ou conhecedor das novas técnicas de encenação.⁶²

Nova e mais sólida aproximação do teatro amador, de Florianópolis, com os parâmetros do modernismo, ocorreu em 1947, com a fundação do Teatro de Câmara, do Circulo de Arte Moderna.⁶³ O grupo surgiu tendo “por única e exclusiva finalidade congrega a gente moça de Santa Catarina para estudar,

⁶¹ O Estado, Florianópolis, 18 de janeiro de 1947.

⁶² A Gazeta, Florianópolis, 9 de fevereiro de 1946.

⁶³ O Circulo de Arte Moderna congregava escritores e outros artistas, da cidade, no desejo de superar nosso “atraso” em relação ao modernismo. Foi um movimento que procurou divulgar a Arte Moderna em suas diversas formas: literatura, teatro, música, cinema, artes plásticas, e que defendia a renovação estética, nos moldes do modernismo, em Santa Catarina. Sobre este assunto ver: Lauro Junkers, op. cit, e Lina Leal Sabino, *Grupo Sul: O modernismo em Santa Catarina*, Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura, 1982.

debater e encenar as peças mais representativas do teatro mundial”.⁶⁴ As inovações começaram pela escolha de um repertório fora dos moldes comerciais. Neste sentido estréiam, a 7 de novembro de 1947, encenando Luigi Pirandello e Bernard Shaw, mas também incluíram no seu repertório a “nova” dramaturgia catarinense ao encenar, na estréia, um texto de Ody Fraga.⁶⁵ Outra significativa mudança se deu no corpo cênico do novo grupo, e que o aproximava da renovação amadora de São Paulo e Rio, ao fazer um teatro para “gente moça”. Ocorreu, então, o afastamento dos atores, diretores e técnicos envolvidos com o “antigo” teatro amador da cidade. O novo elenco amador deste grupo vem confirmar a colocação de Sábato Magaldi, ao abordar a expansão renovadora do teatro amador no Brasil, ao longo da década de 1940:

Nos Estados, registraram-se a essa altura algumas tentativas amadorísticas, que, oriundas de intelectuais e escritores, independentes da vida do palco, procuravam pautar-se por sérios e válidos exemplos artísticos.⁶⁶

Assim, o teatro amador de Florianópolis começou a apresentar, pela primeira vez, uma elite intelectual, antes voltada para o universo literário, tais como Salim Miguel, Aníbal Nunes Pires, Ody Fraga, Eglê Malheiros e outros. Este teatro vai distanciar-se do amadorismo praticado na cidade, seja em relação ao público, por ser dirigido à elite intelectual da cidade, em condições de assimilar e deleitar-se com uma dramaturgia distante do teatro de pura diversão, seja pelas inovações no processo de encenação, ou ainda, por ter no elenco jovens mais afeitos a literatura que ao palco, que desejavam mudanças e tinham sede de conhecer a mecânica do moderno teatro.

A partir de 1947 o teatro amador realizado em Florianópolis passou a ter novos contornos. O conhecimento de uma “rica” dramaturgia, as inovações no processo de montagem do espetáculo e na preparação do ator, iniciadas com o Teatro de Câmara, iriam se refletir e mudar os rumos do teatro amador da cidade. Mas essa questão não cabe nos limites deste trabalho, pois a atualização iniciada

⁶⁴ Diário da Tarde, Florianópolis, 13 de janeiro de 1949.

⁶⁵ *O Estado*, Florianópolis, 19 de outubro de 1947.

⁶⁶ Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, SNT/FUNARTE, s/d, p. 194.

por este grupo implicou no desaparecimento do tipo de teatro realizado pelo grupo da União Operária, teatro este que em sua estrutura – cênica e dramática – estava ligado ao teatro que o modernismo vinha deslocar como “antigo” e não adequado aos tempos modernos.

4.2 As escolhas dramáticas da União Operária

Se, por um lado, o teatro da União Operária pode ser analisado como fazendo parte de uma tradição que é a do teatro feito por e para trabalhadores, por outro, ele pode ser percebido como fazendo parte, também, de outra longa tradição que é a de se considerar o teatro como um instrumento pedagógico.

A União Operária, ao projetar e consolidar entre suas práticas pedagógicas a atividade teatral, a idealizou, conforme se percebe em seus Estatutos Sociais de 1928 e 1940, como “princípio educativo”, “para a difusão artístico e cultural” e para a “confraternização de seus associados e famílias”. Esta prática teatral foi, portanto, pensada com uma dupla finalidade, ou seja, ser, simultaneamente, diversão e instrução. Desta forma, pode ser alinhada na tradição que faz do teatro um instrumento didático. Adoto aqui a percepção do elemento didático no teatro tal como o enuncia Patrice Pavis:

É didático todo teatro que visa instruir seu público, convidando-o a refletir sobre um problema, a entender uma situação ou a adotar uma certa atitude moral ou política.

Na medida em que o teatro geralmente não apresenta uma ação gratuita ou privada de sentido, um elemento de didatismo acompanha necessariamente todo trabalho teatral. O que varia é a clareza e a força da mensagem, o desejo de mudar o público e de subordinar a arte a um desígnio ético ou ideológico.⁶⁷

A potencialidade educativa do teatro está bem delineada, para os objetivos deste trabalho, na seguinte colocação de Martin Esslin: “As formas dramáticas (...) são um dos principais instrumentos por meio dos quais a sociedade comunica a seus membros códigos de comportamento. Tal comunicação funciona tanto pelo

⁶⁷ Patrice Pavis, op. cit, p. 386.

estímulo à imitação quanto pela apresentação de exemplos de comportamento que devem ser evitados ou repudiados”.⁶⁸

Compreender que o teatro realizado pela União Operária pode ser definido como didático, significa, portanto, dizer que este teatro tinha por objetivo estimular ou modificar comportamentos e valores de seu público potencial, para formar a classe trabalhadora de Florianópolis, reforçando comportamentos e valores julgados como positivos, bem como mostrar o que deveria ser repudiado por seu público potencial. Nisso reside o caráter didático desta prática teatral e do texto dramático selecionado pela União Operária para colocar no palco de seu teatro.

Visto que, como observa Juan Villegas, todo texto teatral, escrito ou representado, implica “una utilización de un sistema de códigos culturales, ideológicos y teatrales funcionalmente integrados para comunicar un mensaje significativo con el fin de transmitir un modelo del mundo coherente y verosímil a un determinado receptor o destinatário”.⁶⁹ Cláudia Braga reforça esta percepção não ingênua/neutra de um texto quando encenado ao afirmar que: “os textos teatrais de qualquer época, os que são levados à cena, são os que refletem – senão a própria sociedade, seus gostos, hábitos e costumes – uma opção estética desta sociedade”.⁷⁰

4.2.1 A intencionalidade didática

Ao se comparar as diferentes práticas teatrais, realizadas pelas minorias organizadas dos trabalhadores brasileiros, ocorridas no final do século XIX e primeira metade do século XX, percebe-se que a prática teatral foi implantada, não apenas por suas possibilidades de oferecer lazer, mas, principalmente, por suas potencialidades educativas. Aqui estou usando como parâmetro de comparação o teatro social-libertário (SP), o teatro da União Operária (SC) e o teatro operário de Rio Grande (RS).

⁶⁸ Martin Esslin, *Uma Anatomia do Drama*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 23.

⁶⁹ Juan Villegas. *Para un modelo de historia del teatro*, USA, Irving/California, Gestos, 1997, p. 157.

⁷⁰ Cláudia Braga, op. cit, p.2.

Estas três práticas cênicas possuem pontos de aproximação e de distanciamento sobre o que deveria ser transmitido através de seus palcos, para seus potenciais espectadores. O teatro social-libertário paulista teve sempre uma perspectiva didática-doutrinária, no sentido de afirmar e disseminar o ideário anarquista entre os trabalhadores de São Paulo. Para este fazer teatral, o fundamental era denunciar as forças que aprisionavam o ser humano – a estrutura capitalista, a Igreja e os valores burgueses.⁷¹

Já na cidade de Rio Grande (RGS), a prática teatral oscilou entre transmitir conteúdos anarquistas/socialistas e conteúdos vinculados à visão de mundo da perspectiva burguesa. Esta oscilação, segundo Marcos da Silveira, era resultante de alternâncias de poder na associação operária a qual este teatro estava vinculado, ora dominada por lideranças mais à “esquerda” – socialistas ou anarquistas – e na maior parte do tempo encabeçada pelas forças mais conservadoras deste movimento operário.⁷²

Na União Operária, de Florianópolis, ao que tudo indica, não foram colocados em questionamento os fundamentos do capitalismo e da estrutura de poder instituída no Brasil. Conseqüentemente, esta prática cênica reforçava os valores burgueses de família e propriedade, os valores morais que deviam reger os costumes e comportamentos do ser humano, segundo os preceitos da Igreja Católica, e prescrevia uma convivência harmônica entre capital e trabalho, que deveria ser regulada e assegurada pela participação do Estado, em concordância com a modernidade conservadora consolidada no governo Vargas.

Estas práticas cênicas, independentemente de sua intencionalidade didática, visavam a uma mudança da realidade que estava posta aos trabalhadores, seja pelo estímulo ao confronto ou pela busca de uma convivência mais harmônica com o poder instituído. Todas elas tinham em mente o desejo de um futuro melhor que o que estava instituído para o mundo do trabalho, e o teatro foi um dos principais instrumentos na busca da disseminação das idéias para fundamentar a mudança.

⁷¹ Silvana Garcia, *op. cit.*, p. 95.

⁷² Marcos César Borges da Silveira, *op. cit.*, p. 129.

4.3 A composição do repertório dramático

A composição do repertório de um grupo teatral, amador ou profissional, não pode ser percebida como um processo carente de significado político, social e estético. As escolhas dramatúrgicas, diz Juan Villegas, “se fundan en la valorización de un sistema de valores o una imagen del mundo y el rechazo de otras e implica el imaginario social que el grupo productor de teatro intenta comunicar a sus potenciales espectadores”.⁷³

Neste sentido, a União Operária ao compor seu repertório dramático, não selecionou textos de propaganda, doutrinário ou direcionado exclusivamente ao mundo do trabalho, a exemplo do que ocorreu em SP e em menor quantidade no RS. O seu *corpus* dramático foi montado a partir de textos que circulavam no fazer teatral brasileiro, e apresentados tanto por companhias profissionais como por grupos teatrais amadores. Esta dramaturgia não apresentava um conteúdo ideológico explícito, como o faziam os textos sociais-anarquistas, o que não significa dizer que possam ser pensados como textos ingênuos, neutros e carentes de sentido ideológico. O conjunto textual selecionado pela União Operária apresentava, portanto, um universo imaginário que refletia os pressupostos ideológicos, sua compreensão da realidade, suas concepções e crenças, ou seja, sua visão de mundo.⁷⁴ Neste sentido, este corpus textual exaltava como positiva a moral burguesa e cristã, destacando a estrutura familiar como o enunciado fundamental da organização social.

A escolha do repertório dramático a ser colocado no palco da União Operária não era de responsabilidade exclusiva do grupo teatral desta associação. As diretorias podiam exercer um poder censório sobre os textos que deveriam compor este repertório, tal como se percebe pelas deliberações de sessão ordinária da Diretoria publicada em jornal local: “foram mandadas arquivar, a

⁷³ Juan Villegas, op. Cit, p. 118.

⁷⁴ Adoto aqui o conceito de ideologia como visão de mundo tal como o enuncia Raymond Williams. “a visão de mundo ou perspectiva geral característica de uma classe ou de outro grupo social, a qual inclui crenças formais e conscientes, mas também atitudes, hábitos e sentimentos menos conscientes e menos articulados ou, até mesmo, pressupostos, posturas e compromissos inconscientes”. Raymond Williams, *Cultura*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p. 26.

comédia intitulada *A Noiva e a Égua* e o skete (sic) *Mortos que Falam*, este último por ferir sentimentos religiosos”.⁷⁵

4.3.1 Data da escrita e da encenação

Todo texto, segundo concepção de José Luiz Fiorin, assimila as idéias da sociedade e da época em que foi produzido, revelando as idéias, as concepções, os anseios e os temores de um povo numa determinada época”.⁷⁶ O texto dramático, como todo texto, configura-se, portanto, como um pronunciamento sobre uma dada realidade, revelando a visão de mundo de quem o produz. A sua peculiaridade de ser destinado à representação cênica revela, também, a visão de mundo de quem escolhe os textos a serem encenados. A escolha do texto, bem como a situação de enunciação escolhida pela encenação, expõe as concepções, as idéias, as crenças, os valores de quem o transpõe para a linguagem do palco.

Neste sentido, passa a constituir-se em um dado relevante na leitura e análise dos textos teatrais a data de escrita ou de estréia dos textos, pois esta demarca o tempo de sua escrita ou de sua encenação e revela as idéias, concepções, anseios e os temores de uma sociedade numa determinada época, ou seja, na contemporaneidade de sua escrita ou de sua encenação e que está inscrita nesta escrita dramática. Como coloca Fernando De Toro: “el texto es una significación cultural y un producto social, por el hecho mismo de que el autor no funciona en un vacío, sino que está rodeado e inscrito en su contexto social compartido con sus lectores/espectadores y afectado por el ambiente general de ese contexto”.⁷⁷

Ao compor seu repertório dramático, a União Operária utilizou-se de textos modernos, ou seja, de sua contemporaneidade, destacando-se, neste caso, o

⁷⁵ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 19 de maio de 1939. *A Noiva e a Égua*, segundo Marcos da Silveira, era um texto bastante conhecido nos “teatros operários da época e na qual o burlesco constitui o aspecto essencial. A trama gira em torno da confusão tecida entre o pai da moça, apaixonado por cavalos, e o jovem que deseja pedir a mão da referida jovem; no diálogo, enquanto o pai julga tratar-se da égua, o jovem acredita estar discutindo as condições de seu namoro com a pretendida”. Marcos da Silveira, op. cit, p. 108 e 109.

⁷⁶ José Luiz Fiorin e Francisco Platão Savioli, *Para Entender o Texto. Leitura e Redação*, São Paulo, Ática, 2002, p. 27/28.

⁷⁷ Fernando De Toro, *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987, p. 201.

drama *A Filha do Operário*, escrito em 1933, pelo catarinense Ildelfonso Juvenal (1894 - 1965) e dedicado ao grupo teatral da União Operária, que o encenou também no ano de 1933.⁷⁸ O repertório dramático da União Operária foi composto de textos do princípio do século XX, bem como de textos produzidos no final do século XIX.⁷⁹

Este eclético repertório, de antigo e moderno, reflete, além da dificuldade de se obter, então, textos dramáticos, o modo como, através da prática teatral, a União Operária pensava o mundo e a si própria. Expõe também o percurso trilhado pela União Operária entre a tradição e a modernidade. Sandra Pesavento ao analisar as relações entre a história e a literatura observa que uma idéia “cara à História Cultural, de que toda época – a época da escritura de um texto – explica o presente, inventa o passado, constrói o futuro”.⁸⁰ No caso do teatro, “a época da escritura de um texto” deve ser pensada também como a época de sua colocação no palco, de sua escritura cênica, pois desta forma se estabelece um outro momento de “quem fala e de onde fala”, para podermos analisar “o que se fala e como se fala”. O tempo de escritura de um texto, neste caso específico dos textos encenados pela União Operária, fornece pistas sobre as escolhas de temas e enredos, bem como sobre o horizonte de expectativas de seus produtores e de seu potencial espectador.

4.3.2 Os autores e os gêneros preferenciais

Ao selecionar os textos dramáticos para montar o seu repertório dramático, a União Operária deu preferência ao drama e à comédia, especialmente a

⁷⁸ O jornal local *A Pátria*, de 17 de outubro de 1933 teceu o seguinte comentário sobre esta obra: “sabemos que o poeta tenente Ildelfonso Juvenal escreveu e ofereceu ao grupo teatral da União Operária o drama em 3 atos – *A Filha do Operário*”.

⁷⁹ Dos textos encenados pela União Operária e escritos na sua contemporaneidade se pode destacar: *Deus Ihe Pague*, de Joracy Camargo, escrito em 1933 e encenado na União Operária em 1934; *Não me contes esse pedaço*, de Miguel Santos, escrita em 1929 e encenada em 1933; *Cala a Boca, Etelvina*, de Armando Gonzaga, de 1925 e encenada na União Operária em 1931 e 1933. Do início do século XX destaque, entre outras, *Na Roça*, de Belmiro Braga, escrita mais ou menos em 1913 e encenada na década de 30 e 40 pela União Operária; *Quincas Teixeira*, de Brício Filho, escrita aproximadamente em 1904 e encenada em 1939. Do século XIX destacam-se os textos do catarinense Horácio Nunes Pires e os dramalhões portugueses e franceses. Ver ANEXO Nº 4.

⁸⁰ Sandra Jatahy Pesavento, *História & História Cultural*, Belo Horizonte, Autêntica, 2003, p. 83/84.

comédia de costumes.⁸¹ Esta opção preferencial pela comédia era bastante pertinente aos seus propósitos pedagógicos, visto ser a comédia de costumes direcionada ao “estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças sociais, meio e caráter”.⁸²

Inúmeros são os trabalhos, as discussões e as divergências em torno do conceito de comédia. Não entrando nos meandros destas controvérsias, e ciente do reducionismo, adoto aqui a definição de comédia que, segundo Patrice Pavis, é tradicionalmente enunciada “por três critérios que a opõem á tragédia: suas personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar o riso no espectador”.⁸³

Do conjunto textual dramático, que levantei na pesquisa documental, ou seja, um total de setenta e três títulos que foram encenados pela União Operária, percebe-se que os autores preferenciais, especialmente nas comédias, foram predominantemente os dramaturgos brasileiros, seguidos dos autores portugueses.⁸⁴

As preferências por autores brasileiros, especialmente nas comédias, se explicita melhor a partir da compreensão da função do objeto cômico. De modo muito breve se pode dizer que a dramaturgia cômica tem o seu foco de observação voltado para o contexto imediato. Por ser pensada como “uma imitação da vida, um espelho dos costumes”, ela depende, mais que os outros

⁸¹ Dos textos dramáticos, encenados pela União Operária, e levantados durante a pesquisa documental, foi possível verificar que: 60,27% dos textos eram comédias, 39,73% eram dramas, e das comédias 2,73% eram do gênero revista.

⁸² Patrice Pavis, op. cit, p. 55. Ver ANEXO Nº 4 – *Relação dos espetáculos apresentados pelo grupo teatral da União Operária*. Esta relação certamente não contém todos os textos encenados pela União Operária, mas possibilita uma visão abrangente do seu repertório dramático. Esta relação foi elaborada a partir de dados levantados nos jornais de Florianópolis.

⁸³ Patrice Pavis, op. cit, p. 52.

⁸⁴ Quanto à procedência dos autores dos setenta e três títulos levantados na pesquisa, foi possível apurar que, trinta e três são de autores brasileiros e destes, quinze são de autores catarinenses; nove eram portugueses e três franceses. Contudo, há vinte e quatro títulos cujo autor não foi possível e com isso não se pode saber a procedência desta dramaturgia. Porém, alguns destes títulos deixam entrever que seu autor devia ser brasileiro, tais como: “Maneca no Rio de Janeiro” ou “Negra do Cabelo Duro”. Observando os autores dos textos encenados pela União Operária – ver ANEXO Nº 4 – se faz necessário fazer mais uma correção ao texto de Lílian Schmeil, já citado, p. 18, no qual afirma: “A maior parte das peças encenadas no teatro da União Operária, eram escritos pelo próprio Deodósio Ortiga”. A relação dos textos e seus autores, constantes do ANEXO Nº4, desqualifica esta afirmativa e amplia em muito a opção dos dramaturgos encenados pela União Operária.

gêneros, “de interesses locais e imediatos da audiência”.⁸⁵ A comédia, como diz Martins Esslin, atua “ao nível do cotidiano (...) permite que tenhamos visão mais clara dos costumes e hábitos da sociedade”.⁸⁶ O cômico, ou usando as palavras de Propp, o riso “nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e atua”.⁸⁷ Esta afirmativa de Propp induz a reflexão sobre a função do riso e, conseqüentemente, da dramaturgia cômica.

Para este trabalho, parto do pressuposto de Bergson, para quem o riso tem uma “função útil, que é uma função social”,⁸⁸ cujo objetivo é efetuar uma correção de desvios. Corrigir, essencialmente condutas, comportamentos e valores de indivíduos em sociedade, pelo ridículo da situação do desvio e pela humilhação resultante do riso. A comédia, como ressalta Bergson, não provoca “um prazer exclusivamente estético e absolutamente desprendido. Mistura-se a ele uma segunda intenção (...) inconfessada de humilhar, e com ela, certamente, de corrigir”.⁸⁹ E é esta função útil do riso que aproxima a comédia da vida real e das pessoas comuns, trabalhando o cotidiano, as “coisas menores”, com vistas a modificar condutas, comportamentos e valores.

Quanto ao propósito, quanto à intenção moral da comédia, ressalto como traço definidor, com as palavras de Cláudia Cecília Alatorre, que “la comedia hace apología de los valores que garantizan el bienestar social, o cuando menos, lo que la burguesia entiende com tal cosa”.⁹⁰ Resultando, ainda segundo Alatorre, num gênero concentradamente moralista e que se coloca,

en el plano de la defensa de la ley que ampara el bienestar social, sobre todo de los sectores más conservadores, cuya conveniencia es la inmovilidad social y ésta es, precisamente, la meta de la comedia: demostrar la conveniencia de seguir la ley, ley que no permitirá ninguna clase de innovaciones ni escándalos.⁹¹

⁸⁵ Vilma Áreas, *Iniciação à Comédia*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990, p. 18.

⁸⁶ Martin Esslin, op. cit, p. 81.

⁸⁷ Wladimir Propp, *Comicidade e Riso*, São Paulo, Ática, 1992, p.174.

⁸⁸ Henri Bérgson, *O Riso*, Rio de Janeiro, Zahar, 1980, p.14.

⁸⁹ Idem, ibidem. p. 73.

⁹⁰ Claudia Cecília Alatorre, *Análisis del Drama*, México, Editorial Gaceta, S.A., 1986, p. 67.

⁹¹ Idem, ibidem. p. 70.

Como este era o objetivo da prática cênica da União Operária, ou seja, estimular e reforçar aspectos por eles considerados como positivos e repudiar o que pudesse prejudicar a ordem social, se explicita a sua preferência por comédias e sua opção por uma dramaturgia brasileira⁹² pois estes textos retratavam com mais propriedade os tipos característicos da sociedade brasileira deste período, seus costumes, comportamentos e valores. Com isso os desvios e as “necessárias” correções tornavam-se mais compreensíveis, mais didáticos, para os seus potenciais espectadores. Esta dramaturgia possibilitava, conseqüentemente, uma maior aproximação, uma identificação, uma cumplicidade entre palco e platéia. Esta compreensão encontra reforço no trabalho de Cláudia Braga que, ao abordar a natureza da comédia e seus objetivos de correção dos possíveis desvios comportamentais, faz a seguinte afirmação: “Para possibilitar a identificação da platéia com os tipos retratados, é fundamental, portanto, que estes tipos guardem grande semelhança com personagens facilmente reconhecíveis da comunidade”.⁹³

Ainda, mantendo o mesmo objeto de discussão, faço, neste momento um pequeno parêntese para abordar a composição do repertório dramático de outros teatros operários, os quais tenho usado como elemento comparativo com o teatro da União Operária. Com relação ao teatro social-libertário paulista, o que se percebe é um encaminhamento diametralmente oposto ao da União Operária. Os grupos operários paulistas não apresentavam, conforme Silvana Garcia, “nenhum impulso de nacionalismo forçando a inclusão do contexto imediato, prevalece a universalidade do sentimento de libertação do homem das forças que o aprisionam – as estruturas capitalistas, a Igreja, os valores burgueses”.⁹⁴ Este encaminhamento resultou na utilização, “em grande parte, de uma dramaturgia importada (na maioria das vezes, escrita em italiano)”.⁹⁵ Já no teatro realizado em Rio Grande (RS), Marcos da Silveira não aprofunda a questão de procedência

⁹² Devo destacar que esta minha percepção sobre a composição do repertório da União Operária não parte de nenhuma fala das lideranças desta associação operária. Este pensar se expõe a partir da observação do seu repertório dramático e das motivações educativas desta prática teatral.

⁹³ Cláudia Braga, op. cit, p. 66.

⁹⁴ Silvana Garcia, op. cit, p. 95.

⁹⁵ Maria Thereza Vargas, op. cit, p. 9.

desta dramaturgia. Observa apenas que este repertório dramático foi composto por obras escritas “pelos próprios militantes”, por obras brasileiras e, principalmente, pela dramaturgia portuguesa.⁹⁶

Ainda dentro da linha do cômico, a Revista e suas variantes – opereta, burleta, sainete –, não tiveram grande aceitação na União Operária, apesar do grande sucesso que este gênero fazia no Brasil, na década de 1930, quando este grupo começou suas atividades teatrais. Os objetivos pedagógicos e morais a que se propunha deve ter sido a principal barreira para a implantação do gênero revista em seu teatro, visto que este gênero estava diretamente associado à licenciosidade e a imoralidade. O riso resultava de trocadilhos com duplo sentido e de piadas “grosseiras”, tendo um apelo sexual como seu maior atrativo de público.

Contudo, este gênero teatral não foi totalmente descartado pelo grupo teatral da União Operária, tanto que encenou pelo menos duas revistas na década de 1930 – *Apuros do Coronel* (1934), de Olavo Cassiano de Medeiros, e *Fazendo Revista* (1938), de Olavo Cassiano de Medeiros e Rodolfo Bosco. Os dois autores eram sócios da União Operária e ocuparam várias vezes cargos diretivos, inclusive o de presidente. Conseqüentemente, suas revistas deveriam estar dentro dos parâmetros morais e educacionais propostos para o teatro desta associação. Foi encenado também o sainete, de estilo caipira, *Na Roça*, de Belmiro Braga.⁹⁷

Estas foram as poucas referências que encontrei sobre o envolvimento deste grupo teatral com o gênero revista. Pode ter havido outras montagens de operetas ou sainetes muitas das quais aparecem, na divulgação do espetáculo, com a designação de comédia, contudo isso já demonstra a negatividade que até o nome deste gênero tinha nesta associação, tanto que a peça *Na Roça* aparece nos jornais como comédia e não como sainete.

⁹⁶ Marcos César Borges da Silveira, op. cit, p. 106.

⁹⁷ O sainete é “na origem uma peça curta cômica ou burlesca em um ato no teatro espanhol clássico; serve de intermédio ao curso dos entreatos de grandes peças. (...) uma peça popular para relaxar e divertir o público. Escrita nos séculos XVII e XVIII (...) fica em voga até o final do século XIX. Apresentando com poucos recursos e grossos traços burlescos e críticos um quadro animado e pego da realidade da sociedade popular”. O sainete envolve música e dança e não tem nenhuma pretensão intelectual. Patrice Pavis, op. cit, p. 349.

Além de comédias, o repertório deste teatro era composto também por dramas, ou, melhor dizendo, por dramalhões melodramáticos.⁹⁸

Ao selecionar os dramas para compor o seu repertório, a preferência voltou-se para os dramalhões românticos portugueses, acrescidos em menor número de obras francesas. Esta, contudo, não era uma característica exclusiva deste teatro operário, pois, como observa Tânia Brandão: “o pano de fundo do teatro nacional continuou a ser a influência portuguesa, até a eclosão da questão moderna, que, por tradição tem sido situada em 1943, com a montagem de *Vestido de Noiva*”.⁹⁹

Entre os dramas, melhor dizendo, melodramas encenados pela União Operária, havia, também, textos de autores brasileiros, principalmente de dramaturgos catarinenses. Entre estes, alguns de associados da União Operária.¹⁰⁰

Na escolha dos melodramas para compor o seu repertório, a União Operária utilizou com mais freqüência obras européias do que brasileiras, num caminho inverso ao percorrido na seleção das comédias. Uma das possíveis respostas para este procedimento, talvez possa ser encontrada nas próprias especificidades do melodrama, que possui um universo imaginário centrado em “dois núcleos principais que freqüentemente aparecem entrelaçados: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa”.¹⁰¹

⁹⁸ “Dramalhão: termo pejorativo referente aos excessos emocionais contidos no drama romântico e no melodrama”. Vilma Áreas, op. cit, p. 122.

⁹⁹ Tânia Brandão, *A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas: Teatro dos Sete*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2002, p. 21.

¹⁰⁰ Desejo chamar a atenção para o uso dos termos drama e melodrama tal como os emprego neste trabalho, evidentemente não os estou tomando como sinônimos, mas o que se verifica ao analisar os, então, denominados dramas, encenados na primeira metade do século XX no Brasil, é que em sua maioria eles são, na verdade, melodramas, ou com acentuada característica melodramática. Como aponta João Roberto Faria “o termo melodrama foi praticamente abandonado pelos dramaturgos franceses entre 1825 e 1838, por força da carga pejorativa que havia adquirido e também por causa da supressão da música. Assim, tidos como dramas, os melodramas chegaram ao Brasil e influenciaram os nossos primeiros dramaturgos. (...) Também eles escreveram melodramas, que chamaram de dramas”. João Roberto Faria, *Idéias Teatrais: O século XIX no Brasil*, op. cit, p. 28. Portanto, os textos encenados pela União Operária trazem a nova denominação de drama, quando sua estrutura composicional e temáticas são características do melodrama. Por isso o emprego do termo drama, tal como a imprensa local e a União Operária denominavam esta dramaturgia, e a utilização da palavra melodrama quando eu abordo este mesmo repertório.

¹⁰¹ Ivete Huppés, *Melodrama*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 33.

A partir destas duas matrizes temáticas a estrutura do melodrama se organiza, essencialmente, em torno da exaltação moral da virtude. Como a ação do melodrama é impulsionada pelo embate entre o bem e o mal, este enfrentamento podia ser pensado como “inerente à ambição humana”, independente, portanto, dos costumes, comportamentos e tipos mais característicos de uma sociedade específica.

Assim, a procedência do drama não apresentava as implicações encontradas na comédia, e não oferecia dificuldades, dada sua simplicidade estrutural e temática, para ser entendida pelo público potencial da União Operária. Mesmo assim, a União Operária encenou alguns dramas de dramaturgos catarinenses, como as obras de Horácio Nunes Pires, escritas no século XIX – *Helena*, *Coração de Mulher* – e dramas escritos na sua contemporaneidade por dramaturgos locais como *A Filha do Operário*, de Ildfonso Juvenal, *O Beijo do Pecado*, de Rodolfo Bosco e *Esposa e Amante*, de Deodósio Ortiga, e um drama brasileiro “moderno”, *Os Transviados*, de Francisco Gurgel. Estes textos, contudo, apresentam grande similaridade, temática e estrutural, com a dramaturgia melodramática do século XIX.¹⁰²

4.3.3 Um mesmo repertório se repete e se repete...

Um aspecto que se destaca na análise do fazer teatral da União Operária é a contínua repetição dos mesmos textos dramáticos ao longo de sua trajetória. A título de exemplificação: o drama *Rosas de Nossa Senhora*, de Celestino Silva, e a comédia *Na Roça*, de Belmiro Braga, que juntas constituíam o espetáculo de

¹⁰² A distinção entre melodrama e drama está bem definida por João Roberto Faria: “O melodrama ‘não merece esse nome se não terminar bem, distribuindo castigos e recompensas conforme os méritos e deméritos de cada personagem’. O enredo do melodrama é sinuoso, repleto de reviravoltas, revelações surpreendentes, visando a manter o público em ansiedade constante, até que no desfecho haja a punição do vilão e o prêmio à personagem virtuosa. As lições morais são inevitáveis, uma vez que a base do enredo é maniqueísta. Assim, as personagens ou são boas ou são más e agem de acordo com sua índole. No drama (...) acontece o contrário, ou seja, as personagens trazem dentro de si, simultaneamente, ‘o bem e o mal, o anjo e o demônio, na linguagem poética da época, embebida de cristianismo”. João Roberto Faria, *Idéias Teatrais: O século XIX no Brasil*, op. cit, p. 27.

uma noite, foram apresentadas em 1933, 1939, 1943, 1944 e 1946, além de serem reprisadas inúmeras vezes num mesmo ano.

Esta não é, evidentemente, uma especificidade desta prática teatral: é, antes, um procedimento que caracterizava o fazer teatral no Brasil, tanto em companhias profissionais como em grupos amadores. Marcos da Silveira também observa está mesma característica no teatro realizado em Rio Grande (RS) e informa que este encaminhamento foi estimulado pelas diretorias “no sentido de melhorar o desempenho da bilheteria do teatro. (...) Esta estratégia representava um esforço em economizar nas montagens e, ao mesmo tempo, assegurar a presença de público”.¹⁰³ Maria Thereza Vargas, ao tratar este aspecto no teatro social-libertário paulista, comenta: “Algumas peças permanecem no repertório dos grupos libertários durante quatro décadas. (...) Não se trata de repetir ‘mais uma vez estória conhecida’, mas sim de ato coletivo de reconhecimento de personagens e situações exemplares a fim de que atuem no comportamento de cada um”.¹⁰⁴

Esta não renovação dramática, seja ela entendida por motivos econômicos, ou como agente facilitador para acelerar o processo de montagem, ou ainda, pelo aspecto doutrinário, pode também ser percebida pela escassez de textos dramáticos editados e circulando pelo país. Esta escassez também deve ser compreendida em função da realidade que estava posta para a prática teatral, na qual a durabilidade de uma temporada teatral se reduzia a uma ou duas semanas, isso nas companhias profissionais, salvo raras exceções. Já nos grupos amadores, muitas vezes o espetáculo era produzido para uma ou dez apresentações. E como o “espetáculo não podia parar”, acabavam faltando novidades dramáticas para alimentar esta excessiva colocação de textos no palco.

O problema resultante do pequeno repertório dramático, disponível no país, esteve no centro das preocupações da Comissão de Teatro Nacional, instituída pelo Ministro Gustavo Capanema em 1936, tanto que em seu relatório final concluiu:

¹⁰³ Marcos César Borges da Silveira, op. cit, p. 96.

¹⁰⁴ Maria Thereza Vargas, op. cit, p. 30 e 35.

- a) ser relativamente pouco numerosa a produção teatral brasileira;
- b) não estar essa produção impressa em sua totalidade;
- c) haver dificuldade de obter editores para peças de teatro;
- d) ser pouco conhecido, em nosso meio, o teatro estrangeiro, do clássico ao contemporâneo;
- e) experimentar-se grande dificuldade na organização de repertório, como consequência das conclusões anteriores.¹⁰⁵

Assim, na constituição do Serviço Nacional de Teatro, em 1937, estas preocupações passaram a fazer parte dos seus objetivos fundadores:

- a) estimular, no país, por todos os meios a produção de obras de teatro de todos os gêneros;
- b) fazer um inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria de teatro, publicando as melhores obras existentes;
- c) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro.¹⁰⁶

Além do mesmo grupo ou companhia profissional repetir até a exaustão um mesmo texto, ocorria normalmente de o mesmo texto fazer parte do repertório de diferentes grupos amadores ou companhias profissionais. Como diz Sábato Magaldi: “o repertório era comum a todas as companhias, sem prejuízo para nenhuma”, e aponta como sendo a acomodação do público o responsável por esta situação, na medida em que “não exigia novidade”.¹⁰⁷

Julgo que vários são os fatores que levavam a esta contínua repetição de um mesmo texto. Além dos anteriormente apresentados, creio que se deve considerar que os conteúdos e formas manifestas nesta escrita teatral atendiam ao horizonte de expectativa tanto dos seus produtores quanto do seu potencial espectador, o que não significa pensar este público como acomodado e desinteressado de novidades.

A mesma situação se verifica nas três práticas teatrais aqui estudadas – RS/SC/SP - que também compartilharam os mesmos textos, em diferentes

¹⁰⁵ Ministério da Educação e Saúde, *O Governo e o Teatro*, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério de Educação e Saúde, 1937, p. 12 e 13.

¹⁰⁶ Victor Hugo Adler Pereira, op. cit, p. 67.

¹⁰⁷ Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*, São Paulo, SENAC, 2000, p. 60.

momentos de sua trajetória.¹⁰⁸ Isso leva a perceber, portanto, que o teatro social-libertário paulista encenou também textos desvinculados de um conteúdo doutrinário. E que nem todos os dramaturgos selecionados para esta prática teatral tinham ligações com o movimento anarquista.¹⁰⁹ O grupo teatral de Rio Grande (RS) compartilhava com a União Operária (SC) o mesmo gosto por Horácio Nunes Pires: ambos encenaram várias peças deste escritor catarinense.

A constituição do repertório dramático da União Operária se fez, em grande parte, a partir de textos apresentados em Florianópolis, seja por companhias profissionais em excursão na cidade ou levados à cena pelos grupos amadores locais.¹¹⁰ O grupo teatral da União Operária absorveu do contexto teatral local, além das técnicas e mecanismos de encenação, a dramaturgia que iria compor seu repertório dramático de acordo com os seus princípios morais e finalidades pedagógicas do seu teatro.

¹⁰⁸ O texto de Marcos da Silveira não apresenta uma relação “completa” dos textos dramáticos encenados pelo teatro operário de Rio Grande (RGS). Ao longo de seu texto é possível obter algumas informações que permitem tal cruzamento. Entre os textos comuns montados em Rio Grande e, posteriormente, em Florianópolis, aparecem os seguintes: *João, O Cortamar* (drama em 3 atos); *Helena*, de Horácio Nunes Pires (drama em 3 atos); *Os dois Sargentos*, de Théodore d’Aubigny e Auguste Maillard (drama em 3 atos). Com relação ao teatro social-libertário paulista é possível fazer os seguintes cruzamentos com o repertório da União Operária: *Quincas Teixeira* (comédia caipira em 1 ato); *Na Roça*, de Belmiro Braga (comédia caipira em 1 ato); *Choro ou Rio?* De Santos Junior (comédia em 1 ato); *O Vinte e Nove da Oitava* ou *Ressonar sem dormir*, de Luiz F. de Castro Serromenho (comédia em 1 ato). Informações obtidas em: Miroel Silveira, *A contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*, São Paulo, Edições Quíron, 1976, p. 134/135 e 142. É possível destacar ainda: *A Anekdota* (episódio tragi-cômico); *O Louco da Aldeia* ou *Um Erro Judicial*, de Baptista Diniz (drama em 3 atos); *Os dois sargentos*, de Théodore d’Aubigny e Auguste Maillard (drama em 3 atos); *A Filha do Marinheiro*, de J. Vieira Pontes (drama em 3 atos); *A Rosa do Adro*, de Eduardo Magalhães (drama em 3 atos). Informações obtidas em: André Luiz Joanilho e Syda Ferrari, *Operários e anarquistas: fazendo teatro*, Cadernos AEL, Nº 1. Arquivo Edgard Leuenroth, São Paulo, IFCH/UNICAMP, 1992.

¹⁰⁹ Maria Thereza Vargas, op. cit, p. 56.

¹¹⁰ Ver ANEXO Nº 5 – *Peças encenadas pela União Operária e montadas anteriormente por companhias profissionais em excursão em Florianópolis e por grupos amadores locais*. Esta relação não se pretende completa, mesmo porque muitas das peças encenadas pela União Operária aparecem na divulgação apenas como *Festival na União Operária*, não informando quais os textos que foram apresentados. E, também, porque a pesquisa sobre o teatro amador em Florianópolis ainda está por ser escrita. O que apresento foi o possível de ser realizado durante o processo de pesquisa para este trabalho.

4.4 O olhar da imprensa de Florianópolis

Embora tenha trabalhado sistematicamente com o material publicado pela imprensa local, elaboro ainda assim um subitem voltado para a imprensa de Florianópolis, com a intenção de analisar dois pontos bastante específicos, sistematicamente pontuados por esta imprensa, e que estão relacionados à função da arte teatral e o significado do teatro realizado na União Operária.

Os críticos teatrais locais percebiam o teatro como uma escola de costumes, um instrumento de moralização e educação. Partilhavam, deste modo, do credo estético realista que dominou a cena brasileira de 1855 a 1865, e que tinha por pressuposto que a arte teatral devia contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade, através da crítica moralizadora dos costumes.

Esta compreensão utilitária do teatro impregnava o pensar da Comissão de Teatro Nacional (1936). E quando da criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT – 1937), pelo Ministério da Educação e Saúde, estas idéias foram incorporadas e definidoras da razão de existir deste novo órgão público. “O teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é essencialmente a elevação e a edificação espiritual do povo”.¹¹¹ Ao explicitar estas finalidades do teatro,

os responsáveis pela elaboração do decreto (entre eles, o ministro Capanema) endossavam a concepção tradicional de cultura que comprometia o intelectual com uma perspectiva iluminista, de difusão de valores superiores para o conjunto da população. (...) Coerente com essa perspectiva, o decreto prevê uma série de estratégias de estímulo ou criação de um teatro capaz de contribuir na tarefa de difusão de valores culturais, as quais se traduzem em relações estreitas com as tarefas educativas.¹¹²

Em Florianópolis, os críticos teatrais locais alinhados com as idéias que emanavam do Rio de Janeiro e do SNT, procuravam sublinhar justamente a

¹¹¹ Ministério da Educação e Saúde, *O governo e o Teatro*, op. cit, p. 36.

¹¹² Victor Hugo Adler Pereira, *Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro*, op. cit, p. 67/68.

importância pedagógica da arte teatral. A título de exemplificação, transcrevo algumas destas críticas.

Se o teatro é uma escola (...) nessa escola devem ser criticados os vícios da sociedade, sendo estes apresentados tais como vemos cá fora, sem sombras falsas nem coloridos de empréstimo, e apenas velados no que tiverem de mais imoral.¹¹³

A crítica acima foi escrita por Agenor Nunes Pires, que neste período atuava no jornal local *Diário da Tarde*. Este crítico teatral não apenas defende o teatro enquanto uma escola moral e artística, como entende que essa condição só é possível de ser atingida através de uma cena realista. E, como conseqüência, era um defensor da comédia de costumes, gênero preferencial do Teatro Trianon, conforme se percebe na crítica abaixo, quando comenta o texto *Zuzú*, de Viriato Correia, encenada pelo G.P. Recreio Dramático, em Florianópolis, em 1939.

Zuzú é, assim, uma peça educativa (...) Só compreendo a arte através do prisma realista. O teatro, na qualidade de 'instrumento moderno de educação espiritual das massas', tem que apresentar personagens reais, pois a credibilidade é elemento essencial. Sem ela, as personagens não passam de manequins ou fantoches.¹¹⁴

Segundo esta perspectiva o teatro, para exercer sua função pedagógica e ser, conseqüentemente, moderno na perspectiva de Agenor Nunes Pires, devia pautar-se pela verossimilhança; somente através de certo grau de veracidade pode-se chegar ao convencimento, e com isso comunicar valores e comportamentos que deviam ser incorporados ou rejeitados pelo seu potencial espectador. Em seu texto, Agenor Nunes Pires se apóia no mesmo discurso fundador do Serviço Nacional de Teatro, discurso este que compreende que a arte deve transmitir e inculcar valores superiores para o conjunto da população.

A defesa dos mesmos princípios aparece nos textos de outro crítico local - De Fabris -, que também foi teatrólogo e diretor de teatro, e escrevia para o jornal

¹¹³ Agenor Nunes Pires, *Pelo Teatro*, IN: *Diário da Tarde*, Florianópolis, 12 de julho de 1939.

¹¹⁴ Agenor Nunes Pires, *Zuzú*, IN: *Diário da Tarde*, Florianópolis, 15 de julho de 1939.

local *A Gazeta*. Seus textos explicitam com mais detalhes os ensinamentos que deveriam ser transmitidos a partir do palco.

O teatro é a manifestação artística mais indicada para entender a necessidade de recreação espiritual do povo. É a mais acessível, a mais fácil de compreender e a que tem mais íntimos contatos com a coletividade. Torna-se, por isso, um extraordinário recurso de educação. De educação moral, cívica, social e intelectual. Ao mesmo tempo, que favorece grandemente a arte literária, leva o povo, sem esforço, a um melhor conhecimento e a um melhor manejo da nossa língua.¹¹⁵

Em outro texto, de 1940, De Fabris apresentava com mais detalhes os fins educacionais que se pode atingir através do teatro, “nele se aprende a apreciar o que é nosso, a valorizar a nossa gente e a nossa terra, a celebrar os nossos usos e costumes e, de maneira especial, a defender o nosso idioma contra todas as investidas de corrupção”.¹¹⁶

Neste dois textos, De Fabris compartilhava o que Cláudia Braga denomina de um dos ideais mais cultuados por artistas e intelectuais, ao longo da formação cultural do Brasil, que “foi o da ‘brasilidade’, que se entendia como a busca de uma expressão puramente nacional nas diversas manifestações artísticas”.¹¹⁷ Ao defender a língua pátria, De Fabris se alinhava, também, com outra problemática cara ao seu tempo. Como coloca Cláudia Braga, “a defesa do que é brasileiro, via linguagem”, inicia-se na dramaturgia brasileira, desde a Primeira República.¹¹⁸ E esta defesa se tornava ainda mais emblemática em Santa Catarina, que estava passando, no final da década de 1930, pela nacionalização compulsória das escolas alemãs e italianas e de toda uma prática de coibir o uso destes idiomas ou manifestações culturais “estrangeiras” em solo catarinense.

O teatro era, então, visto como o veículo ideal de educação popular, pois, por seu intermédio, mesmo sem saber ler e escrever, a “massa”, a população iletrada e analfabeta do país, poderia ser educada, sem “esforço”, e vir a adquirir valores morais e cívicos, além de aprimoramento intelectual. E, evidentemente, educada dentro dos valores éticos da burguesia. O teatro devia mostrar todos os

¹¹⁵ De Fabris. *Teatro*, IN: *A Gazeta*, Florianópolis, 4 de novembro de 1939.

¹¹⁶ De Fabris, *Arte Digna de Amparo*, IN: *A Gazeta*, Florianópolis, 24 de agosto de 1940.

¹¹⁷ Cláudia Braga, op. cit, p. 7.

¹¹⁸ Idem, ibidem. p. 11.

possíveis vícios da sociedade, mas apenas para contrapor-lhes o ideal das virtudes burguesas. Somente desta forma o teatro poderia contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade.

4.4.1 O teatro como instrumento de educação da classe trabalhadora

A percepção do teatro como agente de educação popular fez com que os intelectuais, que escreviam nos jornais locais, apoiassem e exaltassem exatamente as qualidades educativas que a prática teatral da União Operária possibilitava aos trabalhadores de Florianópolis.

Este discurso sobre a importância e a função do teatro na União Operária, apareceu na imprensa local antes mesmo da inauguração do teatro e do grupo teatral desta associação. A primeira referência neste sentido foi publicada em 1928, num texto assinado por “Sorriedem” e no qual fazia a seguinte colocação sobre a futura sede da União Operária.

Nos momentos mais angustiosos da vida, encontrará o operariado, ali, os meios de esquecer as suas mágoas, pois que haverá também a parte recreativa, que constituirá na ginástica por meio de aparelhos e no desenvolvimento da parte dramática que é por si uma nova escola para os filhos do proletariado, futuros cidadãos prestantes à pátria, à sociedade e à família”.¹¹⁹

Este teatro deveria exercer uma dupla função. Primeiro ser um local para o esquecimento das difíceis condições de vida do trabalhador. Deveria ser, portanto, um espaço de diversão e desligamento. Mas, cabia ao teatro, também, servir como uma escola, como diz “Sorriedem”, “pelo desembaraço que lhes dá a arte dramática e o que mais é associando-se na bendita obra de preservação contra os vícios”, e preparar o operário para melhor servir a pátria, a sociedade e a família. O disciplinamento do lazer operário deveria ser uma das metas deste teatro, que deveria afastar os jovens operários, bem como o próprio operário, do vício e dos maus costumes. Deve-se entender a palavra “vícios”, empregada no texto de

¹¹⁹ *O Estado*, Florianópolis, 2ª feira, 28 de outubro de 1928.

“Sorriedem”, não apenas como jogos, bebidas, prostituição. Mas, principalmente, a possibilidade de engajamento dos operários em movimentos reivindicatórios, ao que o autor deste texto denominaria de “desordem”.

A tônica da imprensa local, a partir do início das atividades teatrais na União Operária, em 1931, foi a de exaltação de sua possibilidade de ser um agente de educação popular.

Sendo de louvar, ademais, a finalidade cultural dos dedicados moços. (...) Folgamos em registrar o esforço desse grupo de moços que vem realizando, em produtivo silêncio, apreciável obra de difusão cultural, no meio humilde dos trabalhadores associados da União Operária.¹²⁰

A partir de 1938 a imprensa de Florianópolis acrescentou outro aspecto na sua análise desta prática teatral. “A União Operária incutindo no espírito operário uma educação moral e artística, por intermédio de seu teatro, colaborando, destarte, com o governo federal, para uma formação intelectual da classe operária”.¹²¹ A imprensa local passou, então, a enxergar esta prática teatral como que alinhada com as políticas advindas do governo federal para os trabalhadores brasileiros. Identificando-a como co-responsável na preparação dos trabalhadores da cidade para melhor servir ao novo Brasil:

Prosseguem os diretores dessa prestigiosa associação proletária em seu persistente trabalho de reerguimento do teatro nacional, em face do prestígio que o governo da Nação vem dando, em todo o território nacional, aos grupos teatrais, na seleção de valores para a arte educativa e apreciada do palco, no Brasil. Procuremos dar ao trabalhador justamente aquilo que a União Operária vem dando: auxílio, biblioteca e um teatro. (...) Há espetáculo no teatro da União Operária, cobrado à razão de duzentos réis, isso para Instruir e Divertir a Gente do Povo.¹²²

Em 1941 um jornal local reforçava a finalidade educativa da União Operária:

Dupla finalidade de seu programa social: o assistencial e o cultural. (...) A parte recreativa, por intermédio da qual tem obtido, os seus associados e o público em geral, oportunidade de apreciar representações admiráveis de peças de teatro, trabalhando dessa arte, para o soerguimento cultural da

¹²⁰ *República*, Florianópolis, 31 de janeiro de 1934.

¹²¹ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 17 de setembro de 1938.

¹²² *A Gazeta*, Florianópolis, 31 de agosto de 1939.

classe trabalhadora. (...) Louvar a capacidade produtiva dessa valorosa plêiade e o seu pendor elevado para elevação cultural do proletariado.¹²³

Sobre os conteúdos transmitidos através do teatro da União Operária, os textos da imprensa normalmente ressaltavam um mesmo aspecto. “Esta sociedade tem (...) representado dramas puramente familiares, o que atesta o interesse dos seus diretores em bem servir o nosso operariado com um educativo divertimento”.¹²⁴ Ou ainda, “a parte recreativa proporciona aos associados horas de verdadeira e sã alegria”.¹²⁵ Ou “é uma comédia moral que pode ser assistida pelas famílias”.¹²⁶ Procuravam, também, chamar a atenção sobre os aspectos cristãos dos textos encenados pela União Operária. “Peça de alto valor instrutivo e lições moralizadoras, concebidas em princípios de solidariedade cristã e amor ao próximo”.¹²⁷ Ou “*Ave Maria no Morro*, peça sacra. Programa de fundo moral e aspecto cristão”.¹²⁸

Os textos da imprensa de Florianópolis repetiam constantemente o que julgavam ser a função e a importância do teatro da União Operária. Esta contínua repetição deveria, certamente, atuar como estímulo para a manutenção desta atividade e, ao mesmo tempo, deveria induzi-los a pensar que estavam identificados, faziam parte, deveriam se reconhecer como partícipes de uma política maior, que pensava a nação como um todo, oriunda do governo Vargas. Para isso a imprensa local ressaltava, também, aspectos julgados como positivos da dramaturgia levada no palco da União Operária, aspectos estes que valorizavam a moral, a família, a vida regrada e cristã. Com isso pretendiam estimular as lideranças desta associação a manterem-se neste caminho e a evitar possíveis desvios. Foi com este olhar, de estímulo e vigilância, um olhar atento e contínuo, que a imprensa de Florianópolis observou, acompanhou e exaltou o fazer teatral da União Operária nas décadas de 1930 e 1940.

¹²³ *Dia e Noite*, Florianópolis, 16 de março de 1941.

¹²⁴ *A Gazeta*, Florianópolis, 7 de dezembro de 1934.

¹²⁵ *República*, Florianópolis, 6 de maio de 1937.

¹²⁶ Nota a respeito do espetáculo *Cala a Boca, Etelevina!* Publicada no jornal *A Pátria*, Florianópolis, 25 de abril de 1933.

¹²⁷ Comentário do espetáculo *O Filho Pródigo*. Publicado no jornal *Diário da Tarde*, Florianópolis, 18 de janeiro de 1944.

¹²⁸ *Diário da Tarde*, Florianópolis, 17 de agosto de 1949.

Capítulo V – ATRAVÉS DE UM REPERTÓRIO DRAMÁTICO...¹

O foco de atenção, neste capítulo, está direcionado para a análise dos textos teatrais, o repertório dramático, encenado pelo grupo teatral da União Operária, nas décadas de 1930 e 1940. Na pesquisa documental para este estudo, consegui levantar setenta e três títulos dentre os que integraram este repertório dramático, dos quais pude recuperar vinte e dois textos, que compõem o corpo textual a ser analisado neste capítulo. É possível que numa busca ainda mais minuciosa fosse possível localizar outros textos e, quem sabe, outros títulos. Porém, dentro de minha disponibilidade e para os objetivos deste trabalho, concluí que com este conjunto já era possível abordar o universo imaginário que adquiriu corpo no teatro da União Operária, bem como delinear os seus pressupostos ideológicos, estéticos e pedagógicos.

Deste conjunto dramático, de vinte e dois textos, treze são comédias e nove são dramas. Estas comédias se subdividem em comédias de um ato, predominantes entre as encenações da União Operária, comédias de dois e de três atos.² Os dramas também apresentam variações em sua divisão interna, sendo predominante, neste conjunto, os dramas em três atos.³

O procedimento escolhido para a análise deste *corpus* dramático foi o de trabalhar com o conjunto dos vinte e dois textos e não com um texto particularizado. Esta opção não exclui, contudo, a possibilidade de detalhamento de algum destes textos, o que pode ocorrer a título de exemplificação ou por maior

¹ Emprego aqui o termo dramático tal como enuncia Patrice Pavis. “O dramático é um princípio de construção do texto dramático e da representação teatral que dá conta da *tensão* das cenas e dos episódios da fábula rumo a um desenlace (catástrofe ou solução cômica), e que sugere que o espectador é cativado pela ação”. Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p.110.

² Dos quarenta e quatro títulos cômicos levantados na pesquisa, vinte e quatro destes são de comédias em um ato, três de comédias em dois atos e oito de comédias em três atos, e nove títulos sem identificação de sua divisão interna. Esta proporção se manteve nos textos levantados para análise, sendo seis comédias em 1 ato, dois textos de dois atos e cinco comédias de três atos.

³ Dos vinte e nove títulos de dramas, levantados na pesquisa, seis são de um ato, quatro títulos de dois atos, dezesseis de três atos, um drama de cinco atos, e dois títulos sem especificação de sua divisão interna. A incidência maior de dramas em três atos ocorreu, também, no levantamento dos textos para análise, dos quais recuperei sete, um drama em dois atos e apenas um drama em cinco atos.

afinidade temática com o eixo norteador desta tese. Ressalto, ainda, que neste processo de análise não ocuparei espaço deste capítulo para narrar os enredos de cada texto. Para este fim, elaborei um anexo com este conteúdo.⁴ Também, como mecanismo de análise, separei em duas etapas o estudo destes textos, analisando primeiramente as comédias e depois os dramas.

Este procedimento foi adotado por compreender que a questão dos gêneros teatrais não passa apenas pelas normas exigidas pelas poéticas, mas também,

Hablar de género, no es únicamente decir que se trata de una unidad formada por los caracteres, la anécdota y el lenguaje, que va a producir un efecto determinado en el espectador; es también la posibilidad de analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que están sintetizados en el texto dramático.⁵

No processo analítico dessa dramaturgia, priorizei o detalhamento dos textos cômicos em detrimento dos dramas.⁶ Este direcionamento teve por motivações, em primeiro lugar, o número significativamente maior de títulos cômicos (60,27%) do que dramas (39,73%), levantados na pesquisa, percentual diferencial que se manteve quando da recuperação dos textos – comédias (59,09%) e dramas (40,90%), o que certamente é um indicativo das preferências cênicas da União Operária. Levei em consideração também a autoria destes textos. Enquanto os dramas são, predominantemente, de dramaturgos portugueses ou franceses, nas comédias predominam os dramaturgos brasileiros. Estes dados ganham relevância, para os objetivos deste estudo, visto que a comédia trabalha no nível do cotidiano, e, conseqüentemente, “permite que tenhamos uma visão mais clara dos costumes e hábitos da sociedade, das fraquezas e excentricidades do comportamento humano”.⁷

No trabalho com este corpus textual, parti da compreensão, tal como expõe Paul Veyne, que “em história, tal como no teatro, é impossível mostrar tudo (...) É

⁴ No ANEXO Nº 8 – apresento uma síntese dos vinte e dois textos trabalhados neste capítulo.

⁵ Claudia Cecília Alatorre, *Análisis del Drama*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1986, p. 26.

⁶ Por dramaturgia deve entender-se “um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. [esta noção significa] a estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça”. Patrice Pavis, op. cit, p. 113.

⁷ Martin Esslin, *Uma Anatomia do Drama*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 81.

impossível descrever uma totalidade”, e que o objeto de estudo, portanto, não “é a totalidade de todos os fenômenos observáveis, num dado momento ou num determinado lugar, mas somente alguns aspectos escolhidos”.⁸ Partindo desta percepção de escrita da história, ao analisar este corpus textual, priorizei a compreensão do imaginário e das sensibilidades manifestas nesta dramaturgia.⁹ E fechando ainda mais o foco de atenção, das noções de imaginário e sensibilidades, interessa, no procedimento analítico deste conjunto textual, apreender a concepção de mundo, os valores morais e os comportamentos sociais, ou seja, as representações do mundo social aí construídas e que deveriam ser compreendidas como positivas ou como negativas, e que, portanto, deviam ser assimiladas ou rejeitadas, pelo potencial espectador – os trabalhadores de Florianópolis – do teatro da União Operária. Nesta priorização analítica destaco, também, o outro eixo temático desta tese, verificar como as questões relativas ao trabalho estão colocadas nesta escrita teatral.

Esta priorização de abordagem é, também, resultante do material documental aqui trabalhado, cujo conteúdo ou núcleos temáticos estão centrados no espaço cotidiano de famílias urbanas, potencialmente de classe média e baixa, o que fornece uma grade de leitura sobre o imaginário da família, das relações familiares e de todo o seu correlato – amor, casamento, marido e esposa, pais e filhos (as), dinheiro, trabalho, etc. – e, conseqüentemente, dos valores morais, bem como sobre as condutas, os comportamentos que regem a vida em família de acordo com a concepção de mundo, as representações sociais, com a qual se identificavam os autores destes textos.

A partir deste foco analítico observo, neste corpus textual, os núcleos temáticos recorrentes, as presenças e ausências, a frequência e o esporádico.

⁸ Paul Veyne, *Como se escreve a história; Foucault*, Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1982, p. 43/44.

⁹ Para trabalhar estes dois conceitos, fundamentais para a história cultural, adoto aqui a conceituação elaborada por Sandra J. Pesavento: “Entende-se por imaginário um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo”. As sensibilidades referem-se a um conhecimento sensível que “opera como uma forma de apreensão do mundo que brota não do racional, mas dos sentidos, que vem do íntimo de cada indivíduo. Às sensibilidades compete essa espécie de assalto ao mundo cognitivo, pois lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade”. Sandra Jatahy Pesavento, *História & História Cultural*, Belo Horizonte, Autêntica, 2003, p.43 e 56.

Procuro compreender o que fala e como se fala, e como observa Michel de Certeau, é preciso estar atento também sobre “aquilo que cala”, sobre aquilo que não se fala.¹⁰ Desta forma, busco compreender as intenções dos autores, e quando digo autores não estou me referindo apenas aos dramaturgos, mas, principalmente, aos diretores que materializaram estes textos num palco e num tempo específico, isto é, no teatro da União Operária de Florianópolis, na primeira metade do século XX.

Neste momento convém ressaltar que as normas, comportamentos e valores morais impregnados nesta dramaturgia são construções elaboradas a partir da ótica masculina, pois todo este conjunto textual é de autoria de dramaturgos, de homens. Estes textos resultam, portanto, numa percepção do mundo, de si mesmos e do imaginário feminino a partir da visão masculina.

Este corpus textual, de modo geral, pode ser qualificado como uma dramaturgia modesta e despretensiosa. Não interessa aqui entrar na discussão sobre a qualidade estética desta escrita dramática, que é, normalmente, desconsiderada e desqualificada pela maioria dos estudiosos do teatro brasileiro.¹¹ O que realmente importa, neste estudo, é captar as sensibilidades, o que causava emoção, era apreciado e consumido pelo espectador em potencial da União Operária.

Através desta dramaturgia entendo ser possível acessar

à sintonia fina ou o clima de uma época, ao modo pelo qual as pessoas pensavam o mundo, a si próprias, quais os valores que guiavam os seus passos, quais os preconceitos, medos e sonhos. Ela dá a ver sensibilidades, perfis, valores. Ela representa o real, ela é a fonte privilegiada para a leitura do imaginário.¹²

Além desta abordagem, mais vinculada ao conteúdo, ou seja, ao significado presente no texto escrito, procuro apreender também as especificidades desta escrita dramática o que impõe um olhar dirigido para os seus aspectos formais.

¹⁰ Michel de Certeau, *A Cultura Plura*,. Campinas, São Paulo, Papyrus, 1995, p. 73.

¹¹ Uma nova forma de ler e abordar esta dramaturgia vem sendo executada por novos historiadores e estudiosos do teatro brasileiro, entre estes destaco Victor Hugo Adler Pereira e Cláudia Braga, já citados ao longo dos capítulos anteriores.

¹² Sandra J. Pesavento, op. cit, p. 82.

Embora esta separação – conteúdo e forma –, em dois momentos da análise, seja um procedimento artificial e só justificado como elemento facilitador do processo analítico, entendo que estes dois planos constitutivos do texto – conteúdo e forma – devem ser entendidos como inseparáveis na construção de sentido do objeto artístico, tanto no seu ato de criação como no ato de apreciação/contemplação. Seguindo, deste modo, o pensamento de Bakhtin, que estabelece que uma análise do objeto estético – um conteúdo dotado de forma – deve levar em consideração a sua totalidade, o seu todo, contudo, sem sair dos limites da obra.¹³

Ao ter como objeto da investigação histórica as obras literárias aqui o texto dramático - levo em consideração, como alerta Chartier, que -,

a relação do texto com o real (...) constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações próprias de cada situação de escrita. O que leva, antes de mais, a não tratar as ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas a atender à sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como a elaboração formal, têm em vista produzir mais do que mera descrição.¹⁴

É preciso, ainda com as palavras de Chartier, “restabelecer uma leitura histórica das obras literárias que não destrua sua condição literária”.¹⁵ Neste sentido, torna-se imprescindível levar em consideração as especificidades desta escrita, e com isso trazer à tona que tanto a sua definição como a sua forma composicional são históricas e se estabelecem em contextos diferentes. Neste sentido, estabelecer uma definição de texto dramático é algo bastante problematizado nos dias atuais, pois, como observa Patrice Pavis, atualmente “todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena”.¹⁶ Já no caso do objeto deste estudo – os textos encenados pela União Operária entre 1930 e 1940 – a marca do dramático passava, principalmente, pelo conflito e situação

¹³ “Na obra de arte, o conteúdo se apresenta totalmente formalizado, inteiramente encarnado (...) o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética”. Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética*, São Paulo, Editora UNESP, 1998, p. 69. Convém aqui destacar, como propõe Bakhtin, que a forma não pode ser entendida apenas como “técnica” e sim “como forma artisticamente significante”. p. 57.

¹⁴ Roger Chartier, *A História Cultural*, Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1988, p. 63.

¹⁵ Roger Chartier, *Cultura Escrita, Literatura e História*, Porto Alegre, ARTEMED Editora, 2001, p. 91.

¹⁶ Patrice Pavis, op. cit, p. 405.

dramática segundo o princípio de causalidade, ou seja, o texto dramático fundamenta-se na ação, ou seja, em modificações imediatas de situações. A composição destes textos, apoiando-se num esquema tradicional, parte sempre de uma situação inicial que se mantém num certo equilíbrio, na qual se apresentam os personagens e acontecimentos. Esta situação modifica-se pelo aparecimento de um fator que desarmoniza o arranjo inicial. A ação (reação) das personagens provoca o surgimento de conflitos e contradições, criando a dinâmica do texto. E o desfecho caracteriza-se, sempre, “por apresentar um outro equilíbrio, diferente do primeiro, mas mesmo assim um equilíbrio”.¹⁷

Ao delimitar esta abordagem, estou ciente que é apenas uma das muitas possibilidades de análise deste conjunto, e mesmo delimitando um foco de atuação, sei que não esgote as suas possibilidades de interpretação e compreensão.

5.1 Traços da composição cômica¹⁸

A organização interna da dramaturgia cômica, a maneira como está elaborada sua divisão em partes, já remete, afirma Jean-Pierre Ryngaert, a uma estética. “Na prática tradicional fala-se em atos, ritualmente cinco para a tragédia e a tragicomédia, três para a comédia, mas há exceções”.¹⁹ Nesta dramaturgia o corte nos textos, sua divisão interna, segue uma estética da continuidade linear da ação, o princípio da causalidade e a interdependência das partes regem sua escrita.²⁰ Isto revela um modo de apreender e organizar o “real”, como harmônico,

¹⁷ Samira Nahid de Mesquista, *O Enredo*, São Paulo, Ática, 1987, p. 23.

¹⁸ Para este estudo foram analisadas seis comédias em um ato, de autores portugueses: *O Visconde da Rosa Branca*, de J. Vieira Pontes; *Ressonar sem Dormir* (também conhecida como *A Ordem é Ressonar*, *39 da Oitava*, *Toribio Canuto*), de Luiz F. de Castro Seromenho; de autores brasileiros: *A Espada do General*, de M. Piedade; *Choro ou Rio*, de Santos Junior; e duas do catarinense Horácio Nunes Pires: *Grandes Manobras* e *A Prima*. Duas comédias em dois atos: *Casar para Morrer*, de Afonso Gomes, português, e *A Sorte Grande*, de Pe. F. M. de Siqueira, brasileiro. E cinco comédias brasileiras em três atos: *Cala a Boca*, *Etelvina*, de Armando Gonzaga; *Não me contes esse pedaço*, de Miguel Santos; *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo; *O Interventor*, de Paulo de Magalhães e *A Sogra*, do catarinense Horácio Nunes Pires.

¹⁹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introdução à Análise do Teatro*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 38.

²⁰ A única exceção à estrutura dominante neste corpus textual está na comédia *Deus lhe Pague!* Este texto diferencia-se na estrutura formal, seja na divisão interna ou na utilização de um recurso

contínuo e equilibrado, bem como a tendência de escrita do dramaturgo. Os atos, por sua vez, e isso é válido também para os textos em um ato, subdividem-se em cenas, de acordo com as entradas e saídas das personagens. No texto didascálico as cenas aparecem numeradas e sua denominação serve para definir as personagens que tomam parte no jogo dramático.²¹

Na dramaturgia convencional/tradicional, tal como a encenada pela União Operária, o respeito à ordem cronológica e causal dos acontecimentos, que constituem a intriga, são preservados e transmitidos pelas falas das personagens, através de relatos, monólogos ou apartes.²² Nas pequenas comédias, embora vinculadas diretamente a esta escrita dramática, as ligações lógicas e causais da intriga são bastante frouxas, impregnadas de acasos improváveis, que tentam ser justificados e amarrados através das falas das personagens.

O princípio de causalidade que rege esta escrita dramática, pressupõe, como observa Jean-Jacques Roubine, que as histórias secundárias, quando inscritas nesta dramaturgia, devem estar vinculadas ao tema principal, de tal modo que a sua supressão significaria perda para o todo.²³ Em muitas das comédias aqui analisadas, particularmente as pequenas comédias, as histórias secundárias nem sempre apresentam essa amarração tão estreita com o tema central e, conseqüentemente, a supressão de algumas delas não afetaria o todo. É, portanto, uma dramaturgia que não segue à risca o modelo abstrato de bem escrever comédias: ela utiliza alguns princípios da estética tradicional, caracterizada como uma obra fechada.

então inovador, na dramaturgia brasileira, que era o flashback, o que dava uma organização não linear a ação dramática.

²¹ Segundo Fernando de Toro, didascália “no es solo una indicación scénica. Puesto que hay textos que carecen de ésta, sino todo o elemento informante con respecto a la teatralidad del texto, los cuales pueden proceder o de las indicaciones escénicas mismas, o bien del dialogo de los personajes. (...) Tales como descripciones sobre algún acontecimiento, estado de ánimo de otros personajes, etc, incluyendo la mención de sus nombres, los cuales identifican a cada locutor/alocutor”. Fernando de Toro, *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987, p. 61 e 47.

²² Jean-Pierre Ryngaert faz a seguinte distinção entre enredo e intriga: “A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, a sua relação de causalidade, quando o enredo (considera) apenas (sua) sucessão temporal”. op. cit, p. 63.

²³ Jean-Jacques Roubine, *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro, Zahar, 1982, p. 41.

Nesta escrita dramática, não apenas a ação deve ser contínua, como também “o espectador deve encontrar no texto elementos suficientes para imaginar como ela prossegue quando as personagens não estão mais em cena”.²⁴ E, para que o texto se mantenha dentro do verossímil é preciso, também, que as ligações entre as cenas sejam justificadas.

Os conflitos dominantes nos textos cômicos são os que Renata Pallottini classifica como sendo “conflitos externos”, resultantes do embate entre a personagem principal que se depara “com outra vontade, com outra personagem, que quer a mesma coisa, ou deseja impedir o protagonista de alcançar o seu alvo”.²⁵

Esta escrita é construída em torno de um ou de vários pequenos obstáculos, os quais geram o conflito dramático e devem ser superados pelas personagens principais. São sempre de pequena monta, a ponto de fácil e rapidamente serem transpostos.²⁶ Estes obstáculos, normalmente, dizem respeito a alguma coisa ou a alguém que se interpõe para dificultar a realização amorosa ou que pode macular a honra de uma mulher, casada ou solteira. Tais obstáculos, pequenos e um tanto quanto artificiais, eram, em certa medida, pertinentes e proporcionais no tempo de escrita do texto ou de sua encenação.

Quanto ao desenlace, seguindo as características específicas do gênero cômico, em todo este corpus textual ocorre a superação dos conflitos ou o seu apaziguamento. Os obstáculos são superados e o equilíbrio que parecia perdido é restaurado, e os valores e a moral predominante na sociedade são preservados, através da punição das personagens transgressoras e premiação das personagens virtuosas. As comédias, como observa Patrice Pavis, apenas dão a

²⁴ Idem, *ibidem*. P. 40.

²⁵ Renata Pallottini, *Dramaturgia: construção da personagem*, São Paulo, Ática, 1989, p. 81. Adoto aqui o conceito de conflito tal como o elabora Lola Poveda, por caracterizar perfeitamente a escrita teatral aqui trabalhada: “El conflicto es el elemento substancial de la obra dramática, el motivo de la condensación de la acción, de la reducción del personaje, del diálogo con el público. Podemos definir el conflicto como el sostenimiento de las fuerzas en suspensión cuyo choque se traduce en un arco emocional entre la simpatía o aversión de los contrarios”. Lola Poveda, *Texto Dramático*, Madrid, Narcea S.A. De Ediciones, 1996, p. 51.

²⁶ Por obstáculo entende-se qualquer resistência que se oponha à obtenção do querer das personagens. David Ball, *Para Trás e Para Frente*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 49.

“ilusão de que os fundamentos sociais poderiam ser ameaçados, mas ‘era só para rir’”.²⁷

5.1.1 Organização do material textual cômico

O conjunto cômico aqui analisado apresenta, pelo menos, dois desequilíbrios bastante visíveis, com relação à organização do material textual, isto é, quanto à distribuição das cenas e das falas entre as personagens. Num olhar quantitativo percebe-se que as mulheres ocupam um espaço menor nesta dramaturgia. Poucos são os textos que possibilitam a cena ser ocupada apenas para o diálogo entre mulheres, em contraposição as inúmeras cenas construídas a partir do diálogo estabelecido entre dois ou mais homens. E mesmo nas cenas em que o diálogo se estabelece a partir da relação entre homens e mulheres, o predomínio quantitativo das falas é masculino, e não apenas em maior número, mas também na sua importância, na qualidade desta fala para o desencadear da ação ou pelas “verdades” nelas contidas.

A distribuição das cenas e falas entre as personagens socialmente inferiores, destacando, neste momento, os (as) criados (as) e soldados, estes últimos presentes apenas nas pequenas comédias em um ato, é, também, bastante desigual e sua participação, normalmente, não é significativa para o andamento da ação dramática.

Outro aspecto a ser ressaltado, na organização do material textual deste conjunto de comédias, é a própria organização das falas das personagens. Nas pequenas comédias em um ato, os diálogos são breves e contínuos, não apresentando grandes espaços de silêncio, de vazios, de pausas a serem preenchidas pela introspecção e subjetividade das personagens, o que dá um ritmo rápido e superficial às falas e ao jogo cênico.²⁸ As falas servem para num

²⁷ Patrice Pavis, op. cit, p. 53.

²⁸ João das Neves afirma que “diálogo teatral é (...) conversação entre personagens, num diálogo a ação está sempre presente. (...) Um bom diálogo é cheio de significados, de combinações sonoras, de emoções e intenções ocultas, de imagens verbais. (...) O diálogo é também partitura, no próprio sentido musical do termo, com diferentes andamentos, acentuações rítmicas, crescendos e

breve espaço de tempo caracterizar personagens, uma situação de conflito e sua resolução.

Nas comédias de dois ou três atos a estrutura dialógica resulta bem mais elaborada e a troca verbal busca mais um efeito de realidade, com cada personagem tendo um ritmo, vocabulário e uma sintaxe própria. A velocidade das falas é reduzida, com presença de pausas mais significantes, e as personagens possuem um tempo maior para revelar com mais detalhes suas intenções, desejos e receios, as divergências de pontos de vista e a sua estrutura psicológica e moral, sem que isso implique, evidentemente, em retardar demais a ação, pois a rapidez dialógica é fundamental na manutenção do ritmo cômico.

Ainda com relação à fala, este conjunto textual pode ser diferenciado em dois tipos de escrita. Um primeiro, e dominante, são os textos que utilizam, com maior ou menor frequência, de monólogos, ou, melhor colocando, de pequenos momentos em que a personagem, sozinha no palco, dialoga consigo mesma, num momento de reflexão e ou decisão, servindo, também, para que exponha acontecimentos que não são mostrados em cena. Este tipo de fala expõe a artificialidade teatral e as convenções do jogo cênico.²⁹

Outro aspecto do material textual encenado pela União Operária é o constante emprego de um recurso anti-ilusionista que é o aparte. O aparte, como enuncia Patrice Pavis, “é uma forma de monólogo, mas torna-se, no teatro, um diálogo direto com o público. [No aparte a personagem revela sua] verdadeira intenção ou opinião do caráter, de modo que o espectador sabe a que ater-se e pode julgar a

diminuendos, climas etc”. João das Neves, *A Análise do Texto Teatral*, Rio de Janeiro, Editora Europa, 1997, p. 84/85.

²⁹ A fala monológica é entendida pela corrente realista/naturalista como antidramática e inverossímil, “já que o homem sozinho não fala em voz alta” a não ser em circunstâncias excepcionais: “sonho, sonambulismo, embriaguez e efusão lírica”. Patrice Pavis, op. cit, P. 247. Apenas os textos *O Interventor* e *Cala a boca, Etelvina* não empregam este recurso. Buscam uma linguagem mais próxima do cotidiano, conseqüentemente, também não fazem uso do outro recurso mais artificial ainda que é o “aparte”. Outra exceção é o texto *Deus Ihe Pague*, embora construído de forma dialogada é quase um longo monólogo, no qual a personagem Mendigo tece longas considerações filosóficas a outro mendigo, que escuta e faz pequenas intervenções, o que resulta, como diz Décio de Almeida Prado, numa espécie de conferência dialogada e num processo, essencialmente, antidramático. Décio de Almeida Prado, *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Perspectiva, 2001, P. 49.

situação com conhecimento de causa”.³⁰ É comum na escrita que emprega este recurso, o dramaturgo explicitar, para o ator ou diretor, no texto didascálico, a diferenciação entre o momento do aparte e da fala dialogada. *Fernando (à parte) Esta mulher, num mercado, ninguém podia com ela! (alto) Pois digo, sra. minha sogra o que mais posso fazer é ouvi-la com toda resignação!*³¹

Nesta dramaturgia, o texto didascálico é bastante sintético, limitando-se a informações básicas e elementares para auxiliar a leitura do texto, e a fornecer alguns indícios para o processo de composição da personagem e para a encenação. Estes indícios ficam restritos a determinação de entrada e saída, ações físicas e algumas emoções que orientam como o ator/atriz deve dizer certas frases. Esta quase ausência de didascálias indicativas para a encenação favorecia o trabalho de improvisação do ator/atriz, que caracterizava o processo de construção/composição da personagem neste período.³²

5.1.2 Recursos cômicos

Vários são os recursos cômicos utilizados na elaboração de uma comédia, assim não tenho a pretensão de apontar a totalidade destes elementos no conjunto textual aqui analisado. Objetivo apenas dar destaque aos elementos recorrentes e de cunho mais popular.

Nas pequenas comédias o uso de elementos farsescos - pancadaria, pontapés, chineladas, gritos, correrias, puxões de orelhas e beliscões – são bastante freqüentes e tem por função exacerbar a comicidade da cena. Este ingrediente cômico aparece predominantemente, nos pequenos textos, nas relações entre patrões e criados, comandantes e soldados. Nas comédias maiores apenas em duas se faz uso deste recurso – *A Sorte Grande* e *A Sogra* -. A pancadaria e chineladas nestes dois textos, não se dão mais com os criados, e

³⁰ Patrice Pavis, op. cit, p. 21. Pavis faz a seguinte distinção entre monólogo e aparte: o aparte “se distingue do monólogo por sua brevidade, sua integração ao resto do diálogo. O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido ‘por acaso’ pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica”.

³¹ *A Sogra*. 1º ato. Cena IV. p. 388.

³² A exceção nesta escrita está no texto *Deus Ihe Pague*, que expõe com detalhes as informações ao ator e diretor, no primeiro ato da peça.

sim entre a esposa que bate no marido, na primeira, e no segundo texto é o genro que vive sob as ameaças físicas de sua sogra. Este componente farsesco é extremamente lúdico, valoriza a dimensão corporal da personagem e do ator, e resulta num riso escancarado e divertido do espectador.

Outro recurso muito utilizado neste conjunto cômico é o *qüiproqué*, ou seja, o equívoco que faz com que se tome uma personagem ou coisa por outra.³³ O *qüiproqué* gera situações cômicas que se tornam mais intensas ante a ameaça constante de sua dissolução. Este recurso pode ser acrescido de elementos maliciosos, nas falas equivocadas das personagens. Como por exemplo, em *A Espada do General*, cujo equívoco ocorre quando se toma João Carlos, que veio do campo para casar com Amélia, a filha do capitão, pelo comprador de sua preciosidade, a espada.

Baldoméro - (narrando a João Carlos como recebeu, de um General, a espada, a quem supõe ser o comprador) – Toma, Baldoméro, trate-a, é tua, e disponha dela como te aprouver. Nunca mais a larguei. Dormia entre mim e o falecido mano João.

João Carlos – (pensando que ele se referia à Amélia, coloca num aparte) Que home sem vergonha! Bandaio como ele só!
(Continuando o diálogo truncado) (...)

Baldoméro – O sr. Vai vê-la daqui a pouco, meu filho Jerônimo está lhe dando uma azeitadela.

João Carlos (assustado) Heim! Azeitadela?!... (aparte) Eu vou mimbora!³⁴

Resultante do *qüiproqué*, ou a ele associado, aparece o disfarce, recurso que facilita o deslanchar dos conflitos e acelera as revelações. Em alguns destes textos, especificamente nas pequenas comédias, o disfarce se faz mediante a troca de algum acessório – fraque por libré, por exemplo, como ocorre em *O Visconde da Rosa Branca* – diante da platéia, que a partir deste momento será

³³ Para Bergson, “O *qüiproqué* é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, (...) o que os atores lhe atribuem, (...) o que o público lhe dá (...). No *qüiproqué* cada um dos personagens está inserido numa série de acontecimentos que lhe dizem respeito, de que ele tem a representação exata, e sobre os quais pauta as suas palavras e ações. (...) cada personagem transcorre de maneira independente; mas defrontam-se em certo momento em condições tais que os atos e palavras constantes de uma delas possam também convir à outra. Daí o equívoco dos personagens, daí o erro”. Henri Bérgson, *O Riso*, Rio de Janeiro, Zahar, 1980, p. 54/55. Sobre este assunto ver também Wladimir Propp, *Comicidade e Riso*, São Paulo, Ática, 1992, p. 145/146.

³⁴ *A Espada do General*. Cena X. p. 15.

detentora de mais informações que algumas personagens em cena, e disto resulta maior cumplicidade e o riso do espectador. Em outros casos, como em *O Interventor*, o público e as personagens só descobrem a verdadeira identidade da personagem disfarçada após inúmeras complicações e revelações, o que gera, não mais gargalhadas, e sim um certo suspense sobre como as personagens vão agir e se posicionar diante da nova situação.

Neste conjunto textual se explora como fator complicador da intriga, e conseqüentemente como recurso cômico, a relação com um objeto material, mais especificamente cartas que não chegam ao seu destinatário. Este procedimento gera o que Bergson denomina de “efeito da bola de neve”, ou seja, estes objetos/cartas tem uma “importância capital para certas personagens, e (é) necessário encontrá-lo a qualquer preço. Esse objeto, que escapa sempre quando se acredita tê-lo em mão, rola através da peça reunindo de passagem incidentes cada vez mais graves, cada vez mais inesperados”.³⁵

Nas pequenas peças cômicas aqui analisadas, o riso advém, também, da exploração de certas ações e funções corporais. Para Bergson “é cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico de uma pessoa estando em causa o moral”.³⁶ Nestes textos explora-se justamente a materialidade de algumas personagens, como em *A espada do General*, no qual a personagem principal – o capitão Balmomero – vive às turras com a fome, tendo inclusive que empenhar a sua surrada farda de capitão, que lhe rende um jantar de “feijão bichado”, e tem pesadelos delirantes com banquetes onde pode comer como um rei e nos quais come até o limite de seu corpo.

A bebida como elemento de comicidade aparece em *Choro ou Rio*, na qual o criado Lucas ganha de sua patroa uma garrafa de vinho do porto, por ajudar na tarefa de dar uma lição no marido dela, e fica um tanto bêbado, um tanto “alto” em

³⁵ Henri Bérqson, op. cit, p. 48. O texto *O Visconde da Rosa Branca* é totalmente construído encima deste tipo de objeto – cartas reveladoras de um passado. O mesmo objeto move a intriga de *A Espada do General*, *Ressonar sem Dormir* e *Não me Contes esse Pedaco*. Cartas ou telegramas desencadeiam ou ampliam o conflito também em *Choro ou Rio*, *Casar para Morrer*, *A Sorte Grande* e em *Cala a Boca, Etlvina!* A confusão ainda fica maior pelo fato da carta ou telegrama chegarem, normalmente, junto com o seu emissor, e com isso, as personagens não dispõem de tempo para se preparar para receber o remetente da carta ou do telegrama.

³⁶ Idem, ibidem. p. 33.

cena. A embriaguez, diz Propp, “só é engraçada quando não é total. Não são engraçados os bêbados, mas os ‘altos’. A embriaguez que chega ao vício nunca pode ser ridícula”.³⁷

Além destes aspectos ridículos da materialidade das personagens, alguns textos, mais precisamente *A Espada do General e Ressonar sem Dormir*, exploram o que Propp considera como sendo sempre ridículas, e conseqüentemente cômicas: “as funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo”.³⁸ No primeiro texto se faz referências a cólicas de fome e cólicas por comer em excesso. Já o segundo diverte o público pelo fato de diferentes personagens terem problemas com o baixo ventre, desde a criada Joana, que não aparece em cena por estar “com uma cólica e não faz senão rebolar-se por cima de tudo”.³⁹ O capitão que tem prisão de ventre e precisa tomar laxante com limonada todas as noites, o sargento, que também não aparece em cena, não vai à casa do capitão porque “*lhe dóia muito a barriga*”.⁴⁰ E por último, o Toribio Canuto que tomou a limonada com laxante do capitão e tem uma tremenda dor de barriga e diarreia, e sai correndo para o banheiro. Essa situação foi utilizada para provocar ainda mais o riso na platéia.

Fernando (*chamando*) – 39?

Toribio (*dentro*) – Já vou, já vou, meu capitão, já vou!

Fernando – Toribio?

Toribio – Já vou, já vou, meu capitão, (*entra*) Pronto!⁴¹

Muitos dos procedimentos típicos da farsa, utilizados nas comédias encenadas pela União Operária, e mais presentes nas pequenas comédias – as pancadarias, os disfarces, as coincidências inverossímeis, as ações e funções corporais e, principalmente, os problemas fisiológicos – caracterizam um arsenal de recursos “que a poética clássica chamou de ‘baixo cômico’”,⁴² cuja comicidade, de veio popular, está “centrada nos movimentos, nas situações e nas palavras

³⁷ Wladimir Propp, op. cit, p. 50.

³⁸ Idem, ibidem. p. 51.

³⁹ *Ressonar sem Dormir*. Cena III. p. 3

⁴⁰ *Ressonar sem Dormir*. Cena VI. p. 5.

⁴¹ *Ressonar sem Dormir*. Cena XI. p. 12.

⁴² João Roberto Faria, *O Teatro na Estante*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1998, p. 61.

empregadas burlescamente”,⁴³ diferenciando-se da *alta* comédia que emprega recursos mais sutis “de linguagem, alusões, jogos de palavras e situações mais ‘espirituais’”.⁴⁴

Duas das comédias maiores exploram o que Bergson denomina de “uma espécie de mola moral”, pela repetição constante da expressão, que nestes casos dá título ao texto.⁴⁵

A repetição de uma expressão não é risível por si mesma. Ela só nos causa riso porque possibilita certo jogo especial de elementos morais, por sua vez símbolo de um jogo inteiramente material. (...) Numa repetição cômica de expressões, há em geral dois termos em confronto: um sentimento comprimido que se distende como uma mola, e uma idéia que se diverte em comprimir de novo o sentimento.⁴⁶

A inversão de papéis também pode ser uma divertida fonte de comicidade, e é explorada em algumas destas comédias, seja o rico se fazendo passar por pobre e não conseguindo esconder totalmente sua condição social, ou o pobre tentando assumir uma imagem de rico, e aí sim o desastre é total e estas personagens não conseguem, de forma alguma, esconder sua origem social, seja pelo linguajar ou pelo seu comportamento. *Etelvina – Já sei. O senhor quer que eu banque aqui a dama distinta. Para mim é canja!*⁴⁷

Em *A Sorte Grande* quase todo o segundo ato explora o novo rico Juvêncio Cobra, ex-sapateiro, que pensa ter ficado rico com um bilhete de loteria, e passa a

⁴³ Idem, ibidem. p. 75.

⁴⁴ Patrice Pavis, op. cit, p. 54. Na dramaturgia encenada pela União Operária o texto *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, seria a única representante da então denominada *alta* comédia.

⁴⁵ Henri Bérgson, op. cit, p. 42. Em *Cala a Boca, Etelvina*, o título é o bordão utilizado pelas personagens – o sogro Libório e o marido, Adelino -, para comprimir o expressar verdadeiro da criada Etelvina, transformada em esposa de Adelino por um plano do sogro. Este arranjo improvisado foi necessário devido ao fato de a esposa verdadeira, e filha do Libório, ter voltado para a casa dos pais por estar ofendida com o marido Adelino. Isso seria um escândalo para o Tio Macário e para a amiga Baronesa, que estavam chegando na casa dos recém casados. Isso complicação seria maior, pois Adelino deveria ser um futuro herdeiro destas duas personagens e certamente perderia esta herança caso ambos descobrissem que sua mulher saiu de casa. Esse arranjo improvisado está sempre em equilíbrio precário e é preciso, constantemente, reprimir Etelvina para que o jogo se mantenha, e com isso garantir as heranças futuras. A utilização constante de uma expressão aparece também no texto e no título da comédia *Não me Contes esse Pedaco*.

⁴⁶ Idem, ibidem. p. 43/44.

⁴⁷ *Cala a Boca, Etelvina!* 1º ato. Cena XI. p. 27.

tomar aulas para aprender a ler e a ter um pouco de educação, mas nas relações com a família e o criado,

Criado (entrando) – Patrão, que sistema o sr. quer o jantar para o casamento?

Juvêncio – Não entendo isto ... repita ...

Criado – Pergunto de que modo o sr. quer as comidas?

Juvêncio – Ora, de que modo? Quero-a quente, com sal, água, gordura e tempero...

Criado – Não é isto, sr. Juvêncio...

Juvêncio – Você dobre a língua. Já lhe disse que não quero o meu nome assim tão liso...

Criado (faz uma vênica) – Sr. Coronel...⁴⁸

5.1.3 As estruturas espaço-temporais das comédias

As pequenas comédias encenadas pela União Operária seguindo a tendência do gênero compõem-se de um único cenário, com poucos objetos de cena para auxiliar na caracterização do ambiente. O lugar e o sentido dos objetos cênicos são bem definidos e pouco variáveis. Nas comédias maiores também não há muita variação do cenário, em apenas três das sete maiores comédias ocorrem modificações de cenários, de um ato para outro.⁴⁹

Como a dramaturgia encenada pela União Operária estava centrada nas questões relativas à família e tudo o que lhe diz respeito para a sua manutenção ou desestruturação – casamentos, adultérios, trabalho, dinheiro, etc – entendidos como o âmbito do privado, os textos cômicos apresentam uma espacialização preferencial que é o interior de um lar. E como esta dramaturgia vai apresentar essencialmente os conflitos entre o interno e o externo, o espaço preferencial será então o espaço mais público deste lar - a sala de visitas. A esse espaço chegam os elementos externos e que podem desequilibrar ou criar a harmonia que faltava no espaço privado, da família.

⁴⁸ *A Sorte Grande*. 2º ato. Cena II. p. 19. Ele inclusive tem aula de civilidade, seu professor o orienta: Jerônimo – “V. Excia deve cortar as unhas ao menos de oito em oito dias, por medida de asseio. (...) Urge também que V. Excia. Escove os dentes todos os dias”. 2º Ato. Cena I. p. 17.

⁴⁹ Ocorrem mudanças de cenários nos textos: *A Sogra*, *A Sorte Grande* e *Deus lhe Pague!*

Das seis pequenas comédias, quatro têm como cenário uma sala de visitas. Estes espaços – sala de visitas - apresentam variações na sua representação de acordo com a classe social das personagens que habitam estes espaços.⁵⁰ No texto *A Espada do General*, por exemplo, o autor descreve o espaço como sendo “uma sala paupérrima, tendo apenas por mobiliário, três cadeiras velhas, uma mesa de pinho e alguns caixões servindo de assento”. Numa variação da sala de visitas o texto *Ressonar sem Dormir*, se passa num quarto de dormir de um capitão de infantaria. Saindo totalmente desta convenção espacial para os textos cômicos está o texto de Horácio Nunes Pires, que situou *Grandes Manobras* numa praça pública, mas sem nenhum elemento para caracterizar este local, segundo o autor a “cena está vazia”. Embora este texto se passe num espaço público, sua intriga está centrada no cotidiano, e também no âmbito da família, o que quase transforma esta praça numa grande sala de visitas.

O espaço de trabalho está retratado em apenas dois textos. Em *Deus Ihe Pague* os degraus de uma igreja servem como local de trabalho dos mendigos, onde se passa a maior parte das cenas. E em *A Sorte Grande*, o 1º ato se passa todo ele na oficina do sapateiro Juvêncio Cobra, num espaço contíguo à sua casa, e que é descrito no texto didascálico como: “tenda de sapateiro, em desordem. Uma bancada. Uma mesa ao fundo. Quadros na parede”.⁵¹ A desordem do lugar serve para demonstrar o desamor que o sapateiro tem por sua profissão e por sua condição social de pobre, tanto que quando pensa ter conseguido ganhar na loteria decide

Juvêncio Cobra – (...) Não quero conservar nada que me lembre os dias amargurados que passei. Desde hoje vamos alugar uma casa e arranjaríamos emprestados os móveis até a construção do palacete que estou imaginando. Esta cafua só serve para isto ... (enquanto ia falando, estava juntando na mão um feixe de palha, neste ponto faz fogo e pega incêndio na casa).⁵²

⁵⁰ Aparecem salas ricas: *O Visconde da Rosa Branca* e no 2º ato de *A Sorte Grande*, “sala simples, mas decente” de *A Prima*, sala elegante de *Casar para Morrer*, sala moderna em *Cala a Boca Etelevina*, sala bem mobiliada em *A Sogra*, e a sala decente do gênero, sala de jantar simples em *Deus Ihe Pague*, e no mesmo texto há um gabinete luxuoso.

⁵¹ *A Sorte Grande*. 1º ato. p. 3.

⁵² *A Sorte Grande*. 1º ato. Cena XII. p. 16.

Nas seis pequenas comédias se percebe uma mesma estrutura temporal quanto à ação representada, ou seja, a intriga está organizada de tal modo concentrada que tudo se passa em poucas horas. E para poder justificar ou explicar o conflito presente, desencadeado já no início do texto, se faz em constantes referências, através do relato das personagens, a ações e incidentes ocorridos num outro tempo, não mostrados em cena.

O tempo aparece mais dilatado nas comédias em dois ou três atos, ocorrendo normalmente, uma passagem de tempo entre um e outro ato. Este tempo pode variar em alguns dias ou alguns meses. A exceção fica por conta do texto *Deus Ihe Pague*, que se pauta por outros parâmetros, e trabalha com o presente e o passado, através de flashback, ou o tempo da memória. Este é o único texto que mostra em cena o passado, o que na época foi uma grande inovação na dramaturgia brasileira.

5.1.4 Sobre os conteúdos cômicos

Predomina nesta dramaturgia cômica a exaltação dos valores burgueses de família e da instituição que a constitui e a solidifica, o casamento, bem como questões relativas a dinheiro. Como observa Cláudia Cecília Alatorre, “la comedia hace la apología de los valores que garantizan el bienestar social, o cuando menos, lo que la burguesía entiende como tal cosa”.⁵³ Seus enredos giram em torno de namoros, amores contrariados, casamentos, o cotidiano familiar, a convivência com os criados, dificuldades financeiras e heranças. Neste sentido, este corpus textual pode ser dividido em dois grandes blocos temáticos, um que expõe os problemas no casamento e o outro que trata de amores que se canalizam para o casamento, enaltecendo, conseqüentemente, os valores implícitos a esta instituição, segundo a moral burguesa, ou seja, a virgindade, a fidelidade e o respeito à instituição matrimonial. Estes textos fazem a defesa do casamento monogâmico e indissolúvel, dentro da perspectiva cristã de família, e cujo fim essencial é o de gerar, criar e educar a descendência.

⁵³ Claudia Cecília Alatorre, op. cit, p. 67.

Marcos da Silveira encontrou no teatro operário de Rio Grande (RS) situação similar a da União Operária (Florianópolis) quanto aos valores e a ética burguesa que substanciava seu repertório dramático, e, desta forma, suas conclusões passam a ser válidas também para este trabalho:

As fronteiras entre as concepções operárias, notadamente aquelas defendidas pelos socialistas, e a moralidade burguesa confundiam-se em muitos aspectos, notoriamente nos relativos à família, à prostituição, à educação, e ao trabalho percebido enquanto fonte de progresso e riqueza. [Portanto] sua opção pela família e sua devoção ao país, valores muito caros à burguesia neste momento, não são estranhos à moralidade da classe operária. (...) Tais valores são defendidos freqüentemente no teatro pelas minorias organizadas da classe operária.⁵⁴

Além destes assuntos dominantes, este conjunto textual apresenta algumas temáticas secundárias, entre estas destaco a pobreza, que aparece sem aprofundamento, e sua conseqüência, a fome. Como, por exemplo, no texto, *A Espada do General*, que numa rápida crítica à condição dos pobres no Rio de Janeiro, então capital federal, a personagem, que já empenhou até sua surrada farda de capitão para comer e no momento não tem mais nem “feijão bichado” em casa, diz:

Baldomero – (...) E depois quem foi que disse que no Rio de Janeiro há pobreza?! ... Quem é que morre de fome em uma cidade como esta? ... Ninguém por certo. Aquele que dizer o contrário deve ser enforcado e assado, como vil caluniador.⁵⁵

Aborda, também, comportamentos modernos e antigos, bem como condutas citadinas e valores e comportamentos das pessoas do campo. Tangencia questões relativas ao trabalho enquanto fonte de riqueza e engrandecimento do homem. E em menor número trata de “nossa falta de nacionalismo”, como ocorre no texto *O Interventor*. Com o texto *Deus Ihe Pague* é exposta no palco, pela primeira vez no teatro brasileiro, a problemática do

⁵⁴ SILVEIRA, Marcos César Borges da, *O Teatro Operário em Rio Grande na época das primeiras chaminés*, UNISINOS. Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2000. Dissertação de Mestrado, p. 111.

⁵⁵ *A Espada do General*. Cena III. p. 5. A pobreza aparece também em *Casar para Morrer*, *Choro ou Rio* e em *Deus Ihe Pague!*

comunismo e do capitalismo, numa crítica, ainda que superficial, à sociedade burguesa e capitalista. Mas, como afirma Décio de Almeida Prado,

O esquerdismo do texto, não se ligando ao enredo principal – a luta pela mulher – não se transformando em ação política, mantinha-se naquele nível de conversa geral e descompromissada em que todas as idéias são defensáveis. (...) A ambigüidade da peça servia principalmente para acrescentar ao prazer do público um arripiozinho a mais – o da subversão sem perigo, efetuada somente através do pensamento. De qualquer forma, o marxismo conferia à comédia de Joracy Camargo uma dimensão inédita na moderna dramaturgia brasileira.⁵⁶

5.1.5 As personagens do imaginário cômico

As primeiras informações sobre as personagens, de um texto dramático, aparecem, normalmente, após o título, numa listagem nominal. Estes primeiros dados fornecem um quantitativo com relação ao número de personagens que compõem o universo dramático. Neste sentido, as pequenas comédias possuem um número menor de personagens, em média três ou quatro, enquanto que as comédias maiores são compostas de oito a dez personagens. Deste quantitativo aparece outro indicativo que se refere à distribuição destas personagens por gênero, e neste aspecto o conjunto cômico é constituído, majoritariamente, por personagens masculinas.⁵⁷ Apenas na comédia *Não me Contes esse Pedaco* se inverte esta predominância masculina. O texto é construído em torno de cinco mulheres e quatro homens. O equilíbrio aparece nos textos *Cala a Boca*, *Etelvina*,

⁵⁶ Décio de Almeida Prado, Procópio Ferreira: A graça do velho teatro, São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 51 Para Décio, a resistência deste texto ao tempo se deve à sua temática central, ou seja, ao “triângulo que se arma entre ele (Mendigo), Nancy e Péricles: de um lado a inteligência; de outro, a mocidade; de permeio, a mulher”. Idem, ibidem. p. 51.

⁵⁷ A palavra “gênero”, além de seu emprego estético, tem sido, “desde a década de 1970, usada para teorizar a questão da diferença sexual. (...) A palavra indica uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como ‘sexo’ ou ‘diferença sexual’. O gênero se torna, inclusive, uma maneira de indicar ‘as construções sociais’ – a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. O ‘gênero’ sublinha também o aspecto relacional entre as mulheres e os homens, ou seja, que nenhuma compreensão de qualquer um dos dois pode existir através do estudo que os considera totalmente em separado. (...) (Reside também) na rejeição ao caráter fixo e permanente da oposição binária – masculino versus feminino”. Rachel Soihet, *História das Mulheres*, IN: CARDOSO, Ciro Fernandes e VAINFAS, Ronaldo, *Domínios da História*, Rio de Janeiro, Campus, 1997, p. 279.

constituído de cinco homens e cinco mulheres e no texto *O Visconde de Rosa Branca*, que tem dois homens e duas mulheres.

Os autores das comédias aqui analisadas fornecem poucas informações sobre a individualidade destas personagens, e quando o fazem, estes dados se referem, geralmente, ao estado civil – casado (a), viúvo (a), solteiro (a), não tendo neste conjunto nenhuma personagem “separada” ou desquitada - às relações de parentesco, ao nome, idade e muito raramente à atividade profissional.

Com relação à denominação das personagens, em alguns textos, só é possível saber o nome completo, e ainda assim apenas dos (as) protagonistas, no decorrer da leitura do texto. Alguns nomes aparecem abreviados e associados à atividade profissional, como, por exemplo, o “Zé da Venda”. Outras não possuem nome próprio, como é o caso dos viscondes, da baronesa, o título se apresenta como suficiente. É pouco explorado neste conjunto textual o efeito cômico do nome das personagens.⁵⁸

Na questão de parentesco chama a atenção neste conjunto a ausência da figura materna. O núcleo familiar, em sua grande maioria, é constituído de um pai viúvo e seus filhos, de preferência filhas para as quais o pai atua como o provedor, guardião de sua moral e projetor de seu futuro, o que implica em conseguir-lhe um marido, ou seja, em encontrar um substituto para o seu papel de pai.⁵⁹ Nestes casos a filha assume o papel reservado à mãe que é o de cuidar do lar. A ausência desta personagem não se faz sentir nas falas das (os) filhas (os) e nem dos viúvos, a vida corre perfeitamente bem sem este elo afetivo e relacional nas famílias destas comédias, o que põe em destaque, como conseqüência, a importância da figura paterna na estruturação e manutenção da família.

⁵⁸ Este recurso cômico é explorado em *A Sorte Grande*, onde o protagonista, viciado em jogo do bicho, bem como toda sua família, tem o nome de Juvêncio Cobra. Em *Ressonar sem Dormir* o criado tem o nome de Burromeu, numa associação da capacidade intelectual e das potencialidades do criado com o animal burro. Ainda com relação aos nomes das personagens, Horácio Nunes Pires gostava de denominar suas personagens femininas de “Mariquinhas”, tanto que nas suas três comédias aqui analisadas a personagem jovem tem este nome.

⁵⁹ Essa situação aparece nos textos: *A Prima*, *Grandes Manobras* e em *A Espada do General*.

5.1.5.1 Os condutores da ação cômica

Nestas comédias os sujeitos que conduzem a ação, que protagonizam os textos, são todas personagens masculinas, pai, filho, marido, sogro, possível amante, pretendente ou namorado, e o objeto de seu querer é a realização amorosa, ou seja, uma figura feminina. A este querer soma-se também, em alguns destes textos, a busca por dinheiro, seja através do casamento ou de outros mecanismos como o jogo. A exceção fica por conta do texto *A Sogra*, que tem em Quitéria, a sogra, a personagem principal. Mas esta personagem está longe de ser um modelo de feminilidade, pois o autor ao zombar desta figura a fez pensar e agir como homem, ou seja, mandando e demandando no marido de sua filha. *Quitéria – (...) A natureza enganou-se comigo. Eu nasci, mas foi para homem!*⁶⁰

Como estes textos têm sua intriga centrada em questões amorosas, os oponentes, ou seja, as personagens antagonistas, que se opõem à concretização do desejo dos protagonistas, são em sua maioria outros homens, que também tem por meta o mesmo objeto de querer, ou que se opõem ao querer dos protagonistas. Mesmo no texto *A Sogra*, cuja protagonista é uma mulher os seus antagonistas são homens, que não aceitam sujeitar-se ao seu querer.

Quanto à classe social dos protagonistas predomina, nas pequenas comédias, as personagens pobres ou de classe média baixa. Já nas comédias maiores os protagonistas são, em sua maioria, personagens de classe média e média alta. Sobre esta questão, Vilma Áreas observa, “mesmo que a comédia incluía personagens de classe social elevada, elas estarão necessariamente preocupadas com problemas menores, isto é, cotidianos, de qualquer homem normal: casamento, adultério, aquisição de dinheiro, etc”.⁶¹

Mesmo o texto *Deus lhe Pague*, que tem como protagonista um mendigo, este na verdade é um milionário, enriqueceu através do ofício de mendicância. Das sete comédias maiores, apenas o texto *A Sorte Grande* tem um trabalhador – o sapateiro Juvêncio Cobra – como protagonista. Esta personagem não se ajusta a sua condição social e na primeira oportunidade, quando pensa ter acertado a

⁶⁰ *A Sogra*. 3º ato. Cena IV. p. 408.

⁶¹ Vilma Áreas, *Iniciação à Comédia*, Rio de Janeiro, Zahar, 1990, p. 17.

loteria federal, destrói seu espaço de trabalho e nega suas origens pobres. E tenta recuperar uma educação que não teve, contratando um professor para lhe dar aulas de português e de boas maneiras.

O antagonista ao personagem principal pobre é, em alguns casos, um pai rico que não aceita o casamento de sua filha com alguém de classe inferior. Ou ainda um pai pobre que deseja para sua filha alguém melhor situado financeiramente.⁶²

5.1.5.2 *Traços constitutivos das personagens das comédias*

As personagens desta dramaturgia são predominantemente urbanas, mesmo porque o espaço geográfico em que estão situados estes enredos é a cidade. O rural também se faz presente, através de personagens que vêm à cidade, quando pobres, para servir no exército, e quando melhor situadas financeiramente vêm em busca de uma esposa. Enquanto os textos pequenos retratam o jovem do campo, nas comédias maiores são retratadas pessoas de mais idade, ricas, que estão na cidade apenas de passagem, e cuja hospedagem nas casas de seus parentes citadinos, seus futuros herdeiros, é motivo de confusões e situações cômicas. A diferenciação de idade e de condição financeira também define o perfil destas personagens. Os jovens pobres que abandonam o campo pelo exército permanecem ingênuos, trabalhadores e apegados às suas origens. *Toribio Canuto – (...) Eu dava de boa vontade um mês de pret. para poder ver neste instante as minhas vacas, as cabras, a minha família.*⁶³ Os jovens em melhores condições financeiras e que buscam esposas na cidade, tem por objetivo ostentá-las no campo. *João Carlos – (...) A gentarada de Taguay vae ficá de boca escancarada! Vancê ê mêmo bonita como o dianho!*⁶⁴ Estes jovens são retratados como ignorantes e metidos a sabidos, e que ficam ostentando ingenuamente o seu dinheiro.

⁶² Entre os pais pobres que não aceitam que sua filha se case com alguém também pobre está o pai Baldoméro, em *A Espada do General*, e o Juvêncio Cobra que não aceita por marido de sua filha o seu aprendiz de sapateiro, o pobre Jaime.

⁶³ *Ressonar sem Dormir*. Cena VI. p. 6.

⁶⁴ *A Espada do General*. Cena XIII. p. 18.

Jerônimo – Nesse caso, sendo da vontade da mana e o papá consentindo..
 João Carlos – Ora dasse! Pra que não há de consentir? Eu sou meio riquinho... nhá mãe quando faleceu deixou pra eu “duzentos conto” e uma fazenda!

Jerônimo (aparte) – Duzentos contos! Que excelente cunhado!⁶⁵

E acabam levando gato por lebre, como o João Carlos que além da esposa leva no pacote do casamento o pai da noiva, um irmão malandro e um criado espertalhão.

As personagens do campo com mais idade e ricas são traçadas como austeras, de rígidos valores morais e cuja presença na casa de seus únicos parentes, e seus possíveis herdeiros, provoca reviravoltas nos hábitos e comportamentos dos moradores, devido ao intuito de agradar a essa futura fonte de renda:

Adelino – Tio Macário, o fazendeiro, o homem que me salva nas situações difíceis, que são quase mensais. (...) É um homem lá da roça, cheio de preconceitos, que não compreende absolutamente essas cousas. (furioso) Quer dizer que estou arriscado a perder minha melhor fonte de renda, por causa das tolices de Zulmira...⁶⁶

Outra característica que se destaca neste conjunto de personagens é que estas são predominantemente brancas. Sobre esta problemática, Juan Villegas constata: “es notable la ausencia de negros dentro del teatro hispanoamericano y su modo de representación en las escasas oportunidades en que aparece”.⁶⁷ Para Juan Villegas isso se deve ao fato de que

Desde el punto de vista ideológico y político, al parecer este sector no ha representado una fuerza política significativa para los sectores productores del discurso teatral hegemónico. Consecuentemente, el resultado es su ausencia como personajes o su representación tipificada y cómica.⁶⁸

Esta tipificação cômica ocorre com a única personagem negra, que está presente no corpus textual cômico aqui analisado, que é criado negro –

⁶⁵ *A Espada do General*. Cena XIV. p. 19.

⁶⁶ *Cala a Boca, Etevína*. 1º ato. Cena IX. p. 20/21.

⁶⁷ Juan Villegas, *Para un Modelo de Historia del Teatro*, USA, Irving/California, Gestos, 1997, p. 147.

⁶⁸ *Idem*, *ibidem*. p. 148.

Benedito -, de *A Espada do General*, que aparece bastante tipificado no linguajar e comportamento.

5.1.5.3 O perfil das personagens cômicas.

Para detalhar um pouco mais o perfil destas personagens, optei por separar em dois grandes blocos por gênero, e desta forma abordar as representações sociais estabelecidas para os papéis masculinos e femininos. A primeira diferença, exposta em todos os textos, diz respeito ao mundo do trabalho. Estes textos quase não fazem referências sobre o trabalho ou ocupação profissional, e quando este dado é fornecido, ele está diretamente vinculado às personagens masculinas. Porém, mesmo quando se tangencia a questão do trabalho, este não é o ponto central da trama, pois esses textos giram em torno de questões privadas e não sobre o mundo do trabalho.

A figura paterna é definida nesta dramaturgia como o provedor do lar e como guardião dos princípios morais da família. A ele cabe zelar pela honra de suas filhas solteiras e se preocupar em lhes arranjar um bom casamento. Estes pais interferem nas escolhas afetivas de suas filhas, mas no final respeitam as preferências, um tanto quanto direcionadas, das filhas sobre o seu futuro marido. Embora sempre atentos e severos com os desvios morais, estabelecem uma relação afetuosa com os filhos e o seu tom mais severo com as filhas advém do seu grande receio de que lhes possa acontecer o pior, ou seja, perder a honra, aqui entendida como a virgindade antes do casamento. Esta é a maior preocupação e temor do pai Bernardo em *A Prima*:

Bernardo – Resolvi que vocês não se agarrariam mais no quintal, enquanto não se agarrarem primeiro na Igreja. É uma medida de precaução. A mocidade de hoje caminha muito depressa. [antes] os rapazes brincavam com as raparigas, sem lhes pegarem nas mãos, como fazem hoje... Um desaforo!

Mariquinhas – Ora!

Maneca – Nesse tempo, estava tudo atrasado, e os rapazes eram uns tolos... “Le monde marche”, tio...

Bernardo – Pois sim... mas cá por casa é que ele não há de marchar.⁶⁹

O relacionamento entre pai e filho é tratado em duas destas comédias, e em ambas, se apresentam filhos de pais pobres, e são representados como o “bom malandro carioca”, despreocupados e sem vontade para o trabalho.⁷⁰

Baldoméro – Ora! Paciência! Fatura! Isso diz sempre teu irmão para me consolar! Repete a todo instante e há mais de um ano que, quando tiver empregado, nada nos faltará, mas, até hoje se tem empregado em alisar os bancos do Passeio Público e a medir a rua do Ouvidor!

(...) Por mais que reflita, não posso atinar a quem este menino saiu tão malandro! Eu, nunca fui vagabundo, trabalhei até a última, e tua falecida mãe, que Deus a tenha no reino do céu, era uma mulher “como bem poucos homens”.⁷¹

Mas, mesmo não atendendo as expectativas paternas, estes jovens são esboçados como tendo boa índole e um relacionamento afetivo e carinhoso com a família.

Os jovens pobres são representados ora como “bons malandros” ou como trabalhadores e honestos, seja como soldado ou artífices, ou ainda como “modernos”, como é o caso do Maneca, de *A Prima*, que utiliza gírias e expressões francesas em seu linguajar, mas se adapta perfeitamente ao projeto familiar e aceita o casamento como a instituição fundamental para controlar os ímpetos da paixão juvenil. O perfil do jovem solteiro e rico é traçado como um esbanjador, festeiro e mulherengo, mas que quando apaixonado vai até as últimas conseqüências para concretizar seu projeto amoroso, e este se materializa no casamento. A partir daí, torna-se um homem sério, responsável, e voltado para a estrutura familiar e abandona sua vida desregrada de jovem solteiro.

Se uma boa parte destas comédias trata de namoros e futuros casamentos, a outra parte aborda, justamente, o casamento, ou seja, as relações entre marido e esposa. Estes maridos também são os provedores do lar e defensores dos valores e da moral burguesa de família, e possuem em comum o desejo de ter domínio absoluto sobre suas esposas. Para estes maridos o papel das mulheres –

⁶⁹ *A Prima*. Cena V. p. 302.

⁷⁰ *A Espada do General* e em *A Sorte Grande*.

⁷¹ *A Espada do General*. Cena IV. p.7.

esposas – é o de ser responsável pela organização doméstica, enquanto, a eles cabe o papel de colocar os limites e a autoridade dentro de seus espaços domésticos. E quando o homem não exerce corretamente o seu papel, como ocorre no texto *A Sogra*, esta figura intrusa inferniza a vida do casal.

Apesar de sua autoridade estes maridos possuem um medo comum que é a possibilidade de perder suas esposas para outros homens, ou o que é pior, ocorrer a “mácula” da honra familiar. Originário deste medo vem o desejo de restringir a mulher à esfera doméstica. Esta situação transparece muito em *Ressonar sem Dormir*, na qual o marido, Fernando, desejando sair de casa sem levantar suspeitas em sua mulher – Clara – adota como estratégia, para provocar uma briga, justamente os passeios fora de casa, de sua esposa.

Clara (com amabilidade) – Fernando, que faltas cometi para me tratares desse modo?!

Fernando – Pergunte-o à sua consciência. Diga-me: onde esteve esta tarde? (com fingido exaspero).

Clara – Que pergunta?! Pois não te disse que estive em casa de minha tia?!

Fernando – Mas que foi lá fazer?!

Clara – Fui fazer-lhe uma visita e acompanhá-la à Avenida.

Fernando (aparte) – Oh! Que bela idéia!... (alto) Ora, aí está o motivo de minha indisposição. Foi à Avenida!... Não sabe que a Avenida só serve para exposição de vestidos, para dar largas às loucuras e ... para fazer conquistas?!

Clara – Fernando!

Fernando – Se estivesse sempre em casa não teria esse visconde da Horta Seca o arrojo de lhe escrever uma carta cheia de amabilidades e de tolices!⁷²

A exceção a este modelo de marido está no texto *A Sorte Grande*, no qual Juvêncio Cobra sonha em ficar rico através do jogo e com isso pretende

Juvêncio Costa – (...) rifo o ofício e também rifo a mulher ... Por que não? Mulher é uma mobília como qualquer outra, é uma mobília que sempre faz falta em casa, mas a gente vende a velha e compra nova. O essencial é ter dinheiro, é ter sorte...⁷³

⁷² *Ressonar sem Dormir*. Cena IV. p. 4.

⁷³ *A Sorte Grande*. 1º ato. Cena IV. p. 6.

Quanto à figura do amante, nas pequenas comédias este “vilão” do lar é apenas insinuado, mais como uma remota possibilidade, uma ameaça que não se concretiza. Das comédias maiores apenas o texto *Não me Contes esse Pedaco* aborda a adultério. Nesse texto, Odete, casada com Lourenço, trai o marido com o seu melhor amigo, Paulo, uma das personagens centrais do texto. Mas, Lourenço não é um exemplo de marido, pois vive em “farras” e com inúmeras amantes.

Outra personagem recorrente nesta dramaturgia cômica é a figura do criado doméstico.⁷⁴ Este personagem, popular por excelência, tem uma dimensão bem mais simplificada no corpus textual aqui analisado, mantendo apenas vestígios dos traços que caracterizam esta personagem nas grandes comédias do teatro ocidental. Os criados atuam como cúmplices dos sujeitos da ação. Contudo, nesta dramaturgia em específico, eles não são engenhosos ou brilhantes, mas mesmo assim podem tirar proveito dos conflitos gerados por seus patrões e sair lucrando.

A diferença social entre criados e patrões é ressaltada nesses textos através da maneira trivial e popular com que se expressam os serviçais. O criado *Benedito*, de *A Espada do General*, é, dos criados presentes nessa dramaturgia, o mais caracterizado por um linguajar próprio. *Benedito (...) – O café ta pronto!... Abença sinhô veio... abença sinhazinha!... O café ta comprido, mas a culpa não é minha... o pó se acabou-se*.⁷⁵ A sua fala caracteriza o estereótipo da fala do “negro criado”. Ele é, também, o mais ladino dos criados deste universo dramático, como na casa do capitão não tem comida, ele garante a sua comida através do jogo do bicho. *Benedito – Honte ganhei dois mil réis na broboleta, e comprei pão e manteiga, que comi com café. O negrinho não é arara!*⁷⁶

Ainda com relação ao universo masculino, destaco duas personagens, bastante familiares no cenário urbano brasileiro, que são o “Zé da Venda” e o “vendedor de jogo lotérico e do bicho”.⁷⁷ O primeiro é o dono de um pequeno

⁷⁴ Este personagem só não aparece nos textos: *Grandes Manobras*, *A Prima* e em *Deus lhe Pague!*

⁷⁵ *A Espada do General*. Cena 1. p. 4. No corpus textual aqui analisado o linguajar diferenciado e errado está colocado nas personagens de origem pobre – criados – e em pessoas originárias do campo, como por exemplo, na fala do pequeno fazendeiro João Carlos – *A Espada do General* – que através de seu linguajar, repleto de erros, demonstrava a sua falta de cultura e servia de efeito cômico. As demais personagens se distinguem pelo uso correto da linguagem.

⁷⁶ *A Espada do General*. Cena IV. p. 6.

⁷⁷ O primeiro está no texto *A Espada do General*. E o segundo aparece no texto: *A Sorte Grande*.

comércio que sobrevive de fregueses de baixa renda, para quem tem de vender fiado e acompanhar as dívidas em cadernetas. É uma personagem que também vive no sufoco, mas que nem por isso deixa de explorar e pressionar os seus devedores.

Zé da venda – (...) Quero já o meu dinheiro, sua cambada de velhacos...
 (...) Com trezentas pipas de vinho e dez mil caixas de batatas! Eu não compro mercadoria com paciência, e não é com paciência que eu pago os meus fornecedores. Quero já o meu dinheiro, do contrário, mando tudo isso para o depósito público!⁷⁸

O agente lotérico – bicheiro – é traçado como um espertalhão e aproveitador do vício das pessoas pobres. E como alguém que vive as voltas com a polícia. *Ricardino – (...) (à parte) – sai o dinheiro do bolso dele e entra para o meu. Este analfabeto (Juvêncio Cobra) me compra até bilhetes corridos...*⁷⁹

5.1.5.4 O perfil das personagens femininas das comédias

Se o texto didascálico já é sucinto em apresentar dados sobre o trabalho masculino, no caso das personagens femininas este dado inexistente, ao lado dos seus nomes. Quando há alguma indicação, esta se refere: *Clara – mulher de Fernando, Amélia – filha de Baldoméro*, ou seja, se define o papel da mulher a partir de sua relação de dependência da personagem masculina.⁸⁰ Estas personagens femininas, portanto, são construídas a partir de discursos masculinos, que determinam quem são e o que devem fazer as mulheres.

Em nenhum dos textos, aqui analisados aparece a figura feminina em atividades profissionais. Seu espaço restringe-se ao mundo doméstico e sua função básica é a de ser dona-de-casa. Neste sentido devem ser compreendidas as personagens femininas que atuam como criadas em casas mais abastadas, elas não estariam exercendo uma profissão e sim executando tarefas domésticas:

O trabalho feminino fora da esfera doméstica, especificamente as mulheres dos segmentos populares, e aceito “como natural” e necessário no século XIX, começou [no século XX] a ser encarado como um mal anti-natural e

⁷⁸ *A Espada do General*. Cena XVII. p. 22.

⁷⁹ *A Sorte Grande*. 1º ato. Cena V. p. 7.

⁸⁰ Referências dos textos: *Ressonar sem Dormir* e *A Espada do General*.

lamentável (ainda que necessário), que punha em risco a estabilidade familiar e a ordem social e política.⁸¹

As restrições profissionais às mulheres ganhou forte acento no governo Vargas, que com sua 'legislação protetora' e sua ênfase na família, restringiu o emprego feminino a setores e a turnos 'adequados' e, não por coincidência, menos remunerados, fundamentando assim a subordinação das mulheres aos homens por via da dependência econômica".⁸² Embora os lares fossem, legalmente, chefiados pelos homens, às mulheres cabia um "importante papel" de serem as responsáveis pelo equilíbrio familiar e tranquilidade do homem, para que este pudesse produzir mais e melhor pela pátria.

Se o Estado voltava-se para o homem, era pela família que ele o atingia mais profunda e rapidamente. Desta forma, era pela família que o Estado chegava ao homem e este chegava ao Estado. Ela era a "célula política primária", o leitmotiv do espaço produtivo dos indivíduos. (...) A preocupação com a família era, portanto, uma questão central à proteção do homem brasileiro e ao próprio progresso material e moral do país.⁸³

Esta compreensão do papel social da mulher, como dona-de-casa, era também aceita e defendida pelas minorias organizadas da classe trabalhadora, através de sindicatos ou associações, dominadas por homens. Estas instituições excluía as mulheres de suas estruturas, como o fez a União Operária. As "mulheres eram ignoradas tanto pelos sindicatos oficiais quanto pelos independentes, e tanto pela esquerda, quanto pela direita".⁸⁴

O apoio sindical à legislação protetora – que, em última análise, contribuía para preservar o espaço dos homens no mercado de trabalho – impunha estereótipos de fragilidade feminina às mulheres que haviam enfrentado turnos de trabalho brutais, garantia o trabalho doméstico de mulheres sem pagamento e contribuía para impor à classe operária urbana o modelo da família burguesa.⁸⁵

⁸¹ Susan K. Besse, *Modernizando a Desigualdade*, São Paulo, Editora Universidade de São Paulo, 1999, p. 8/9

⁸² Rachel Soihet, p. 286.

⁸³ Ângela de Castro Gomes, *Ideologia e Trabalho no Estado Novo*, IN: PANDOLFI, Dulce (org), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999, p. 63.

⁸⁴ Robert M. Levine, *Pai dos Pobres? - O Brasil e a era Vargas*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 171.

⁸⁵ Susan K. Besse, op. cit, p. 10.

A mulher, portanto, teria “sua área de atuação no lar” e deixaria para os homens as preocupações econômicas. Este modelo estava mais relacionado com as mulheres de classe média, pois como observa Rachel Soihet, “as mulheres dos segmentos populares sempre trabalharam, tanto na cidade como no campo [tais estereótipos se pautam] na invisibilidade atribuída ao trabalho doméstico”.⁸⁶

Quanto à representação do papel da “mãe”, ausente nas pequenas comédias, aparece nas comédias de dois ou três atos, em dupla imagem: mãe-esposa e mãe-sogra. Estas “mães-esposas” aparecem em relacionamento com suas filhas solteiras e, principalmente, com os seus maridos, e são caracterizadas como mulheres que desejam mandar nos filhos e no marido, ou seja, querem assumir o papel que estava destinado aos pais-maridos.

Juvêncio Cobra (puxando-a pelo braço) – Rosa! Ó Rosinha!... Tem modo...
 Rosa Cobra (voltando-se furiosa e agarrando uma forma de sapato) – É revoltante esta violência! Vou mostrar com quantos paus se faz uma canoa.
 Juvêncio (entrando apressado debaixo da mesa) – Mulher! Olha o que fazes...(...)
 Rosa – Raspa-te daí, que eu quero por tua cara na forma...
 Juvêncio (sério) – Rosa! Ó Rosa! Diga-me uma coisa: quem manda em casa? É o marido ou a mulher? (cara de choro)
 Cecília (para a mãe) – Mamãe! Mamãe! Respeita a presença de um estranho...
 Rosa (para a filha) – Também tu, lambisgóia?! Já viu pinto entrar em briga de galos?! (deixa a forma cair).⁸⁷

Estas mães-esposas quando extrapolam o seu papel social, são retratadas como ardilosas e enganadoras, como é o caso de Rosa Cobra, que fez todo este escarcéu, que é diário, porque o marido estava comprando bilhetes de loteria e jogo do bicho, mas ela também quando sozinha com o “agente lotérico” faz a sua fezinha, às escondidas de seus familiares. E quem fica satisfeito é o vendedor do jogo. *Ricardino – É a melhor freguesia que tenho, esta boa família. É verdade que todos jogam às ocultas. Mas jogam. Se até o gato não joga é porque no jogo não entra rato.*⁸⁸ Ou ainda como a mãe Gertrudes, do texto *Não me Contes esse Pedaco*, que

⁸⁶ Rachel Soihet, op. cit, p. 285.

⁸⁷ *A Sorte Grande*. 1º Ato. Cena VI. p. 8.

⁸⁸ *A Sorte Grande*. 1º Ato. Cena IX. p.11.

ensina uma de suas filhas, Nair, a ser dissimulada e parecer o exemplo de castidade e candura para conseguir “agarrar” um marido.

A exceção a este protótipo autoritário de mãe-esposa está na personagem Rosa, de *O Interventor*. Ela é uma mãe e esposa dedicada aos desejos e caprichos de seu marido, e sua participação na trama é a de conciliar, harmonizar ou amenizar os possíveis conflitos familiares. Com conseqüência, é uma figura que não aparece, se coloca como pano de fundo.

Se as mães-esposas aparecem com um perfil distorcido, quando desejam ou vão além de sua “esfera própria”, as “mães-sogra” são retratadas como o pesadelo vivo de seus genros. Horácio Nunes Pires dedica um texto inteiro a ridicularizar e a demonstrar os malefícios que a sogra causa aos jovens casais. Fernando, recém casado com Mariquinhas, caracteriza sua sogra como: *As sogras têm sete fôlegos, como os gatos. (...) Sogra não morre.(...) A sogra é a serpente do paraíso conjugal. (...) A febre amarela. (...) A sogra é o demônio do lar doméstico: decompõe o genro e ensina a filha a decompor o marido.*⁸⁹

Horácio Nunes Pires estava sintonizado com as problemáticas de seu tempo e o seu texto *A Sogra* debate, justamente, a família moderna, que, segundo Joana Maria Pedro, se configura, no Brasil, no século XIX, centrada na trilogia pai-mãe e filhos. Este “aburguesamento da família” pode ser observado na cidade de Nossa senhora do Desterro na segunda metade do século XIX.⁹⁰ Na família moderna qualquer presença estranha a esta trilogia “era considerada estorvo. Neste caso qualquer parente, e inclusive a sogra, também, deveria ser considerado intruso”.⁹¹ E este estorvo que era considerada a sogra podia representar a destruição do lar e provocar grandes aborrecimentos. Acompanhando o estudo de Joana Maria Pedro e cotejando com o texto de Horácio Nunes Pires, percebe-se como esta personagem podia representar a desestruturação de um novo lar:

⁸⁹ *A Sogra*. 1º Ato. Cena III. p. 384.

⁹⁰ Joana Maria Pedro, *O lugar da sogra na família moderna*, IN: Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 3ª fase, Nº 9, Florianópolis, 1990, p. 113 e 105. O texto de Horácio Nunes Pires é de 1883.

⁹¹ Idem, *ibidem*. p. 113.

De que forma um homem recém-casado poderia impor toda sua “natural” autoridade sobre sua esposa, se tivesse a companhia constante ou mesmo apenas freqüente da sogra? No novo lar, na territorialização dos espaços da nova família, a sogra representa mais poder para a esposa. A sogra é a mãe velha que pode representar uma transmissão autárquica de saberes para a filha, conhecimentos práticos, que, se por um lado podem significar melhor conforto para o jovem esposo, representam também fontes de poder para a jovem esposa.⁹²

O saber da mãe velha ao ser transmitido para a filha recém-casada é o motivo de desespero de Fernando.

Fernando – Quando me casei, minha mulher era dócil, meiga, obediente, desprovida de vaidades, inimiga do luxo. Mas porque?... Porque se achava longe da mãe. (...) Mas, logo que minha sogra voltou, as coisas começaram a mudar. Principiaram os enfados (...) as respostas tortas. Depois vieram as exigências...⁹³

A sogra representava o elemento esclarecedor e cúmplice da filha-esposa, e com isso desequilibrava a estrutura de poder do marido. “Aliás era comum os maridos culparem as sogras pelas rebeldias e desobediências das esposas. (...) a esposa permanece a ‘santa’, porém ‘ingenuamente’ se deixa influenciar pela ‘bruxa’ que é a sogra”.⁹⁴

Amenizadas em suas posturas, mas com o mesmo perfil e significando os mesmos aborrecimentos aparecem as sogras em *Cala a Boca, Etevína*, escrita em 1925, e a futura sogra em *Não me Contes esse Pedaco*, escrita em 1929.

Esta desqualificação da sogra do marido, ainda com as palavras de Joana Maria Pedro,

serviam para reduzir a influência desta sobre a filha. Ao desqualificar os saberes da velha mãe, e ao ridicularizá-las estão, ao mesmo tempo, denunciando o seu poder. (...) Nos parece que, diante das dificuldades de impor sobre as mulheres toda a sua “natural autoridade” os homens culpavam as sogras, e pelo menos na imaginação, através das páginas dos jornais [e das peças de teatro], vingavam-se...⁹⁵

Quanto as jovens esposas, mesmo quando não estavam sob a influência da sogra, tendiam, nestes textos, a apresentar uma certa rebeldia transgressora que

⁹² Joana Maria Pedro, op. cit, p. 114.

⁹³ *A Sogra*. 2º Ato. Cena IV. p. 400/4001.

⁹⁴ Joana Maria Pedro, op. cit, p. 114.

⁹⁵ Idem, ibidem. p. 115/116.

provocava situações de conflito no casamento, e cuja origem, na visão destes autores-homens, estava na falta de autoridade dos maridos para conter estes desvios comportamentais de suas esposas, e isto ocorria porque os homens, Alberto – (...) *Amo minha mulher o mais que é possível amar-se! E esta quase adoração que lhe consagro, faz com que seja ela e não eu quem mande nesta casa!... É preciso por cabo a isto!*⁹⁶ Na perspectiva destes autores, os homens devem amar suas esposas, mas sem perder sua autoridade, e devem exigir que esta seja o que se espera de uma boa esposa, pois,

entre os deveres familiares das mulheres – e acima de tudo – estava o de serem permanentemente agradáveis a seus maridos. (...) Acima de tudo, exigia-se que a esposa dedicasse toda a sua atenção ao marido, demonstrando que vivia apenas para ele.⁹⁷

A esposa-mulher que não se adaptasse ao seu papel social estaria sujeita ao abandono, a solidão e a miséria. Esta situação está exposta em *Choro ou Rio?*

Alberto – (...) Ou a senhora será para mim uma esposa terna e dedicada, sem jamais me importunar com as lembranças dos seus enfadonhos e turbulentos animais ou eu faltarei a fé jurada, abandonando-a, fugindo depois para bem longe daqui, a esquecer-me de que sou casado. (...) A senhora cuida mais dos animais do que do seu marido!⁹⁸

A rebeldia destas esposas se manifesta em sair, constantemente, segundo a perspectiva de seus maridos, de casa com ou sem o seu consentimento, em serem vaidosas demais, ou como a personagem Clotilde que se envolve numa sociedade protetora dos animais e não numa associação de caridade, que seria o “correto” e o desejo de seu marido, ou ainda na intransigência e no excesso de nervos, como os da personagem Zulmira, de *Cala a Boca, Etlvina*. Tudo isso pode arruinar a felicidade de um jovem casal.

Quanto às jovens solteiras, todas elas possuem como ponto em comum o desejo de se casar. E, embora todas desejem poder escolher os seus futuros maridos, essas jovens se adaptam ao projeto paterno, que acaba direcionando

⁹⁶ *Choro ou Rio?* Cena IV. p. 5.

⁹⁷ Susan K. Besse, op. cit, p. 79.

⁹⁸ *Choro ou Rio?* Cena I. p. 2 e 3.

suas escolhas. A única exceção está no texto *Grande Manobras*, no qual a personagem Mariquinhas não aceita a imposição paterna. Mariquinhas – *Meu pai, eu só me casarei por minha vontade. (...) Quero casar-me, e hei de casar me com o sr. Malaquias, e já o previno, meu pai, que si quiser obrigar-me, fujo de casa.*⁹⁹

Algumas das jovens deste conjunto cômico, apresentam um comportamento “moderno”, como ficar namorando no quintal, nas janelas de casa, ir ao cinema e fazer passeios para serem vistas e olhar os rapazes, usar gírias e expressões francesas, e, principalmente, querer escolher seus maridos. Embora “modernas” e namoradeiras, estas jovens não colocam em risco a sua “pureza”, ou seja, sua virgindade, pois isso colocaria a perder a sua honra e o seu desejo de casamento. Estas jovens são traçadas como sonhadoras, influenciadas pelo cinema e pelos romances, mas, no fundo, todas possuem um só desejo, o de casar-se, e o príncipe encantado acaba sendo, na maioria dos casos, o homem escolhido por seus pais.

A aceitação quase unânime, por parte destas jovens, do projeto paterno, se deve ao seu desejo de casar e na crença de que o amor pode nascer da boa convivência com o marido. Essa realidade se afirma na voz de uma mãe-esposa, ao aceitar o encaminhamento que o marido dá a filha do casal. Rosa – (...) Eu também quando era moça não queria casar com o Luiz e no entanto, depois de casada, acabei gostando dele.¹⁰⁰

E também na fala da jovem que observa o que se passa a sua volta. Amélia – (...) Se o homem não for de todo desajeitado, esta dito, caso-me com ele! D. Rita casou assim, e tem sido muito feliz! Se eu for esperar pelo Zé, estou arranjada!¹⁰¹

Ainda procurando reforçar que a escolha paterna é acertada, em dois destes textos se apresenta a jovem solteira que aceita, sem grandes vontades, a escolha paterna, e logo a seguir, depois de casada, está totalmente apaixonada por esse marido.¹⁰² Ou seja, na perspectiva masculina dos autores destes textos, as mulheres são sonhadoras demais, e cabe aos homens, primeiro ao pai e depois ao marido, dar-lhes o norte, o encaminhamento na vida, pois às mulheres

⁹⁹ *Grandes Manobras*. Cena XII. p. 349.

¹⁰⁰ *O Interventor*. 1º Ato. Cena 1. p. 3.

¹⁰¹ *A Espada do General*. Cena VII. p. 12.

¹⁰² *Casar para Morrer e O Interventor*.

dependem do cérebro e do braço masculino, devido a sua fragilidade e incapacidade de tomar decisões, pois elas são eternas crianças.

O casamento além de ser o meio pelo qual a família e a honra da filha solteira ficava preservada, era também, como coloca Susan K. Besse, “para as famílias de fora da elite, com pretensões a ascender, (...) um meio de mobilidade social ascendente e de segurança financeira para toda a família”.¹⁰³ Esta situação está colocada em *A Espada do General*.

Amélia – Mas isso não impede que o meu coração escolha o seu eleito.
 Baldoméro – Não, por certo. Porém, o que vais tu esperar de um tipinho que não tem uma gata para puxar pela cauda? ... O meu desejo é te casar o mais depressa possível, mas com um homem que tenha “milho”... De milho é que nós precisamos.
 Amélia – O papá tem cousas!... Nós não somos burros para comer milho!
 Baldoméro – Não é desse que eu falo. Refiro-me ao milho dourado, dinheiro... aquilo com que se compra feijão, arroz, carne, e tudo que é bom e gostoso.¹⁰⁴

O universo feminino é, ainda, acrescido pela figura da criada doméstica. Esta personagem não possui nem a dimensão e nem a interferência na ação de seu correlato masculino. Elas podem ser cúmplices da patroa, mas sempre com vistas a melhor servir ao patrão. Esta personagem é bastante característica de um contexto social brasileiro, como analisa Susan Besse, “Além do trabalho fabril ‘feminino’, o serviço doméstico continuava a proporcionar outra grande fonte de emprego para as mulheres pobres das cidades. Enquanto as empregadas domésticas liberavam as mulheres de classe média para exercer suas carreiras, elas próprias permaneciam presas na esfera doméstica sob a tutela de suas patroas mais ricas”.¹⁰⁵

Enquanto os criados procuram sempre tirar proveito da situação em que lhes colocam os seus patrões, mas são construídos como pessoas de bom caráter e honestas, as criadas apresentam um perfil mais conservador que os criados, e

¹⁰³ Susan K. Besse, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁴ *A Espada do General*. Cena I. p. 4.

¹⁰⁵ Susan K. Besse, *op. cit.*, p. 9. Segundo essa autora, no “Brasil, em 1872, o emprego de 51,3% das trabalhadoras fora da agricultura era o de empregadas domésticas; essa porcentagem caiu somente para 33,7% em 1920 e cresceu ligeiramente para 36,1% em 1940”. p. 157.

reprovam as condutas “modernas” de suas patroas: *Rosa (só) – (...) A senhora sair de trem de aluguel, sem dizer nada ao senhor!*¹⁰⁶

A exceção a este perfil de criada aparece no texto *Cala a Boca, Etelvina!* A criada, Etelvina, que forma par romântico com outro criado, o Manoel, num contraponto ao casal burguês que protagoniza a comédia, é uma das responsáveis pelas cenas mais hilariantes que ocorrem no texto, devido a uma série de equívocos, pelo seu linguajar, repleto de gírias e mal elaborado, e pelos seus modos, principalmente à mesa.

Libório – (...) Mas se meter a faca na boca, lamber os dedos, deitar-se em cima da mesa...

Etelvina – O sr. pensa que eu não sei comer numa mesa? Lá na cozinha, com as outras, é que a cousa é a bessa. Mas, quando a zona é distinta, o macaco é outro.¹⁰⁷

Apesar do seu “esforço”, não consegue esconder sua condição social diante daqueles a quem ela representa o papel de patroa.

Baronesa – (...) Onde foi o Adelino encontrar esta menina?

Macário – (...) Ele me mandou dizer que se casava com uma moça de boa família, pobre, sim, mas honesta e muito bem educada.

Baronesa – Quanto a honestidade, nada posso ainda dizer; mas a respeito de educação, o que me parece é que ela a recebe no meio da rua.

Macário – E uma das mais baixas. Não viu os seus modos agora na mesa?

Baronesa – E a linguagem que ela fala? Eu nunca ouvi coisa igual.¹⁰⁸

Etelvina também sonha em casar e ter condições similares à classe média. Para tanto, deseja também ter criadagem ao se casar. Ela critica sua patroa por exigir demais dos criados. E afirma que quando tiver criados agirá diferentemente. Mas o autor, ao zombar deste desejo de ascensão social, mostra o comportamento de Etelvina, quando “representa” o papel de patroa.

Adelino (desesperado) – Que é que você foi fazer, rapariga?

Etelvina – Não fiz nada de mais. A Maria saiu fora da linha e eu sapequei-lhe o braço ... Foi só isso ...¹⁰⁹

¹⁰⁶ Rosa criada, no texto *O Visconde da Rosa Branca*.

¹⁰⁷ *Cala a Boca Etelvina!* 1º Ato. Cena XI. p. 29.

¹⁰⁸ *Cala a Boca, Etelvina!* 2º Ato. Cena X. p. 51.

¹⁰⁹ Idem, ibidem. 3º Ato. Cena XII. p. 56.

Na perspectiva desses autores cômicos os segmentos populares não tinham a menor capacidade de adquirir um mínimo de postura, hábitos e de comportamento das classes mais ricas, mesmo quando colocados em outro contexto social, pois lhe faltava o essencial, uma boa educação.

5.1.6 O aprendizado através do riso

Nas narrativas conservadoras e moralistas, a exemplo destas comédias se recompensa às personagens que agiam conforme os padrões impostos pelo grupo social dominante e se castiga as que transgridem as normas e padrões de valores e comportamentos considerados atípicos e inconvenientes.

Para que possa atingir o seu fim moralizador de corretor de desvios, a personagem cômica deve afrontar o “marco moral de su momento histórico y que, por outro lado, quede claramente el marco legal de los valores ideales de esa sociedad. Es decir, ‘lo que no debe hacer’ enfrentando a ‘lo que si debe hacer’”.¹¹⁰

Ao defender os valores éticos e morais da burguesia estes textos apresentam personagens transgredindo em aspectos fundamentais para a moral dominante, no momento histórico em que foram encenados na União Operária. Sua transgressão pode colocar em risco o “caráter sagrado” do casamento, da família, da honra, do valor do trabalho, e do dinheiro que deve ser ganho, honestamente, e pelo trabalho.

O texto *A Sorte Grande* é o que expõe, deste conjunto textual, o maior número de transgressões desejadas e executadas por um grupo de personagens. Dentre os inúmeros desvios apresentados pelas personagens – o marido desejar separar-se de sua esposa, não considerar a mulher como companheira de vida, a mulher mandar no marido, os pais concordarem num casamento sem amor para sua filha – a maior transgressão da família Cobra é ser viciada em jogo – loteria e do bicho – e de Juvêncio Cobra o seu desamor pelo trabalho, a ponto de queimar sua casa e sua oficina ao se pensar rico, e, ainda mais, o seu desejo de ganhar dinheiro, ficar rico, através do jogo e não pelo esforço de seu trabalho.

¹¹⁰ Claudia Cecilia Alatorre, op. cit, p.68.

Por isso sua punição, bem como de sua família, foi exemplar, pois ele não ganhou na loteria, ou seja, não tirou a sorte grande, tudo não passou de uma armação do pretendente rico, “filho do capitalista”, que desejando casar com Cecília Cobra, mas impedido por ser rico, elabora uma trama do falso bilhete premiado junto com o vendedor de loteria. Juvêncio não o aceitava como genro porque temia ser rejeitado no futuro, por este genro, pelo fato de serem pobres. Como punição ele perde tudo – a casa, a oficina, tem que ficar com sua mulher e ainda aceitar que sua filha case com o “filho do capitalista”, de quem agora, depende economicamente.

A canção final deste texto sintetiza a moral e os ensinamentos que deveriam atingir o corpo social – os espectadores da União Operária -, não apenas com relação a esta peça, mas também no que diz respeito às demais comédias, visto que expõe, resumidamente, os valores morais e os comportamentos que deveriam ser assimilados como positivos e rejeitados como negativos por este corpo social.

Sorte grande, sorte grande...
 Bobo é quem nela acredita.
 Loteria e bicharia...
 Oh! Que esparrela maldita!
 O homem já nasce rico,
 O homem nasce casado...
 Toda ambição é maldita,
 Só o trabalho é honrado.¹¹¹

As personagens, deste corpus textual, também são punidas por sua prepotência e egoísmo, principalmente quando estes vícios sociais colocam em risco a composição de uma família, como ocorre em *Casar para Morrer*, onde o pai Jacinto, não querendo mais ficar preocupado com sua filha solteira arranja-lhe um marido que esteja à beira da morte. Assim, ele não teria o incomodo de ter crianças em casa e teria a filha para cuidar dele. Mas o marido que ele arruma está “morrendo” por causa de fome e não por doença. O “marido,” ao comer bem

¹¹¹ A Sorte Grande. 2º Ato. Cena XVI. p. 32.

fica curado, e acaba conquistando o amor de sua “esposa”. O pai, por punição, tem que aceitar e pedir que o jovem casal o perdoe e o acolha em seu futuro lar.

Quanto às mulheres que apresentam certa rebeldia transgressora, sejam jovens esposas ou as moçoilas solteiras, ao correrem o risco de perder sua segurança representada pela figura masculina, do pai ou do marido, retrocedem em suas condutas e aprendem que o seu papel social é o de serem boas donas de casa e, principalmente, o de serem obedientes aos desejos de seus pais ou de seus maridos. E às sogras, estas perversas criaturas, são punidas com puxões de orelhas, purgantes, e com a devida autoridade do marido e do genro, que devem impor-lhe limites muito estreitos.

A personagem transgressora é punida, sem que perceba, ao rirmos dela, ao ridicularizá-la. “El castigo es moral. La risa significa descrédito, desconfianza, burla, ver minimizado al outro; para el protagonista es vergüenza y escárnio”.¹¹²

Ao lado dessas personagens “desviadas”, esse corpus textual representa personagens virtuosas, respeitosas das leis e valores morais e comportamentais que a sociedade burguesa considera adequados, e seus exemplos se contrapõem aos vícios e erros das personagens transgressoras e, conseqüentemente, são recompensadas ao final do texto, seja pelo casamento ou pela harmonização no ambiente familiar, e no caso dos homens, por adquirirem o domínio da casa e a autoridade ante suas esposas.

O riso que advém de uma situação cômica, como ocorre nas comédias, “castiga os costumes. Obriga-nos a cuidar imediatamente de parecer o que deveríamos ser, o que um dia acabaremos por ser verdadeiramente”.¹¹³ Para Bergson o riso tem uma função útil de reprimir as excentricidades, de corrigir os desvios, de suavizar “tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social”.¹¹⁴ Mas, como afirma Vilma Áreas, “dentro do convencionalismo dos finais cômicos, em geral [e nesta dramaturgia é a regra] percebemos uma liberação individual traduzida também em termos de reconciliação social”.¹¹⁵ Ao

¹¹² Claudia Cecília Alatorre, *op. cit.*, p. 68.

¹¹³ Henri Bérgson, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁴ *Idem*, *ibidem*. p. 19.

¹¹⁵ Vilma Arêas, *op. cit.*, p. 21.

trabalhar com um universo temático voltado à realidade quotidiana e prosaica das pessoas comuns, o seu desenlace, via de regra, tem sempre uma conclusão otimista com casamentos, reconciliações ou reconhecimentos. O aprendizado do espectador, através da experiência cômica, ocorre, conforme descreve Cláudia Cecília Alatorre, de modo indireto,

Al aceptar el papel de escarnecedor se conjura el peligro de incurrir en el vicio. El espectador sentirá vergüenza si identifica en él mismo el defecto cômico y sentirá ridicularizado a través del personaje; pero, a salvo, viviéndolo como una experiencia tangencial. La risa es una máscara que aparenta una 'otredad', que protege y defiende de ser señalado o inculpado.¹¹⁶

5.2 No melodrama (drama) o extravasar das emoções¹¹⁷

A escrita dramática do melodrama tem sua preferência centrada nos enredos sentimentais, na valorização da ação, destacando, sempre, o embate entre o vício e a virtude, com a conseqüente vitória do bem sobre o mal. A sua estrutura narrativa “é imutável: amor, infelicidade causada pelo traidor, triunfo da virtude, castigos e recompensas”.¹¹⁸

Na sua organização interna, o melodrama combina momentos de: “1) tensión-relajación, 2) suspense y 3) exaltación del sentimiento”.¹¹⁹ Nos textos aqui analisados, os momentos de alívio da tensão dramática ocorrem nas narrativas paralelas, agregadas ao texto principal, e executadas por personagens de segmentos populares, como criados, trabalhadores ou camponeses, seja através de namoros cômicos ou em festas organizadas e destinadas a este segmento social.

¹¹⁶ Claudia Cecília Alatorre, op. cit, p. 77.

¹¹⁷ Este estudo foi realizado a partir da análise dos seguintes textos: um drama em dois atos – *Rosas de Nossa Senhora*, de Celestino Silva -; sete dramas em três atos – *Helena e Coração de Mulher*, do catarinense Horácio Nunes Pires; *A Filha do Operário*, do catarinense Ildefonso Juvenal; *A Rosa do Adro*, de Eduardo Magalhães; *A Filha do Marinheiro*, de J. Vieira Pontes; *Um Erro Judiciário* (ou *O Louco da Aldeia*), de Batista Diniz; *Os Transviados*, de Francisco do Amaral Gurgel e um drama em cinco atos – *Aimée* (ou *Assassino pelo Amor*), de Adolfo Dennery.

¹¹⁸ Patrice Pavis, op. cit, p. 238.

¹¹⁹ Claudia Cecilia Alatorre, op. cit, p. 96.

Esta organização do enredo, em momentos e acréscimos de partes isoladas e independentes da ação central, é uma das características deste gênero que adota “uma peculiar linha de progressão, o melodrama se mantém aberto para incorporar sempre novos desdobramentos em vez de prefigurar o desfecho e de persegui-lo em linha reta”.¹²⁰ Esses episódios agregados, que geram alívio, são resguardos para a ampliação da tensão posterior do espectador. O melodrama resulta, portanto, de uma conjugação de partes e não como um todo imanente e articulado. Por essa qualidade de elaboração do enredo, o melodrama passa “para segundo plano, aspectos tradicionais e importantes, como motivação interna e verossimilhança externa”.¹²¹ Esse gênero dramático não se preocupa com os imperativos da lógica, “lida frouxamente com os nexos causais e temporais. Faz aproximações forçadas, abusa dos acasos providenciais e das soluções milagrosas”.¹²²

Se o enredo do melodrama é limitado, explorando a exaustão os motivos sentimentais, a sua atração e permanência até os nossos dias, nas fotonovelas e principalmente nas telenovelas, se deve, principalmente, à possibilidade inventiva que pode ser adotada na elaboração da intriga, cuja ação se abre, se divide, a toda sorte de peripécias, objetivando provocar emoções e sensações no espectador. A junção desta intriga, explicitamente artificial e inventiva, com um enredo que admite infundáveis acréscimos, faz deste gênero uma “obra aberta”, e lhe permite retomar “o fôlego com o surgimento das modernas variedades de entretenimento popular. Os meios de comunicação de massa, em especial o cinema e a televisão, propiciam-lhe um hábitat estimulante”.¹²³

Quanto à organização do material textual se verifica no melodrama um certo equilíbrio na distribuição e importância das falas entre as personagens de diferentes níveis sociais, bem como as mulheres possuem maior espaço e significância dialógica. As falas, embora diretas quanto ao objetivo a ser alcançado

¹²⁰ Ivete Huppés, *Melodrama: o gênero e sua permanência*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 29.

¹²¹ Idem, *ibidem*. p. 30.

¹²² Idem, *ibidem*. p. 132.

¹²³ Idem, *ibidem*. P. 10.

por quem fala, são mais poéticas e longas, através das quais as personagens revelam seus pensamentos, sentimentos e desejos íntimos.

Paulo – (...) Sou pobre, bem o sabe, helena. Seu pai trata-me mal, e já deu-me a entender que (...) pretendia despedir-me de sua casa, porque eu sou um miserável ... Oh! Nem pode compreender a humilhação que sofri! Senti o sangue queimar-me o rosto e o coração ficar gelado como um túmulo...Pobre!... e é porque sou pobre! Mas o que tem isso, se tenho um coração generoso, se tenho a minha honra intacta? Se nada mais ambiciono do que o seu amor para poder viver?¹²⁴

Dentre os recursos mais relevantes empregados na escrita melodramática, e que abundam no corpus textual aqui analisado, se destacam os apartes, monólogos e confidências. Esses recursos, como observa Ivete Huppés, “além de auxiliar na composição da psicologia da personagem, cooperam com a economia dramática. Apartes, monólogos e confidências ensejam o desabafo, ajudam a recordar episódios do passado e, eventualmente, introduzem conselhos e presságios”.¹²⁵ A utilização desses recursos visa a envolver e seduzir, tornar o espectador cúmplice e dominado emocionalmente pelo texto/espetáculo.

5.2.1 As estrutura espaço-temporais do melodrama

A escrita melodramática situa, na maior parte das vezes, os locais da ação “em lugares totalmente irreais e fantasiosos (natureza selvagem, castelos, ilhas, submundo)”.¹²⁶ No caso dos nove textos analisados há uma incidência maior de espaços caracterizados como salas de castelos ou de fazendas, bem como salas em casas de trabalhadores, ou, ainda, o exterior de casas de camponeses pobres. Mas também aparecem locais como “uma mansarda toda esboroadada”, campos e planícies, tribunais para julgamentos, frente de igrejas e cemitérios.

Como o objetivo do melodrama é o de agradar ao espectador, cativá-lo e seduzi-lo, um dos recursos oferecidos à *mise en scène*, para encher os olhos do

¹²⁴ *Helena*. 1º ato. Cena 1. p. 60. A exceção a este tipo de fala aparece no texto *A Filha do Operário*, no qual o autor, Ildelfonso Juvenal, utiliza uma linguagem rebuscada e cerimoniosa, e não poética, para todas as falas, sejam de personagens populares ou de ricos burgueses.

¹²⁵ Ivete Huppés, op. cit, p. 75.

¹²⁶ Patrice Pavis, op. cit, p. 239.

público, é realizar uma constante troca de cenários, de espaços onde ocorrem às ações. Assim, é comum que um texto, como, por exemplo, *A Rosa do Adro*, se passe em vários locais, em frente da igreja, exterior de uma herdade, sala rica da baronesa, sala rica de uma herdade e no cemitério. Apenas em dois dos nove textos analisados, a ação se passa num cenário único.¹²⁷ Esta constante troca de espaços cênicos resulta da pouca atenção que o melodrama presta à verossimilhança e aos aspectos realistas do enredo. O importante é fascinar mesmo às custas das ligações lógicas e causais.

Com um espaço cênico versátil, ao sabor da inventividade da intriga, os nexos temporais no decorrer, e entre as cenas e atos, não se prendem ao “tempo lógico” das horas, dias e anos. As ligações de tempo estão a serviço do fantasioso e não se deixam capturar pelo tempo lógico, pela veracidade da ação e sua seqüência lógica no tempo. Assim, as personagens podem transferir-se de um local para outro, mesmo que distante muitas horas, quase que instantaneamente, e aparecer num local no momento que é necessário para a narrativa e não de acordo com as distâncias que tem que percorrer. É comum entre os atos se dar uma longa passagem de tempo, principalmente para uma inversão de fortuna, ou seja, um rico virar miserável e vice-versa, e a conseqüente demonstração de virtude do pobre que ficou rico, como ocorre em *Helena*, em que do 2º para o 3º se passam dez anos, com a devida reviravolta na fortuna dos soberbos e dos humildes.

Outra característica quanto ao tempo, neste corpus textual, é a predileção do horário noturno para se contar a história, ou dias que se tornam noites em função de tempestades, premonitórias de desgraças futuras ou em curso. Como por exemplo: *Rosa – (ouve-se um trovão acompanhado de relâmpagos) Vês? Até a natureza transformou-se! É um mau sinal, Fernandinho! (...) Como estão carregadas as nuvens. Prepara-se um medonho temporal, parece que blasfemamos há pouco ou que o nosso amor não foi bem aceito por Deus.*¹²⁸ O texto *Coração de Mulher*, que aborda o

¹²⁷ Têm cenário único *Rosas de Nossa Senhora*, que se passa no exterior de uma herdade, e *A Filha do Marinheiro*, que se passa na sala confortável de um almirante.

¹²⁸ *Rosa do Adro*. 1º ato. Cena VIII. p.21.

adultério e o abandono de um lar honesto, tem os seus três atos se passando no período noturno, no horário das trevas onde não se divisa o certo do errado.

5.2.2 Os conteúdos dos dramas carregados pela emoção

No corpus textual analisado, predominam as histórias de amor, sendo possível identificar nesse conjunto as duas matrizes temáticas predominantes no melodrama, tal como observa Ivete Huppés, e cujos núcleos aparecem “freqüentemente entrelaçados: a reparação da injustiça e a busca da realização amorosa. Em ambas as alternativas, a dificuldade de sucesso é introduzida pela ação de personagens mal-intencionadas”.¹²⁹

A aventura amorosa, a paixão que cega e que faz perder o discernimento do “certo e do errado”, está associada, nesse conjunto textual, a jovens donzelas, pobres, que se deixam seduzir por jovens ricos que na sua maioria não desejam mais que uma simples aventura amorosa com uma moça pobre e bonita, mas cuja conseqüência é sempre funesta para a jovem, com a perda de sua honra e a descoberta de que este amor não era correspondido.¹³⁰ E quando a honra realmente é perdida, a morte é o caminho para o desenlace; quando se insinua a perda da honra, o recuo e o arrependimento constroem a jovem donzela a retornar ao “estado de direito”.

O matrimônio e os seus elementos destruidores, a infidelidade e o adultério, compõem o universo temático de *Coração de Mulher* e *Aimée*, sendo que no primeiro o desenlace tem por punição a morte da mulher adúltera, que abandonou um marido pobre e honesto, pelo luxo e riqueza de um amante oportunista e vilão. Na segunda, quem paga pela tentativa de infidelidade da rica Hortência, será sua irmã adotiva, Aimée, uma pobre camponesa, que para salvar a honra da família de Hortência, toma o lugar da outra e com isso perde o seu verdadeiro amor, é expulsa de casa e encontra a morte.

¹²⁹ Ivete Huppés, op. cit, p. 33.

¹³⁰ Esta temática é explorada em *Rosas de Nossa Senhora*, neste texto a honra da jovem Agueda será salva pela ação generosa daquele cujo coração ela maltratou, de Carrapiço, um pobre e heróico camponês. É o tema de *A Rosa do Adro*, mas nesta ocorre o ato que desgraça a jovem, e com isso a solução é encontrada na morte da jovem e do destruidor de sua moral.

Ainda com relação à busca da realização amorosa, dois destes textos – *A Filha do Marinheiro*, e *Helena* – trabalham com a temática dos amores impossíveis, mostrando jovens casais enamorados, que vivenciam um afeto sincero, dificultados na sua união amorosa pelas diferenças sociais e interferências familiares. No caso de *A Filha do Marinheiro*, a felicidade do jovem casal, que avançou até a perda da honra da jovem, é apenas retardada pelo pai do jovem rico, e filho adotivo. O casal termina com encaminhamento para seu casamento. Já em *Helena*, onde se apresenta um jovem pobre e a moça rica, o desenlace se dá pela punição do pai de Helena, através da inversão da fortuna e o remorso de seus preconceitos.

Dois destes textos apresentam forte acento temático na “reparação da injustiça” – *Um Erro Judiciário* e *Os Transviados*. Os dois textos incluem cenas de tribunal, com longas falas da defesa e acusação, ou seja, do embate do bem e do mal. No primeiro texto, depois de muitas peripécias – prisões, loucura, mendicância, buscas –, a virtude vence, com a morte do agente malfeitor. Já em *Os Transviados*, onde não se lida com um vilão propriamente dito, mas com um homem bom e pobre, mas dominado pelo vício da bebida e da amargura, e que matou um pobre trabalhador quando estava bêbado, o desenlace prevê como punição e recompensa do transviado – Júlio – a sua morte.

Ao analisar este conjunto textual, se constata a afirmação de Ivete Huppés, “contrariamente ao entendimento comum, o final feliz não é a regra do melodrama. Compreende-se que seja assim. Se o objetivo é garantir fortes emoções para o público, um desfecho negativo revela amiúde eficácia bem superior”.¹³¹

A exceção a estes núcleos temáticos do melodrama encontra-se no texto *A Filha do Operário*, de Ildfonso Juvenal. Neste drama, o autor faz um discurso, no qual defende a idéia de que os ricos deveriam canalizar seus esforços, conhecimento e riqueza pelo bem dos trabalhadores. Porém, para que suas idéias não sejam confundidas como “comunistas”, o autor deixa claro o que pensa desta corrente ideológica no meio operário.

¹³¹ Ivete Huppés, op. cit, p. 38.

Felipe (operário) – (...) resolvi não comparecer hoje à Festa do Trabalho. (...) Vamos reunir em nossa casa, um verdadeiro Congresso Operário, e assim, festejaremos o 1º de Maio, em família. (...)

Roque (operário se referindo ao comício operário na cidade) – (...) olha acabou em pau...A polícia entrevistou e choveu chanfallo e pata de cavalos...

Felipe – A polícia tinha garantido que manteria a ordem!...

Quincas – Garantiu, mas, foi nas nossas costas...

Augusto (operário) - Tenhamos paciência...Demos razão a quem a tem...A Polícia foi obrigada a intervir, porque o comício degenerou em arruaças. Alguns oradores se excederam...

Domingos (alfaiate) – Aposto que falou o tipógrafo Zé Feijó, o “espalha-brasas”... (...)

Augusto – (...) Ele tem idéias daquela gente lá da Rússia...

Fernando (rico que optou por ser operário) – Esses elementos assim, são nocivos, prejudiciais à coletividade operária. O comunismo é planta exótica e venenosa que não germinará, nem frutificará em nosso caro País. É uma obra que se fundamenta em alicerces falsos. O comunismo institui entre outras cousas absurdas, o amor livre, que é um atentado e uma profanação à Divindade, que inspirou aos cristãos as salutares leis morais que regem a família e solidificam a Sociedade.

Felipe – Precisamos de leis de amparo e proteção ao proletariado; leis que regulem as nossas horas de trabalho; leis de proteção às mulheres e crianças que trabalham nas fábricas e oficinas; de assistência ao operário desamparado na velhice; e não de absurdas reformas sociais tendentes a perverter a sociedade. O comunismo que fique lá pela Rússia.¹³²

Este discurso vem ao encontro das políticas do governo Vargas para os trabalhadores brasileiros, e era a linha que dominava as práticas políticas/pedagógicas e os discursos da União Operária, conforme já exposto no primeiro capítulo, ou seja, propunha a “necessidade” de alterar a realidade colocada aos trabalhadores brasileiros, mas essa mudança deveria se dar dentro da legalidade e do respeito à ordem instituída no país.

A exemplo do diálogo acima, se é que se pode chamar esta falação de diálogo, este texto é construído com as mais diversas idéias, as mais diversas, defendidas pelo autor. Dentre estas, destaco ainda a questão do racismo que é abordado no 1º ato, lembrando que Ildefonso Juvenal era negro daí seu interesse neste debate. O ato gira em torno de uma festa que um rico comendador pretende dar ao seu filho – Fernando – por sua formatura no Colégio Pedro II. Fernando convidou para a festa o seu colega e amigo formando, Martinho Siqueira, o que provoca a seguinte reação de seus pais:

¹³² *A Filha do Operário*. 2º ato. Cena V. p. 95 e 99.

Januário – O filho da parda Josefa, a quitandeira!? Oh! Fernando!
 Donatila – (...) Um mulato chapado, o filho de criação do major Brandão!
 Oh! Filho, perdeste a cabeça!? Não consideraste ao menos a posição social dos teus pais!?
 Januário – Um mulato, filho de escravos, pretendendo dançar nos meus salões!
 Fernando – (...) A questão toda é simplesmente porque o rapaz é mulato, como se a cor exterior fosse uma questão de sentimento; como se não existissem pretos de alma branca, e brancos de ações e sentimentos escuros...¹³³

O pequeno conflito é logo resolvido pelo cancelamento da festa e a compreensão do filho sobre a incapacidade de seus pais de irem além dos seus “preconceitos sociais”. Embora o texto aborde o preconceito e fale sobre uma personagem mulata, todas as personagens que atuam no mesmo são brancas. Esta não é uma especificidade deste texto, mas de todo o conjunto dos dramas aqui analisados.

O texto também defende que o lugar da mulher é em casa e não na fábrica, novamente em consonância com as propostas do governo Vargas e dos desejos das minorias organizadas dos trabalhadores.

Fernando – (à operária e noiva Terezinha) – O produto do meu trabalho de operário a ti pertence, Terezinha, pois dele não preciso para custear os meus estudos, e, assim, não precisaras trabalhar na fábrica, sacrificando-te no serviço. (...) Desejo que a Terezinha deixe o serviço da Fábrica, para não prejudicar sua saúde.¹³⁴

Além de expressar um pensamento conservador, este texto, falando esteticamente, não se sustenta enquanto proposição dramática, pois ele se resume a falas para explicitar idéias do autor. Não são resultantes do perfil composicional das personagens. Mesmo porque o texto não elabora personagens. O texto didascálico dá indicações de quem são estas pessoas, mas a ação e sua estrutura independe destas indicações, tanto que as falas podem ser ditas por qualquer uma destas “personagens”. O texto não apresenta uma situação de conflito, o que narra são pequenas divergências de idéias que não geram

¹³³ Idem, *ibidem*. 1º ato. Cena V. p. 83.

¹³⁴ *A Filha do Operário*. 1º Cena I. p. 93 e 97

problemas entre as personagens, o que resulta numa falação e não num texto dramático. Com isso o texto perde em eficácia cênica e emotiva.

5.2.3 As personagens dos dramas

Neste conjunto textual se encontram as personagens típicas do melodrama, ou seja, o universo dramático se divide, sem meios tons, entre bons e maus. As personagens boas buscam a sincera realização amorosa ou a reparação da injustiça, exaltando o bem e a virtude. Estas criaturas “são talhadas de uma maneira tão compacta e monolítica que desconhecem razões para mudança, vergonha ou arrependimento. Seguem para frente em linha reta, no rumo da felicidade ou da desgraça, tanto faz”.¹³⁵ Estas personagens, como Paulo, Luiz, Helena, Aimée, Rosa do Adro são movidas pelos sentimentos mais puros e positivos como amor, lealdade e desprendimento, são incapazes de cultivar sentimentos negativos. Já as personagens más, como D. Ramiro, Fernando (*Helena*), Alfredo e Visconde Luiz Nunes, perseguem apenas a satisfação de seus próprios desejos, sejam carnis ou cobiça material, e não sentem qualquer remorso ou arrependimento pelo mal causado ao universo positivo. Aparecem também personagens, como José Maria, Comendador de Menezes, o almirante João Carvalho de Lemos, cuja arrogância ou preconceito desencadeiam a infelicidade. Normalmente os pais de jovens enamorados, que agem erradamente, prejudicando ou retardando a felicidade de um casal amoroso. Tais personagens ao final encontram o arrependimento e reconhecem o erro cometido e são, todas, perdoadas, e ainda amparadas, pelas boas personagens positivas.

No corpus textual analisado, o universo se divide entre ricos e pobres, sendo que as personagens pobres concentram e tem por objetivo o bem, sofrem as injustiças e esperam, com infinita paciência, a reparação do mal a que foram submetidos. Estas personagens quase não se movem, e quando agem, como é o caso de Aimée, elas passam a sofrer toda sorte de desgraças, em função de sua honradez, e morrem para preservar a lealdade e a honra. Estas personagens

¹³⁵ Ivete Huppés, op. cit, p. 113.

podem ser operários, camponeses ou profissionais liberais. Elas não são caracterizadas pelo seu linguajar ou ofício, e sim por sua conduta, por seu exemplo comportamental, sempre digno e nobre. Elas ardentemente defendem os valores morais de honra, honestidade, da instituição monogâmica do casamento e a fidelidade conjugal. Tal como diz o velho e pobre marinheiro Jerônimo ao Almirante que deseja impedir que seu filho adotivo, Jorge, repare, com o casamento, a honra destruída de sua filha. *Jerônimo – (...) a honra não é privilégio só dos grandes e nobres, e que também as pobres filhas do povo a tem..*¹³⁶.

No papel do vilão, estão os ricos, burgueses ou nobres, ou ainda personagens oriundas desta classe, mas falidos e que cobiçam os bens materiais de seus iguais. Estas personagens são as condutoras da ação, o elemento dinâmico do melodrama, elas são perversas por natureza e só a morte pode impedir ou reparar a sua ação letal. No conjunto aqui analisado, o maior dano que estas más personagens executam ou desejam é ter uma aventura amorosa com uma jovem, inocente e pobre donzela, que é, totalmente, seduzida pelo enganoso amor destes vilões.

As personagens deste imaginário tenso, aparecem, normalmente, no papel de pai ou mãe, quase sempre viúvos, para ampliar a dramaticidade da intriga, que criam sozinhos seus pobres filhos órfãos. Está presente neste imaginário, conseqüentemente, uma grande quantidade de órfãos e, especialmente, de filhos adotivos, ou ainda de pais e irmãos que desconhecem seus laços de parentesco, o que só se revela no final, para a desgraça (*Rosa do Adro*) ou para a reconciliação (*A Filha do Marinheiro*).

Os criados, em número pequeno, também fazem parte deste corpo de personagens, e sua função é a de “produzir situações cômicas com o fito de atenuar a tensão exagerada, de aliviar o tom grave da história”.¹³⁷ A eles cabe também, suspender, temporariamente, a ilusão dramática, com a introdução de pinceladas realistas, de ações e desejos de pessoas “reais”.

Nesse conjunto de melodramas as personagens negras não se fazem presentes nem mesmo na figura de criados. A ausência de negros na dramaturgia

¹³⁶ *A Filha do Marinheiro*. 2º ato, cena V. p. 13.

¹³⁷ Ivete Huppés, op. cit, p.88.

brasileira era uma constante, o que deixava explícito que os negros eram efetivamente excluídos da sociedade e, conseqüentemente, do teatro.

Como o enredo do melodrama não pretende atingir uma síntese das contradições, como observa Claudia Cecília Alatorre, “de un momento histórico dado, sino servir de demostración circunstancial para una conducta”, para exaltação de valores e virtudes, com isso o melodrama desvincula “la situación del personaje de todo su contexto histórico, evadiendo la demostración causa-efecto; queda sólo lo circunstancial”.¹³⁸

Da simpatia ou antipatia que as personagens despertam se obtém o grau de convencimento sobre as condutas, ou seja, os comportamentos sociais, que devem ser assimilados ou rejeitados pelo potencial espectador.

5.2.4 O aprendizado através de um turbilhão de lágrimas

Os enredos sentimentais do melodrama operam sobre o eixo da moralidade, em defesa da justiça e no estímulo à virtude. É em torno dessa qualidade moral burguesa, a virtude, que se estrutura este gênero dramático, e o seu foco de atenção é o “indivíduo às voltas com dificuldades ditadas pela convenção vigente”.¹³⁹ Com isso os maus ou as personagens transgressoras devem sempre ser, exemplarmente, punidas ao final do texto, e os bons muitas vezes encontram na morte a sua paz e recompensa, ou na concretização de seu desejo amoroso, através do casamento anunciado.

No universo maniqueísta do melodrama a virtude é exaltada no que diz respeito “la falta de curiosidad, el conformismo y la ‘normalidad’”,¹⁴⁰ com o objetivo explícito de inibir comportamentos socialmente desaprovados e demonstrar as “ventajas de la virginidad, el matrimonio y la fidelidad, valores importantísimos de la sociedad monogâmica a los cuales se oponen generalmente la prostitución, la aventura amorosa y el adulterio”.¹⁴¹

¹³⁸ Claudia Cecília Alatorre, op. cit, p. 95.

¹³⁹ Ivete Huppés, op. cit, p. 129.

¹⁴⁰ Idem, ibidem. p. 92.

¹⁴¹ Cláudia Cecília Alatorre, op. cit, p. 93.

Esse gênero, popular por excelência,

vincula abstrações sociais, oculta os conflitos sociais de sua época, reduz as contradições a uma atmosfera de medo ancestral ou de felicidade utópica. (...) O melodrama chancela a ordem burguesa (...) universalizando os conflitos e os valores e tentando produzir no espectador uma 'catarse social' que desestimula qualquer reflexão ou contestação.¹⁴²

Observa-se no melodrama as mesmas peculiaridades morais observadas quando da análise das comédias, o que "associa estes gêneros 'opostos' num objetivo comum, que se poderia chamar de 'educação' de seu público".¹⁴³ Enquanto que na comédia se expunha o defeito do indivíduo ou de um grupo, e com isso sugerindo a devida correção pelo ridículo, no melodrama as peripécias e reviravoltas, punições e recompensas, apelam para o emocional, para os sentimentos do público, prevenindo-o sobre os descaminhos e desventuras, normalmente, sem volta. A proposição pedagógica exposta na dramaturgia encenada na União Operária exalta o *status quo*, defende uma moral burguesa, estimula comportamentos que levem ao apaziguamento de conflitos, e sugere que avanços para os trabalhadores devem se dar dentro dos limites da legalidade e da estrutura vigente no país.

¹⁴² Patrice Pavis, op. cit, p. 239

¹⁴³ Claudia Braga, op. cit, p. 78.

CONCLUSÃO

Na festividade de comemoração do sexto aniversário de fundação da União Operária, a 17 de setembro de 1928, Artur Galletti, então seu orador oficial, ao recordar as motivações fundadoras desta associação, destacava que a mesma foi criada com o desejo de alinhar-se com “as novas idéias que empolgavam o espírito”, no início da década de 1920, e não incorporadas pelas associações operárias, então existentes em Florianópolis.¹

As novas idéias a que se referia Artur Galletti eram emanadas do primeiro momento de construção da modernidade brasileira no início do século XX. Modernidade desejada e arquitetada por uma elite intelectual, militar e econômica que ambicionava alinhar o Brasil às grandes nações industrializadas dos “países civilizados” europeus, o que implicava na superação, do então denominado, “atávico atraso” brasileiro. Na perspectiva desta elite, era necessário higienizar, sanear e educar o povo brasileiro. Era preciso, portanto, um projeto pedagógico para “civilizar” o Brasil. Um projeto desta envergadura não encontrava ressonância na estrutura político, econômica e cultural que caracterizava a Primeira República brasileira. Para modernizar o país se fazia necessário, segundo os ideólogos da nossa modernidade no início do século XX, um Estado centralizado e fortalecido, capaz de disseminar suas políticas para as diferentes regiões do país. Era “necessário” impor uma diretriz emanada de um único poder, central, e, com isso, romper com as barreiras limitantes das fortes oligarquias estaduais.

Ao longo da década de 1920, sedimentava-se, portanto, o caminho para a ruptura com o Estado liberal da Primeira República. Era a emergente sociedade urbano-industrial contrapondo-se ao Brasil oligárquico e rural. Neste sentido justificava-se a relevância dada, por esta elite, à incorporação da classe trabalhadora urbana ao processo civilizador da modernidade brasileira. O trabalho passava a ser visto não como degradação característica das classes subalternas, mas como agente civilizador e o ideal do homem na aquisição da riqueza e cidadania, como gerador da riqueza nacional e o caminho de ascensão social.

¹ O *Estado*, Florianópolis, 4 de outubro de 1928.

Alinhar a classe trabalhadora urbana aos paradigmas da modernidade significava pensar o trabalhador identificado com os novos tempos, o que implicava num corpo sadio, moral, útil, e, principalmente, domesticado para o progresso da nação. Valorizar o trabalho e o trabalhador urbano pressupunha a garantia de alguns direitos, propiciar condições de vida e trabalho mais dignas, e estabelecer os limites entre direitos e deveres, desSES que construíam as riquezas e a grandeza da nação. Permeava, também, este discurso A inquietação com a crescente agitação da classe trabalhadora nacional e internacional ante as conquistas operárias que ocorrem na Rússia. Modernizar as condições de vida e trabalho podia significar, principalmente, a barreira necessária para expulsar e impedir a entrada das idéias “estrangeiras” – comunistas, anarquistas, socialistas – no solo pátrio. A família servia como elemento aglutinador de todas estas premissas. Através da estrutura familiar o Estado chegava ao cidadão e este ao Estado.

Estas idéias, como disse Artur Galletti, empolgaram alguns trabalhadores da cidade e os levou a fundar, a 17 de setembro de 1922, a União Operária. Estes trabalhadores se alinhavam com o discurso interventor do Estado nas diferentes esferas da sociedade brasileira, especificamente nas relações trabalhistas, e embalados com os acontecimentos que provocavam avanços DWE nível internacional e nacional para a classe trabalhadora, projetaram e colocaram em prática, através desta associação, uma série de atividades para dar visibilidade e conquistar direitos para os trabalhadores de Florianópolis.

Da análise das ações empreendidas pela União Operária, ao longo da década de 1920, detalhadas no primeiro capítulo, e que denominei de Práticas Políticas, sobressai sua intenção de garantir direitos, à classe trabalhadora de Florianópolis, através de uma política de harmonização, de não confronto, nas relações entre capital e trabalho. Isso a colocava em concordância com o paradigma estabelecido pelas elites intelectuais, militares e econômicas que pensavam um projeto civilizador, de modernidade para o Brasil, sem os riscos de deslanchar uma luta de classes como ocorreu na Europa e, principalmente, na Rússia.

Através de suas ações desencadeadas ao longo da década de 1920, seja nos movimentos contra o aumento dos gêneros alimentícios ou no apelo pela construção de moradia popular, as lideranças dominantes na União Operária reivindicavam a intervenção do Estado na organização social. E, desta forma, perfilavam-se com o projeto modernizador brasileiro que atribuía a existência da luta de classes à ausência de leis, ou seja, do Estado, que regulassem a vida econômica e que dessem um mínimo de garantias e direitos aos trabalhadores, e não a definindo a partir dos interesses conflitantes entre a burguesia e o proletariado.

Na perspectiva da classe trabalhadora, em específico no caso da União Operária de Florianópolis, enquanto trabalhadores urbanos, a modernidade perpassava pela percepção de si mesmos como uma força que, se organizada, poderia conquistar melhores condições de vida e trabalho, que os elevaria à condição de cidadãos e, conseqüentemente, possuidores de direitos e deveres perante a sociedade e o Estado. Daí a importância de fundar e conseguir manter uma associação de classe, que almejasse ir além da necessária, à época, beneficência. Esse fato ganha mais relevância ao se considerar uma cidade como Florianópolis, que na década de 1920, caracterizava-se pela ausência de organização sindical, pela pouca influência de um pensamento de “esquerda”, anarquista ou socialista, que atingia apenas um reduzido número de trabalhadores, e a heterogeneidade da classe trabalhadora local, que provinha, em sua maioria, de diferentes ofícios e serviços, composta também por uma ínfima parte de trabalhadores que atuavam nas poucas e pequenas fábricas de Florianópolis. Além disso, havia, por parte do poder econômico e político local, um discurso e uma ação contrária à organização da classe trabalhadora da cidade.

Ante estas adversidades, a União Operária se instalou e conseguiu firmar-se, na década de 1920, enquanto uma associação que congregava, uma minoria é verdade, da heterogênea classe trabalhadora local, unindo-a por laços de solidariedade, beneficência e com um olhar voltado para o presente e seu futuro. Esta passou, então, a aglutinar as demais associações locais em ações conjuntas, seja nas reivindicatórias, ou ainda na comunhão dos rituais pertinentes à classe

trabalhadora internacional e nacional, tal como as comemorações pelas ruas da cidade no dia 1º de Maio, ou nas passeatas que promovia para festejar conquistas junto ao governo do Estado. Com isso dava visibilidade à nova classe que começava a ganhar espaço e a se projetar em Florianópolis.

Ao incorporar o paradigma da modernidade brasileira, construída na década de 1920, a União Operária assimilou também os limites por ela projetados, o que conduziu à aceitação da estrutura capitalista e sua organização burguesa da sociedade, com divisões em classes sociais, e na diferenciação de seus papéis e significados. Isso resultou, portanto, numa aceitação do papel social do trabalhador segundo a perspectiva do poder hegemônico burguês. A união Operária internalizou deste “discurso moderno” à “necessária” intervenção do Estado nas relações entre capital e trabalho, partindo do pressuposto de que estas relações poderiam ser harmonizadas através de um poder central fortalecido e que legislasse a causa trabalhista.

Imbuídos destas “idéias modernas”, as lideranças da União Operária identificaram-se de imediato com os pressupostos da Revolução de 1930 e a conseqüente modernidade conservadora e autoritária que se cristalizou nas décadas de 1930 e 1940, durante o governo Vargas.

Com a consolidação do governo Vargas e sua política trabalhista, a União Operária redimensiona os seus objetivos fundadores, abandonando o desejo de atuar nas relações entre capital e trabalho. Neste redimensionamento voltou-se com ênfase, ao que já estava proposto no Estatuto de 1928, que foram as práticas pedagógicas para atuar na formação do trabalhador de Florianópolis.

A partir da inauguração de sua recém construída sede social, em 1º de maio de 1931, a União Operária passou a dispor de um espaço físico que lhe possibilitou colocar em prática o internalizado discurso que emanava do governo Vargas. Discurso este de revalorização do trabalho como dimensão essencial de revalorização do homem. “O trabalho passaria a ser um direito e um dever; uma tarefa moral e ao mesmo tempo um ato de realização; uma obrigação para com a sociedade e o Estado, mas também uma necessidade para o próprio indivíduo

encarado como cidadão”.² A ascensão social pelo trabalho implicava em formar um novo corpo para o trabalhador nacional. Para “formar um ‘homem novo’ para um Estado Novo, conformar mentalidades (...) fortalecer a identidade do trabalhador, ou por outra, forjar uma identidade positiva no trabalhador brasileiro (...) contava-se estrategicamente com a educação por sua capacidade universalmente reconhecida de socializar os indivíduos nos valores que as sociedades, através de seus segmentos organizados, querem ver internalizados”.³

Mediante estes novos e importantes estímulos, as lideranças da União Operária passaram a implementar o seu projeto pedagógico, que antes de 1931 esteve restrito à promoção de palestras e a criação de uma biblioteca. Com a inauguração da nova sede social, este projeto pode ser acrescido de um curso de 2º grau, cursos de artes – piano e violino – e da atividade teatral, que foi considerada o principal instrumento na cruzada pedagógica para formar o trabalhador-cidadão de Florianópolis.

A utilização do teatro enquanto instrumento didático, para socializar e formar a classe trabalhadora, foi uma prática corrente entre os movimentos organizados dos trabalhadores brasileiros, desde o início do século XX. Como foi o caso do teatro social-libertário paulista e do teatro realizado por uma associação operária de Rio Grande (RS), limitando-me aqui aos referenciais utilizados nesta tese. Estas práticas, embora com diferenciações político-doutrinárias, tinham em comum a utilização do teatro como um veículo de confraternização, de estímulo ao encontro da família trabalhadora, ou seja, um espaço de encontro entre os iguais, de convivência e lazer.

Se o teatro, enquanto um local de reconhecimento, solidariedade e sociabilidade da classe trabalhadora, aproximava essas três possibilidades cênicas, os seus fins pedagógicos as diferenciavam. O teatro social-libertário paulista que se pautava pela doutrina anarquista, denunciava, através de suas encenações, a estrutura capitalista e os valores da sociedade burguesa como as

² Ângela de Castro Gomes, *Ideologia e Trabalho no Estado Novo*, IN: PANDOLFI, Dulce (org), *Repensando o Estado Novo*, Rio de Janeiro, Editora FGV, 1999, p. 55..

³ Bomeny, Helena M. B, *Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo*, IN: PANDOLFI, Dulce (org), op. cit, p. 139

responsáveis pelas dificuldades e exploração da classe trabalhadora. A prática cênica da associação operária de Rio Grande (RS) ora seguia a tendência mais à “esquerda” e noutras identificava-se com um teatro defensor dos valores morais da sociedade burguesa. E, a União Operária de Florianópolis, identificada com a modernidade conservadora do governo Vargas, pautou-se na sua prática cênica pela defesa dos valores do *status quo*.

Esta diferenciação quanto os fins pedagógicos-doutrinários destas práticas cênicas conduziu a escolhas de um repertório cênico que atendesse aos seus fins didáticos. Neste sentido, a União Operária compôs seu repertório a partir de um conjunto textual que exaltava como positiva a moral burguesa e cristã.

Através de suas encenações, cômicas ou melodramáticas, as lideranças desta associação procuravam inculcar, nos seus espectadores, os valores, hábitos e comportamentos que reforçassem os aspectos positivos da família, do casamento, das relações monogâmicas, e, principalmente, os preceitos da moral burguesa e cristã, como a honra, a virgindade, a castidade e a fidelidade. E denunciava os possíveis destruidores deste “importante” pilar da organização social e do Estado, que é a família. Este conjunto textual, encenado pela União Operária, reforçava, também, a diferenciação de papéis e funções dos homens e mulheres, tanto na família como na sociedade, determinando às mulheres um papel de subserviência e docilidade, restrita à esfera doméstica, e aos homens o papel de provedores e chefes da família.

Com a exaltação destes conteúdos e temáticas, as lideranças da União Operária internalizavam e disseminavam, através do conjunto textual encenado no seu teatro, valores, hábitos e comportamentos identificados com o discurso emanado da modernidade conservadora do governo Vargas.

Como expõe Simon Schwartzman, para as políticas do governo Vargas, a preocupação com a família era uma questão fundamental, por ser considerada como a responsável pelo progresso material e moral do país. Tanto que no projeto do “Estatuto de Família” elaborado pelo ministério de Capanema, e assinado por Vargas em 7 de setembro de 1939, mas que não chegou a ser promulgado, defendia-se a proteção da família em sua estrutura tradicional, com o argumento

de que “o prestígio e o poder de um país dependiam da sua população e de suas forças morais: (e) a família era a fonte geradora de ambos”.⁴ A ameaça à família, como diz Schwartzman,

Parecia vir de todas as partes. Por isto, impunha-se a necessidade da censura generalizada: o artigo 15 [do Estatuto de Família] previa que ‘o Estado impedirá que, pela cátedra, pelo livro, pela imprensa periódica, pelo cinema, pelo teatro e pelo rádio, ou ainda qualquer meio de divulgação, se faça, direta ou indiretamente, toda e qualquer propaganda contra a instituição da família ou destinada a estabelecer restrições à sua capacidade de proliferação’. Mas, não bastava proibir, era necessário incentivar: o Estatuto estabelecia para o Estado a responsabilidade de favorecer, ‘de modo especial, o desenvolvimento das letras e das artes dignamente inspiradas no problema e na existência familiar’.⁵

A exaltação do valor da família parece ter sido, também, a grande preocupação das lideranças da União Operária, tanto que quase todo o conjunto textual analisado neste trabalho tem por cenário de fundo a estrutura familiar. Sejam famílias de classe média, como, por exemplo, em *Cala a Boca, Etelevina* ou de pobres trabalhadores como em *A Sorte Grande* e *Os Transviados*, mas todos os textos retratam uma relação afetiva e significativa da organização familiar. Na maioria deste corpus textual, a família se apresenta organizada a partir da figura paterna e seus filhos, ou, então, de um jovem casal que começa a estruturar uma nova família.

O casamento, instituição fundamental para o estabelecimento da estrutura familiar tradicional, incentivado pelo governo Vargas, é o tema específico de seis textos do conjunto textual analisado neste trabalho.⁶ Ao abordar o casamento, estes textos retratam os seus possíveis inimigos: a infidelidade, a vaidade excessiva da mulher, a falta de confiança entre os parceiros, a mulher que se descuida de suas obrigações, a mulher que deseja atuar fora da esfera do lar.

⁴ Simon Schwartzman, *Tempos de Capanema*, SCHWARTZMANN, Simon et alli, São Paulo, Paz e Terra, 2000, p. 127.

⁵ Idem, *ibidem*. p. 128 e 129.

⁶ A temática do casamento e de seus inimigos é tratada nos textos: *Coração de Mulher*, *O Visconde da Rosa Branca*, *Ressonar sem Dormir*, *Choro ou Rio*, *A Sogra* e em *Cala a Boca, Etelevina!*

Na perspectiva conservadora da modernidade brasileira, consolidada nas décadas de 1930 e 1940, a diferenciação entre os papéis dos homens e das mulheres deveria ser reforçada pela estrutura educacional. Numa das versões preliminares da Lei Orgânica do Ensino Secundário se previa:

Os textos destinados de preferência à educação das meninas devem encarecer as virtudes próprias da mulher, a sua missão de esposa, de mãe, de educadora, o seu reino no lar, a sua ação nas obras sociais de caridade, o cultivo daquelas qualidades com que ela deve cooperar com o outro sexo na construção da pátria.⁷

Nesta diferenciação de gêneros,

devem ser os homens educados de modo a que se tornem aptos para a responsabilidade de chefes de família. Às mulheres será dada uma educação que as torne afeiçoadas ao casamento, desejosas da maternidade, competentes para a criação dos filhos e capazes da administração da casa.⁸

Esta diferenciação de papéis dos homens e das mulheres foi insistentemente reforçada nos textos encenados pelo grupo teatral da União Operária. Nas comédias representavam-se inúmeras jovens moçoilas solteiras, cuja maior preocupação estava em arrumar um “bom” casamento. E este casamento, pautava-se pelos ditames paternos. Na perspectiva destes autores, cabia à figura paterna encaminhar e zelar pelo futuro de suas jovens filhas, e o futuro destas jovens se resolvia e se consolidava com o casamento indissolúvel e monogâmico. Orientava-se, desta forma, aos pais que ficassem atentos às suas filhas, de modo que estas se mantivessem castas (virgens), recatadas e obedientes ao desígnio paterno, e que ficassem longe das influências nefastas da literatura, rádio e, principalmente, do cinema. Estes textos exaltavam a honra e a castidade (virgindade) como o bem maior a ser preservado por uma jovem solteira.

⁷ Simon Schwartzman, op. cit, p. 125.

⁸ Idem, ibidem. p. 128.

Enquanto as comédias abordavam esta problemática de uma forma mais leve, apenas insinuando a possibilidade de perda da honra de uma jovem solteira, nos dramas esta situação vai até as últimas conseqüências. Representam-se jovens pobres e sonhadoras, que se envolvem com rapazes ricos que desejam apenas diversão e a desonra de uma moça pobre. Nestes textos a honra perdida só pode ser reparada com a morte da jovem, como ocorre com a Rosa, em *A Rosa do Adro*, e com Aimée, em *Aimée* ou *Assassino pelo Amor*, ou ainda, em casos mais raros, pelo casamento, como ocorre em *A Filha do Marinheiro*.

Quanto ao outro eixo temático desta tese – o trabalho – quando abordado por este conjunto textual, é delineado como o elemento responsável pelo crescimento e grandeza do homem e do Estado, estimulando, portanto, que os potenciais espectadores deste teatro internalizassem uma imagem positiva do trabalho e do trabalhador. Para tanto, exaltava-se como positivo e digno de recompensa o amor ao trabalho, a honestidade, a solidariedade, o respeito à hierarquia social, à lei e a ordem. Neste sentido, a comédia *A Sorte Grande* é exemplar na punição às personagens transgressoras deste paradigma de trabalhador. Nela as personagens centrais, a família Cobra, desejam enriquecer através do jogo e não pelo trabalho honrado e honesto de sapateiro, que é o ofício de Juvêncio Cobra, o provedor e chefe desta família. Como conseqüência, a família é punida com o riso escancarado do público, e pela perda de tudo o que possuía em função de sua ambição e desamor ao trabalho. Ficava a lição moral de que o trabalhador deve valorizar seu ofício, ser honesto e obreiro, e que não devia se aventurar pelos caminhos fáceis e enganosos.

Com relação ao trabalho feminino, os textos encenados pela União Operária endossavam a perspectiva emanada do governo Vargas, que reservava às mulheres, preferencialmente, as tarefas do lar. No Estatuto de Família, do ministério de Capanema, previa-se, no artigo 14:

Estado adotará medidas que possibilitem a progressiva restrição da admissão de mulheres nos empregos públicos e privados. Não poderão as mulheres ser admitidas senão aos empregos próprios da natureza feminina, e dentro dos estreitos limites da conveniência familiar.⁹

⁹ Simon Schwartzman, op. cit, p. 128.

Esta restrição, como coloca Simon Schwartzman, “estava ligada à tese da mais absoluta divisão de papéis e de responsabilidade dentro do casamento”.¹⁰ Em concordância com este discurso pouco se retratava a mulher, nos textos encenados pela União Operária, mesmo as das classes subalternas, em atividades que não fossem domésticas. Nas poucas exceções que aparecem nesses textos, ocorre o devido recuo da mulher que deseja atuar fora da esfera doméstica, como em *Choro ou Rio* e no texto *A Filha do Operário*, do catarinense Ildfonso Juvenal. Este é o único texto a fazer referência a uma jovem que trabalha numa fábrica. Mas a primeira providência do jovem, e rico Fernando, ao noivar com Terezinha, é exigir que ela pare de trabalhar na fábrica, pelo bem de sua saúde. As demais personagens femininas, quando pobres, são retratadas como criadas domésticas, ou como a Rosa, de *A Rosa do Adro*, que costura para fora, mas exerce esta atividade em sua casa.

Se nos conteúdos estes textos são compostos a partir de uma visão conservadora de mundo, o mesmo, evidentemente, se dá com a estrutura formal, ou seja, como o arranjo composicional destes textos. Do gênero cômico, as lideranças da União Operária deram preferência às comédias de costumes, pois as mesmas possibilitavam ridicularizar as pessoas que se afastassem dos “bons” hábitos, costumes e comportamentos. Com isso se indicava os valores e comportamentos que deveriam ser internalizados como positivos pelo potencial espectador deste teatro. Estas comédias são de composição simples, e de fácil compreensão, que explicitam claramente as intenções que desejam provocar nos espectadores. Já no gênero “sério”, deu-se preferência aos dramas rasgados, melodramas, repletos de emoções, nos quais o mundo aparece dividido entre bons e maus, expondo uma visão maniqueísta do mundo, na qual o bem deve sempre vencer o mal para que as estruturas “fundamentais” da sociedade sejam preservadas. O mal se apresenta como sendo o elemento que entra em confronto com os princípios morais, cívicos e religiosos do pensamento ocidental burguês e cristão. Estes textos melodramáticos possuem uma forma cênica simples e muito eficaz em termos didáticos.

¹⁰ Idem, *ibidem*. p. 128.

No desenvolvimento de seu projeto cênico, a União Operária assimilou do teatro profissional que se fazia no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, os textos para seu repertório dramático, bem como as práticas do palco, decorrendo daí o seu não envolvimento com o modernismo que se esboçava no teatro brasileiro no final da década de 1930. Mesmo porque este modernismo esteve restrito a uma minoria da elite intelectual e financeira do Rio de Janeiro e de São Paulo, que desejava desfrutar de um prazer intelectual e artístico distante do que era servido às massas populares e médias nos palcos brasileiros. A atualização da cena brasileira, que se consolidou no final da década de 1940, afastou dos nossos teatros as camadas populares da sociedade. O teatro se consolidou como uma arte de elite e para a elite. O seu espaço no imaginário popular passou a ser preenchido por um novo e importante veículo de comunicação, o rádio, com seus programas de auditório e suas radionovelas.¹¹

Ao analisar a trajetória teatral da União Operária, e mesmo do teatro brasileiro deste período, é significativo, como diz Edwaldo Cafezeiro, “expulsar o pó dos preconceitos para aproveitar os frutos já colhidos e preparar novos plantios”.¹²

Pois, mesmo no mais convencional triângulo amoroso, observa Martin Esslin, “há sempre implicações sociais (...), simplesmente porque todas as situações humanas, todos os esquemas humanos de comportamento tem implicações sociais – e por isso mesmo políticas”.¹³

Estudar a União Operária significa compreender que esta instituição almejou através de seu projeto político e pedagógico, principalmente, através do

¹¹ No Brasil a primeira radionovela foi ao ar em 1941, com uma obra produzida em Cuba, com o tema “Em Busca da Felicidade”. Essa programação logo ganhou maior popularidade que as outras. As novelas tratavam dos conflitos humanos, exploravam o romanesco e o sentimental, numa linguagem coloquial, buscando identificação com um público mais amplo”. Maria Helena Capelato, *Propaganda Política e Controle dos meios de comunicação*, IN: PANDOLFI Dulce (org), op. cit., p. 177. O rádio e seus programas de auditório, que se tornou mania no Brasil, a partir de 1930, só surgiu em Florianópolis a partir de 14 de maio de 1943, quando foi inaugurada a Rádio Guarujá. E, apenas em 1949 esta emissora monta um estúdio para gravação de radioteatro e comerciais. A década de 1950 repetentou o auge da radionovela na Rádio Guarujá. Sobre o rádio em Florianópolis ver: Ricardo Medeiros e Lucia Helena Vieira, *História do Rádio m Santa Catarina*, Florianópolis, Insular, 1999, p. 43, 46 e 93.

¹² Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta Néilson Rodrigues*, Rio de Janeiro, FUNARTE/UFRJ, 1996, p. 514.

¹³ Martin Esslin, *Uma Anatomia do Drama*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978, p. 113.

teatro, instrumentalizar o trabalhador de Florianópolis para os novos tempos e garantir-lhes alguns direitos. Esse projeto não colocou em questionamento os fundamentos e princípios do poder hegemônico e do *status quo*, mas, mesmo dentro de uma perspectiva conservadora de mundo, sonhou com avanços para a classe trabalhadora da cidade. Reconstruir esta trajetória significa uma forma de retirar do esquecimento, da indiferença da posteridade, pessoas que, individual ou coletivamente, foram também sujeitos da história da cidade.

FONTES

1. JORNAIS de Florianópolis

Títulos	Anos
A Capital	1920, 1921, 1936
A Época	1920 e 1921
A Folha Acadêmica	1923, 1929, 1930, 1931
A Gazeta	1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959
A Ordem	1937
A Pátria	1931, 1932, 1933, 1934, 1935
A Semana	1928, 1929, 1930
A Verdade	1921
Arauto	1921
Caridade	1921
Correio do Estado	1934 e 1935
CPC	1920
Dia e Noite	1937, 1938, 1939, 1940, 1941
Diário da Tarde	1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951
Diário da Manhã	1951
Flamma Verde	1936, 1937, 1938
Folha Nova	1927, 1928, 1929, 1930
Nossa Folha	1947, 1948, 1949
O Apostolo	1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950
O Comércio	1936, 1937
O Elegante	1923, 1924, 1925
O Estado	1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959
O Idealista	1946, 1947
O Miliciano	1927, 1928
O Operário	1937
O Tempo	1925, 1926
República	1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937

2. REVISTAS

Títulos	Anos	Números vistos
Terra	1920, 1921	1, 2, 3, 4, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24
Revista Ilustrada	1920	9, 10, 11, 12, 13, 15, 16
Bússula	1951, 1952	
Atualidades	1946, 1947, 1948,	
Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina		Toda a coleção
Revista da Academia de Letras de Santa Catarina		Toda a coleção

3. ENTREVISTAS – elenco da União Operária

- Ieda e Julia Ortiga, em 1994, gravada por Lilian Schmeil e Solange Rocha. Fitas números 014, 019 e 020. Fundação Franklin Cascaes.
- Guilherme (Leo) Silveira, em 1994, gravada por Lilian Schmeil e Solange Rocha. Fitas números 017. Fundação Franklin Cascaes.
- Eglê Malheiros, em 1994, gravada por Solange Rocha, 1994. Fita número 015. Fundação Francklin Cascaes.
- Waldir Brazil, em 21/09/2001, gravada por Vera Collaço.
- Iná Linhares Soiká, em 14/03/2002, gravada por Vera Collaço.
- Iná Linhares Soiká, Julia Ortiga, Geni Silveira, Iraci Silveira, Claudionor Lisboa, em 10/04/2002, gravada por Vera Collaço.

4. DOCUMENTOS

4.1 Correspondências - Recebidas e expedidas pela União Operária

- Ofício ao Secretário do Interior e Justiça – Joe Collaço – Comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Janeiro/Junho. 1924. p. 220.
- Ofício ao Secretário do Interior e Justiça, em 12 de maio de 1928. De agradecimento pelo empréstimo do Teatro Álvaro de Carvalho para as festividades de 1º de Maio. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Março/Maio. 1928. p. 184.
- Ofício ao Secretário do Interior e Justiça, de 12 de maio de 1928. Comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Março/Maio. 1928. p. 192.
- Ofício ao Secretário do Interior e Justiça, de 27 de março de 1929. Solicitando solução a ofício encaminhado pela União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Março/Maio. 1928. p. 184.
- Ofício Nº 14, enviado ao Presidente do Estado, em 10 de maio de 1930. Comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. 1930/1931. p. 28.
- Ofício nº 24, de 18 de maio de 1931, enviado ao Interventor em Santa Catarina. Comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. 1930/1931. p. 272.
- Ofício do Interventor de Santa Catarina a UBRO, em 26 de maio de 1931. Acusando recebimento de ofício da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Minutas do Palácio do Governo a Diversos. p. 262.
- Ofício do Secretário do Interventor Federal em Santa Catarina para o presidente da União Operária, de 16 de abril de 1935. Negando apoio financeiro solicitado pela União Operária. Arquivo Público. Minutas do Palácio do Governo a Diversos. 1933/5. p. 157.
- Ofício nº 4, de 9 de maio de 1934, ao Secretário do Interior e Justiça. Comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960.

- Ofício nº 54, de 21 de maio de 1934, ao interventor federal em Santa Catarina, solicitando apoio financeiro para realizar reformas na sede social da União Operária. Arquivo Público de Santa Catarina. Ofícios PG D Janeiro/Dezembro de 1934. p. 120 e 121.
- Ofício nº 73, de 17 de agosto de 1934, ao interventor federal em Santa Catarina. Reiterando o pedido realizado no ofício nº 54. Arquivo Público de Santa Catarina. Ofícios PG D Janeiro/Junho. 1934. p. 206.
- Ofício nº 248, de 28 de setembro de 1937, ao Interventor federal, Nereu Ramos, solicitando uma colocação para o sócio Olavo Cassiano de Medeiros. Arquivo Público de Santa Catarina. Ofícios PG D Janeiro/Dezembro. 1937. p. 203 e 204.
- Ofício de 4 de outubro de 1937, do governo do estado ao presidente da União Operária, dando ciência do encaminhamento do pedido realizado através do ofício n. 248. Arquivo Público de Santa Catarina.
- Ofício de 15 de outubro de 1937. Do governo do estado ao presidente da União Operária, transcrevendo a resposta do Ministro Capanema ao pedido da União Operária. Arquivo Público de Santa Catarina.
- Ofício nº 45, de 17 de novembro de 1937, ao interventor federal, Nereu Ramos, solicitando outro cargo para Olavo Cassiano de Medeiros. Arquivo Público de Santa Catarina. Ofícios PG D Janeiro/Dezembro. 1937. p. 263.
- Ofício nº 143, de 12 de dezembro de 1938, ao interventor federal, Nereu Ramos, solicitando serviço para o sócio Alcimiro Silva Ramos. Arquivo Público de Santa Catarina.
- Ofício nº 1, de 8 de maio de 1941, ao Interventor Federal, Nereu Ramos. Comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios PG D Janeiro/Dezembro. 1941. p. 109.
- Ofício de 27 de abril de 1944, ao interventor federal, Nereu Ramos, convidando-o para a posse da nova diretoria da União Operária. Arquivo Público. Ofícios PG D Janeiro/Dezembro. 1944. p. 131.
- Ofício de 13 de setembro de 1945, ao interventor federal, Nereu Ramos, convidando-o para a inauguração da escadaria fronteira ao prédio da União Operária. Arquivo Público de Santa Catarina. Ofícios PG D Janeiro/Dezembro. 1945. p. 347.
- Ofício nº 3/51, de 7 de maio de 1951, ao governador Irineu Bornhausen. Comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Janeiro/Dezembro. 1951. p.139.
- Ofício de 2 de maio de 1952, ao diretor do jornal O Estado, comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público de Santa Catarina.
- Ofício nº 17/52, de 8 de maio de 1952, ao governador Irineu Bornhausen, comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de

Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Janeiro/Dezembro. 1952. p. 235.

- Ofício nº 30, de 27 de abril de 1953, ao governador Irineu Bornhausen, convidando-o para a posse da nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Janeiro/Dezembro. 1953. p. 156.
- Ofício nº 93, de 15 de outubro de 1953, ao governador Irineu Bornhausen, encaminhando memorial para aquisição de terreno para construir uma nova sede para a União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Janeiro/Dezembro. 1953. p. 411.
- Ofício de 15 de outubro de 1953, ao governador Irineu Bornhausen. Encaminhando dados para aquisição do terreno para a nova sede. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Janeiro/Dezembro. 1953. p. 411 a 415.
- Ofício nº 1417, de 31 de outubro de 1953, do governador Irineu Bornhausen ao primeiro secretário da União Operária, comunicando o envio à Assembléia Legislativa do projeto de lei para aquisição e doação do terreno à União Operária. Arquivo Público de Santa Catarina.
- Ofício nº 4/54, de 3 de maio de 1954, ao governador de Santa Catarina, comunicando a nova diretoria da União Operária. Arquivo Público do Estado de Santa Catarina. Ofícios de Diversos para Governadores e Secretário do Interior e Justiça. 1920/1960. Janeiro/Dezembro. 1954. p. 411 a 415.
- Ofício nº 949, de 26 de julho de 1954, Do governador Irineu Bornhausen ao primeiro secretário da União Operária, agradecendo ofício que a União Operária lhe encaminhou pela criação da colônia de férias para os trabalhadores de Santa Catarina. Arquivo Público de Santa Catarina.

4.2 Diversos

- Estatuto da sociedade União Beneficente Operária. Oficial do Registro Geral – Cid Campos. Florianópolis. Escola de Aprendizes Artífices, 1923.
- Mensagem do Governo do Estado de Santa Catarina à Assembléia Legislativa, em 1923. Sobre a instalação da Escola Federal de Aprendizes Artífices.
- Mensagem do Governo do Estado de Santa Catarina à Assembléia Legislativa, em 1925. Sobre a baixa freqüência à escola técnica.
- Decreto nº 4859, de 26/09/1924. Governo Federal. Declara feriado nacional o dia 1º de Maio.

- Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária. Registro de Títulos, Documentos e Pessoas Jurídicas. Florianópolis. No livro A-4, às folhas 093, sob o nº 27, em 24 de maio de 1928.
- Escritura de compra e venda do terreno onde foi construída a sede da UBRO – Livro nº 139, folhas 83 a 84. Florianópolis. Tabelião de escritura pública de compra Campos Junior, em 13 de outubro de 1928.
- Certidão do Cartório de 1º Ofício de Registro de Imóveis. Florianópolis, de 10 de janeiro de 1929. Certidão de compra e venda do terreno da rua Pedro Soares pela União Operária.
- Decreto - lei Nº 38. Presidente do Estado de SC – Adolfo Konder, em 14 de outubro de 1929. Determina a construção de uma vila operária, na Trindade – Florianópolis.
- Mensagem, do Governo do Estado de Santa Catarina, à Assembléia Legislativa, em 22 de junho de 1930. Sobre a Vila Operária Adolfo Konder.
- Decreto Nº 19.770, de 19 de março de 1931. Regula a sindicalização das classes patronais e operárias e dá outras providências.
- Resolução nº 35/1935. Da prefeitura municipal de Florianópolis. Estabelece as taxas sobre os espetáculos ou diversões. Isenta as sociedades recreativas.
- Lei n.º 200. Interventor federal de SC – Nereu Ramos, em 5 de novembro de 1937. Isenta de impostos e taxas estaduais os prédios onde funcionam as sedes da Liga Operária e da União Operária.
- Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária. Diário Oficial do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 5 de dezembro de 1940. Nº 1904. p. 6 e 8.
- Lei nº 1.014. Governador de SC – Irineu Bornhausen, em 11 de dezembro de 1953. Autoriza a aquisição e a imediata doação de uma área de terra à União Operária.
- Escritura de doação de um terreno do governo do Estado para a UBRO – 26 de maio de 1954 – 2º ofício de notas – Florianópolis. SC.
- Estatuto da União Beneficente e Recreativa Operária. Registro de Títulos, Documentos e Pessoas Jurídicas. Florianópolis. No livro A-16, às folhas, sob o nº 1081, em 3 de outubro de 1956.
- Certidão do Cartório de 1º Ofício de Registro de Móveis. Florianópolis. SC Livro 3/Y, fls. 28, de 19 de fevereiro de 1963.
- Ofício, de 18 de fevereiro de 1986, das associações teatrais de Santa Catarina, solicitando ao Prefeito de Florianópolis, Edson Andrino, o “tombamento, restauração e transformação do espaço da União Operária”. O ofício traz em anexo um relatório sobre o espaço físico da sociedade operária.
- Processo de tombamento do prédio da UBRO – 1986
- Relação nº 75/90 – Sentenças e Despachos proferidos pelo Mm. Juiz – sobre desapropriação do prédio da UBRO

- Parecer técnico Número 310/92, do IPUF – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, 1992, sobre o estado de conservação do edifício da UBRO.
- Parecer técnico de 1998 sobre a recuperação da UBRO e proposta de revitalização da escadaria da Rua Pedro Soares
- Contrato de permuta de índice de aproveitamento de imóvel – o prédio da UBRO passa para responsabilidade do município de Florianópolis
- Decreto Lei Nº 069/86 – Prefeitura Municipal de Florianópolis – tombamento do prédio da UBRO
- Decreto Lei Nº 29.320, de 20 de junho de 1986 - declara o prédio da UBRO como de utilidade pública para fins de desapropriação.
- Decreto Nº 069/86 – Prefeitura Municipal de Florianópolis. Tombamento do prédio da UBRO.
- Decreto nº 29.320, de 20 de junho de 1986, do governo do estado de Santa Catarina, declarando o terreno onde fica localizado o prédio da UBRO.
- Laudo de avaliação do prédio da UBRO. Proc. SEF/ 31.358/87.
- Decreto Lei Nº 1.367, de 24 de fevereiro de 1988 – declara o prédio da UBRO como de utilidade pública para fins de desapropriação.
- Parecer técnico sobre o prédio da UBRO – Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, 25 de junho de 1992.
- Informação nº 287/93/GEIMO/DIAO, ao Secretário da Justiça e Administração de Santa Catarina, em 11 de outubro de 1993, solicitando permissão para preparar processo transferindo o “teatrinho da União Operária” ao município de Florianópolis.
- Termo de compromisso, assinado entre a prefeitura municipal de Florianópolis e o Consórcio Morro-Boeing para restauração da antiga sede da UBRO, bem como da escadaria da rua Pedro Soares. Em 30 de novembro de 1995.
- Lei nº 0010570, de 07 de novembro de 1997, governo de Santa Catarina. Autoriza a permuta de índice de aproveitamento de imóvel no município de Florianópolis, para restauração do prédio da UBRO e da escadaria da Pedro Soares.
- Parecer técnico de 12 de março de 1998, Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis, sobre o projeto de reconstrução do prédio da UBRO e restauração da escadaria da rua Pedro Soares.
- Lei nº 0011229, de 20 de novembro de 1999 – autoriza a cessão de uso de imóvel no município de Florianópolis, que cedeu por 10 anos o prédio da União Operária ao município de Florianópolis.

BIBLIOGRAFIA

- ALATORRE, Cláudia Cecília. **Análisis del drama**. México: Gaceta, 1986.
- ALMEIDA, Jaime de. *Festas, Civismo e Memórias da República*. IN: **Revista Catarinense de História**. Ano I. N. 1. Florianópolis, maio de 1990.
- ALMEIDA, Rufino Porfirio. O Movimento Operário em Santa Catarina: a greve de 1917 em Joinville. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina**. Florianópolis, 3ª fase, vol. 4, 1984.
- ANDRADE, Ricardo Sobral. *Avatares da História*. IN: HERSCHMANN, Micael e Carlos Alberto Pereira (org.). **A Invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ALATORRE, Cláudia Cecília. **Análisis del Drama**. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- ARAUJO, Maria Celina Soares D'. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- ÁREAS, Vilma. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ASLAN, Odete. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUED, Bernardete Wrublevski. **Histórias de profissões em Santa Catarina: ondas largas e “civilizadoras”**. Florianópolis: Ed. do Autor, 1999.
- BADARÓ, Murilo. **Gustavo Capanema – A Revolução na Cultura**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BALL, David. **Para trás e Para frente**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARREIRO, Iraide M. de Freitas. Educação Modernizadora e Educação de Classe: o lazer, a cultura popular e o trabalho no período de Vargas e Juscelino. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPHU/Marco Zero, vol. 14. nº 27. SP. 1994.
- BATALHA, Cláudio. **O Movimento Operário na Primeira República**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BESSE, Susan K. **Modernizando a Desigualdade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- Bomeny, Helena M. B. *Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo*. IN: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 137 a 166.
- BORNHAUSEN, Irineu. **Discursos**. Florianópolis, Imprensa Oficial do Estado, 1956.
- BOSSLE, Ondina Pereira. **História da Industrialização Catarinense**. Florianópolis: Confederação Nacional da Indústria e Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina, 1988.
- BRAGA, Cláudia. **Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República**. São Paulo: Perspectiva/FAPEMIG/CNPq, 2003.
- BRANDÃO, Tânia. **A Máquina de Repetir e a Fábrica de Estrelas: Teatro dos Sete**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- BUENDGENS, Frederico Guilherme. **22 Anos de ETC**. São José (SC): Indústria Gráfica e Editora Canarinho, 1986.
- BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- BURKE, Peter. **Variadas de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CABRAL, Oswaldo. **História de Santa Catarina**. Rio de Janeiro: Laudes, 1970.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmen. **História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: FUNARTE/UFRJ, 1996.
- CAMARGO, Joracy. **Teatro Brasileiro/Teatro Infantil**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério de Educação e Saúde, 1937.
- CAMPOS, Geir. **Glossário de Termos Técnicos do Espetáculo**. Campos. Niterói: Universidade Federal Fluminense, EDUFF, 1989.
- CAPELATO, Maria Helena. **Os arautos do liberalismo: imprensa paulista 1920-1945**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- _____. *Propaganda Política e Controle dos Meios de Comunicação*. IN: PANDOLFI, Dulce. (Org.) **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999. p. 167 a 178.
- CARVALHO, Enio. **História e Formação do Ator**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Tito. *O Operário*. IN: **República**, 2 de junho de 1929.
- CERTEAU, Michael. GIARD, Luce. MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- CEARTEAU, Michel. **A Cultura Plural**. São Paulo, Campinas: Papirus, 1995.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural – Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, s/d.
- CHARTIER, Roger. **Cultura Escrita, Literatura e História**. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- CORREA, Carlos Humberto. **História da Cultura Catarinense: O Estado e as Idéias**. Florianópolis: UFSC, 1997.
- CORREA, Carlos Humberto. **Os Governantes de Santa Catarina de 1739 a 1982: Notas Biográficas**. Florianópolis: UFSC, 1983.
- CUNHA, Idauto José. **Evolução econômico-industrial de Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. (Coord.) at alli. *Projeto Temático: Santana e Bexiga – Cotidiano e Cultura de Trabalhadores Urbanos em São Paulo e Rio de Janeiro, entre 1870 e 1930*. São Paulo, Cecult – Centro de Pesquisa em História Social da Cultura. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2001.
- DALLABRIDA, Norberto. **A fabricação escolar das elites: o Ginásio Catarinense na Primeira República**. Florianópolis: Cidade Futura, 2001.
- DECCA, Edgar de. **1930. O Silêncio dos Vencidos**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **A Vida fora das Fábricas, Cotidiano Operário em São Paulo (1920/1934)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DE FABRIS. *Teatro*. IN: **A Gazeta**. Florianópolis, 4 de novembro de 1939.
- _____. *Arte Digna de Amparo*. IN: **A Gazeta**. Florianópolis, 24 de agosto de 1940.
- DEL ROIO, José Luiz. **1º de Maio – Cem Anos de Luta – 1886/1986**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora Ltda, 1986.
- DIAS, Maria de Fátima Sabino. **Sindicalismo e Estado Corporativista – o caso dos trabalhadores na indústria de fiação e tecelagem de Blumenau – 1941/1950**. Florianópolis, 1985. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina.
- DORIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- ELIAS, Norberto. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ENTRES, Alberto. (editor) **Guia do Estado de Santa Catarina. Chronographico, Commercial e Industrial**. Florianópolis: Livraria Central de Alberto Entres, 1935.
- ESSLIN, Martín. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FALCON, Francisco. **História Cultural – Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.
- FARIA, Isaura. *Cristo Operário*. IN: **O Apostolo**. Junho de 1930.
- FARIA, João Roberto. **Idéias Teatrais – O Século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **O teatro na Estante**. São Paulo: Atelier, 1998.
- _____. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999.
- FENELON, Déa Ribeiro. *Cultura e História Social. Projeto História – História e Cultura*. Nº 10. São Paulo: PUC/ SP. Dezembro de 1993. p. 73 a 90.
- FERREIRA, Jorge Luiz. *A cultura política dos trabalhadores no primeiro governo Vargas*. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. Vol. 3. Nº 6. 1999. p. 180-195.
- FIORIN, José Luiz. **O Regime de 1964: discursos e ideologia**. São Paulo: Atual, 1988.
- FIORIN, José Luiz e SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto. Leitura e Redação**. São Paulo: Ática, 2002.
- FRAINER, João. *O Movimento dos nossos operários*. IN: **O Estado**, 26 de setembro de 1947.

- FRENCH, John D. **Afogados em lei – A CLT e a cultura política dos trabalhadores brasileiros.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância.** São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GOMES, Ângela de. **Capanema: O Ministro e seu Ministério.** Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- _____. *Ideologia e Trabalho no Estado Novo.* IN: PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 53 a 72.
- GORENDER, Jacob. **A Burguesia Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HELBO, André. **Teoría del Espectáculo.** Buenos Aires: Galerna, 1989.
- HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. (org.). **A Invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUNT, Lynn. **A nova História Cultural.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência.** São Paulo: Ateliê, 2000.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. Sinopse Estatística do Estado. Florianópolis, Imprensa Oficial, 1940.*
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – Recenseamento Geral do Brasil (1 de setembro de 1940). Série Regional. Parte XIX. Santa Catarina. **Censo Demográfico. População e Habitação. Censos Econômicos. Agrícola, industrial, comercial e dos serviços.** Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1952.
- JIMENEZ, Sergio e CEBALLOS, Edgar. **Técnicas y Teorías de la Direccion Escenica.** México: Editorial Gaceta, 1988.
- JOANILHO, André Luiz e Syda Ferrari. **Operários e Anarquistas: fazendo teatro.** Cardenas AEL. Nº 1. Arquivo Edgard Leuenroth. São Paulo: IFCH/UNICAMP, 1992.
- JUNKES, Lauro. **Anibal Nunes Pires e o Grupo Sul.** Florianópolis: Editora UFSC/Lunardelli, 1982.
- JUVENAL, Ildfonso. **Eduardo Dias: O pincel Mágico.** Florianópolis: Empresa Gráfica Popular S.A., 1948.
- LENHARO, Alcir. **Sacralização da Política.** Campinas, São Paulo: Papyrus, 1986.
- LENZI, Carlos Alberto Silveira. **Partidos Políticos de Santa Catarina.** Florianópolis: UFSC, 1983.
- LEVI, Clovis. **Teatro Brasileiro – Um Panorama do Século XX.** Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- LEVINE, Robert M. **Pai dos Pobres? - O Brasil e a era Vargas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LIMA, Mariângela Alves de. *Você é Índio.* IN: ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves de. **Teatro.** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LOUZADA, Alfredo João. (org.). **Legislação Social-Trabalhista.** Coletânea de Decretos feitos por determinação do Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio. Brasília: MTPS, 1990.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974).** São Paulo: SENAC, 2000.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** São Paulo: FUNARTE/SNT, s/d.
- MANTOVANI, Anna. **Cenografia.** São Paulo: Ática, 1989.
- MARINIS, Marco De. **Comprender el Teatro: lineamientos de una nueva teatrologia.** Buenos Aires: Galerna, 1997.
- MATTOS, David José Lessa. **O Espetáculo da Cultura Paulista: teatro, televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950).** São Paulo: Códex, 2002.
- MAYAL, Pierre. *O Bairro de Croix-Rousse.* IN: CERTAU, Michel, GIARD, Luce. **A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar.** Petrópolis: Vozes, 1996.
- MEDEIROS, Ricardo e VIEIRA, Lucia Helena. **História do Rádio em Santa Catarina.** Florianópolis: Insular, 1999.
- MEDEYROS, J. Paulo de. **Getúlio Vargas. O reformador Social.** Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1941.
- MEIRINHO, Jali e JAMUNDÁ, Theobaldo Costa. **Nomes que Ajudaram a Fazer Santa Catarina.** Florianópolis: Edeme, s/d.
- MELO, Oswaldo Ferreira de. **Introdução à História da Literatura Catarinense.** Porto Alegre: Movimento, 1980.

- MELO, Oswaldo Ferreira de. *O Nosso Teatro*. IN: **O Estado**, 26 de junho de 1929.
- MESQUITA, Samira Nahid. **O Enredo**. São Paulo: Ática, 1987.
- MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E SAÚDE. **O Governo e o Teatro**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério de Educação e Saúde, 1937.
- MONTENEGRO, Fernanda. *Apresentação*. IN: SERRONI, J.C. **Teatros – Uma Memória do Espaço Cênico no Brasil**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002. p. 15 e 16.
- MUNAKATA, Kazumi. **A legislação trabalhista no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NERRUDA, Pablo. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.
- NEUMANN, Clóvis. O Processo de Intensificação Urbana do Centro de Florianópolis. Florianópolis, 1998. Dissertação (Mestrado) - Engenharia Civil, Universidade Federal de Santa Catarina.
- NEVES, João das. **A Análise do Texto Teatral**. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1997.
- Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio Geral de Estatística. *Recenseamento do Brasil. Realizado em 1 de setembro de 1920. Relação dos estabelecimentos industriais recenseados no Distrito Federal, nos Estados e no território do Acre*. Vol. II. Rio de Janeiro, Typ. da Estatística, 1925. p. 144 a 150.
- NEVES, Gustavo. O Theatro Catharinense. IN: **O Estado**, 19 de setembro de 1921.
- NORA, Anibal. O Operário. IN: **O Estado**, 10 de novembro de 1928.
- NUNES, Clarice. *A Escola Reinventa a Cidade*. IN: HERSCHMANN, Micael e Carlos Alberto Pereira (org.). **A Invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- OLIVEIRA, Sálvio de. *Teatro – Ano Novo, Novo Elencos*. IN: **O Estado**, 8 de fevereiro de 1950.
- _____. *Teatro*. IN: **O Estado**, 27 de julho de 1949.
- ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas/ São Paulo: Pontes, 1999.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia. Construção da Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.
- PANDOLFI, Dulce (org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- PAOLI, Maria Célia. *Os Trabalhadores Urbanos na Fala dos Outros. – Tempo, Espaço e Classe na História Operária Brasileira*. IN: LOPES, José Sérgio Leite (Coordenador). **Cultura & Identidade Operária – Aspectos da Cultura da Classe Trabalhadora**. Rio de Janeiro: Marco Zero, s/d, p. 53 a 101.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEDRO, Joana Maria e FLORES, Maria Bernardete Ramos (Coord.). **(Re) inventando a cidadania: a história do Sindicato dos eletricitários de Florianópolis**. Florianópolis: Sinergia, 1994.
- PEDRO, Joana. *O lugar da sogra na família moderna*. IN: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina**. 3ª fase. Nº 9. Florianópolis, 1990. p. 104 a 119.
- PELUZO JUNIOR, Victor Antonio. *O Crescimento Populacional de Florianópolis e suas repercussões no plano e na estrutura da cidade*. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina**. 3ª fase, nº 3, Florianópolis, 1981. p. 7 a 54.
- PEREIRA, A.Sá. **Teatro. Padrão de Cultura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Comissão de Teatro Nacional, 1937.
- PEREIRA, Nereu do Vale. **Desenvolvimento e Modernização**. Florianópolis: Lunardelli, s/d.
- PEREIRA, Valdécia. **A Poesia Modernista Catarinense das Décadas de 40 e 50**. Florianópolis: UFSC, 1998.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- _____. *Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro*. IN: BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 59 a 84.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PIAZZA, Walter F. **Santa Catarina – Sua História**. Florianópolis: UFSC/ Lunardelli, 1983.

- PIRES, Agenor Nunes. *Pelo Teatro*. IN: **Diário da Tarde**. Florianópolis, 12 de julho de 1939.
- _____. *Zuzú*. IN: **Diário da Tarde**. Florianópolis, 15 de julho de 1939.
- POVEDA, Lola. **Texto Dramático**. Madrid: Narcea S.A. De Ediciones, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*. IN: FAUSTO, Boris (Direção). **O Brasil Republicano**. Tomo III. 4º Volume. Capítulo XII. São Paulo: Difel, 1984. p. 525 a 589.
- _____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.
- _____. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Procópio Ferreira: a graça do velho teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PROPP, Wladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMOS, Nereu. **Discursos**. Florianópolis: Imprensa Oficial de Santa Catarina, 1943.
- RATTO, Gianni. *Prólogo*. IN: SERRONI, J.C. **Teatros – Uma Memória do Espaço Cênico no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- REIS, Sara Regina Poyarei dos. **Carl Hoepcke: a marca de um pioneiro**. Florianópolis: Insular, 1999.
- REZENDE, Antonio Paulo. **História do movimento operário do Brasil**. São Paulo: Ática, 1979.
- RIBEIRO, Manoel Alves (Mimo). **Caminho**. Florianópolis: Edeme, s/d.
- RIoux, Jean- Pierre e outro. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson M. e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos Modernos. Ensaios de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral. 1880/1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- RUIZ, Roberto. *Prefácio*. IN: Neyde Veneziano. **O Teatro de Revista no Brasil**. Campinas, São Paulo: Ed. Universidade Estadual de Campinas, 1991. p. 11 a 14.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul: O Modernismo em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982.
- SACHET, Celestino. **A Literatura de Santa Catarina**. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- SACHET, Celestino. **As Transformações Estético-Literárias dos anos 20 em Santa Catarina**. Florianópolis: UDESC/ Edeme, 1974.
- SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SANTOS, Silvio Coelho dos (Org.). **Santa Catarina: ensaios e memória fotográfica**. Florianópolis: UFSC/FCC, 2000.
- SANTOS, Solange Rocha dos. **O Resgate Histórico da UBRO**. Florianópolis, 1993. (Relatório Final. UDESC/Centro de Artes, s/p).
- SCHAWAB, Aparecida. **O Movimento Operário: Evolução do Sindicato dos trabalhadores nas Indústrias de Fiação e Tecelagem de Blumenau (1950/1988)**. Florianópolis, 1991. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina
- SCHMEIL, Lilian. **Memórias da Ubro**. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1995.
- SCHWARTZMANN, Simon et al. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SCHWARTZMANN, Simon. **A Redescoberta da Cultura**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SERRONI, J.C. **Teatros – Uma história do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. ... *talvez a última grande batalha e ao mesmo tempo a última grande fronteira seja afinal a cultura*. **Projeto História – História e Cultura**. Nº 10. São Paulo, PUC/SP. Dezembro de 1993. p.100 a 102.
- SCHULER SOBRINHO, Octacílio. **Ordem e Trabalho: Esta é Tua História**. Florianópolis: Editora do Autor, 2002.

- SILVA, Armando Sérgio da. **Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- SILVA, Jaldyr B. Faustino da. **Fundamentos da Cultura Catarinense**. Rio de Janeiro: Laudes, 1970.
- SILVA, Zélia Lopes (org). **Cultura História em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995.
- SILVA, Zélia Lopes da. **A Domesticação dos Trabalhadores nos anos 30**. São Paulo: Marcos Zero/CNPq, 1990.
- SILVEIRA, Marcos César Borges da. *O Teatro Operário em Rio Grande na época das primeiras chaminés*. UNISINOS. Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2000. Dissertação de Mestrado.
- SILVEIRA, Miroel. **A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro**. São Paulo: Quiron, INL, 1976.
- SOIHET, Rachel. *História das Mulheres*. IN: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 275 a 311.
- SOUTO, Américo. **A Evolução Histórico-Econômico de Santa Catarina: um Estudo das Alterações Estruturais**. Florianópolis: Imprensa Universitária, 1980.
- SOUZA, Alcídio Mafra de. **Guia dos Bens Tombados, Santa Catarina**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.
- SOUZA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ INL, 1960.
- THOMPSON, E.P. **A Formação da Classe Operária Inglesa. II. A Maldição de Adão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- TORO, Fernando de. **Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena**. Buenos Aires: Gaceta, 1987.
- VAINFAS, Ronaldo. *História das Mentalidades e História Cultural*. in: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História: Ensaio de Teoria e Metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- VARGAS, Maria Thereza (coord.). **Teatro Operário na cidade de São Paulo**. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira/Secretaria Municipal de Cultura, 1980.
- VARGAS, Getúlio. **A Nova Política do Brasil II. Ano de 1932... A Revolução e o Norte. 1933**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- VASCONCELLOS, Luis Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores S/A, 1987.
- VEIGA, Eliane Veras de. **Florianópolis. Memória Urbana**. Florianópolis: UFSC/ FCC, 1993.
- VELTRUSKY, Jiri. **El Drama como Literatura**. Buenos Aires: Galerma, 1990.
- VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas, São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1998.
- VIEIRA, Evaldo Amaro. *O Historiador sobe que não existe superação pelo esquecimento*. **Projeto História – História e Cultura**. Nº 10. São Paulo, PUC/SP. Dezembro de 1993.
- VIEIRA, Jaci Guilherme. *História do PCB em Santa Catarina – da sua gênese até a operação Barriga Verde – 1922 a 1945*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, 1994.
- _____. *O Partido Comunista do Brasil – a difícil tarefa de se colocar como vanguarda dos operários em Santa Catarina*. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina**. 3ª fase, nº 17. Florianópolis, 1998.
- VILLEGAS, Juan. **Para um Modelo de História del Teatro**. USA. Irvine/California: Gestos, 1997.
- WEINSTEIN, Barbara. **(Re) formação da classe trabalhadora no Brasil, 1920-1964**. São Paulo: Cortez, 2000.

INTERNET

Internet. Os Símbolos Maçônicos. O esquadro e o compasso.
<http://www.geocities.com/jeo1999/simbolos.htm>.

Internet. Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_ministerio_trabalho.htm

Dramaturgia encenada pela União Operária – cujos textos foram localizados

CAMARGO, Joracy. **Deus Ihe Pague**. Rio de Janeiro: SNT, 1973.

DENNER, Adolphe. **Aimée, ou O Assassino pelo Amor**.

DINIZ, Batista. **Um Erro Judiciário – O Louco da Aldeia**. São Paulo: Livraria Teixeira, 1940.

GOMES, Affonso. **Casar para Morrer! – O morto vivo!**. São Paulo: C. Teixeira, 1922.

GONZAGA, Armando. **Cala a Boca, Etelvina!...**. São Paulo: Livraria Teixeira, 1940.

GURGEL, Francisco do Amaral. **Os Transviados**.

JUNIOR, Santos. **Choro ou Rio**.

JUVENAL, Ildfonso. A Filha do Operário. IN: **Obras Completas. I Volume. Teatro**. Florianópolis: s/e, 1942.

MAGALHÃES, Eduardo. **A Rosa do Adro**. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1904.

MAGALHÃES, Paulo de. **O Interventor**. Rio de Janeiro: SBAT, 1931.

PIEIDADE, M. **A Espada do General**. Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1905.

PIRES, Horácio Nunes. A Sogra. IN: **Bastidores**. Florianópolis: Gab. Typ. Catharinense, 1898.

_____. Helena. IN: **Bastidores**. Florianópolis: Gab. Typ. Catharinense, 1898.

_____. Coração de Mulher. IIN: **Bastidores**. Florianópolis: Gab. Typ. Catharinense, 1898.

_____. A Prima. IN: **Bastidores**. Florianópolis: Gab. Typ. Catharinense, 1898.

_____. Grandes Manobras. IN: **Bastidores**. Florianópolis: Gab. Typ. Catharinense, 1898.

PONTES, J. Vieira. **A Filha do Marinheiro**. São Paulo: Livraria de C. Teixeira, s/d.

_____. **O Visconde da Rosa Branca**.

SANTOS, Miguel. **Não me Contes esse Pedaco**. Rio de Janeiro: Pap. e Typ. Coelho, 1937.

SEROMENHO, Luiz F. de Castro. **Ressonar sem Dormir**. São Paulo: Livraria Teixeira, 1956.

SILVA, Celestino. **Rosas de Nossa Senhora**. São Paulo: Livraria Teixeira, 1939.

SIQUEIRA, Pe. F. M. de. **A Sorte Grande**. Rio de Janeiro: Vozes Ltda., 1951.

ÍNDICE ONOMÁSTICO¹

A. Sá Pereira – 79n
 A. Silva – 136
 Abel Hermant – 145n
 Abelardo Luz – 53n
 Abílio Amorim – 28n
 Abílio Néilson – 28
 Ada Bicocchi – 130n
 Aderbal Ramos da Silva – 89
 Adolfo Dennerly – 101, 136, 251n
 Adolfo Konder – 54, 55, 56
 Afonso Gomes – 150n, 216n
 Agenor Luiz Carlos – 28
 Agenor Nunes Pires – 206
 Agostinho Silva – 50n, 136n
 Agripino Nazareth – 56n
 Aguiné Conceição - 28
 Alaor Souza – 161
 Alberto Entres – 97n
 Alcimiro Silva Ramos – 50n, 98n
 Alcir Lenharo – 116
 Alexandre Dumas – 105, 129
 Altamiro Cidade – 55
 Altamiro Costa – 120, 121, 122n, 130n, 181n, 185n
 Altino Flores – 114, 180n
 Álvaro Moreyra – 19, 174n, 185
 Álvaro Ramos – 180n, 182n
 Álvaro Ventura – 39, 50n, 63
 Álvaro de Souza – 180n
 Amadeu Beck – 53n
 André Antoine – 125n
 André Luiz Joaquinho – 204n
 Ângela de Castro Gomes – 17n, 116, 240n, 267n
 Aníbal Nora – 69
 Aníbal Nunes Pires – 189
 Anna Mantovani – 93n, 135
 Antonieta de Barros – 114, 157
 Antonio Altamiro Dutra – 50n
 Antonio Costa – 122n
 Antonio Cunha – 166n
 Antonio Mâncio Costa – 180n, 182n
 Antonio Pedro Néilson – 28n
 Antônio Pereira da Silva Oliveira – 52
 Antonio Vicente Bulcão Viana – 59
 Antonio Vieira Machado (Sanford) – 37, 63, 86, 109, 122, 129, 130n, 144, 150, 181, 185n
 Aristiliano Laureano Ramos – 76, 98, 109
 Armando Gonzaga – 119, 172, 195n, 216n
 Armando Sérgio da Silva – 141, 147n
 Artur Beck – 86
 Artur Galletti – 32, 33, 83n, 86, 115, 263, 264
 Ary Evangelista Barroso – 87, 120
 Auguste Maillard – 129, 204n
 Aureliano José da Rosa – 50n

¹ n = nota de rodapé

Aureliano Stuart – 37
Aurélio Alves – 50n

Bárbara Weinstein – 107
Batista Diniz – 163n, 204n, 251n
Belmiro Braga – 195n, 199, 201, 204n
Berna Sant'Anna – 166n
Bernard Shaw – 189
Bernardete Wrublevski Aued – 65n
Bibi Ferreira – 143
Bolívar Costa – 122n
Boris Fausto – 16n, 20n, 47, 48n, 75, 126n, 171n
Bráulio Borges de Gouvêa – 140
Brício de Abreu – 171n, 195n
Buffalo Bile – 106

Cabral – 136n
Camilo Castelo Branco – 155n
Carl May – 106
Carlos Alberto Messeder Pereira – 16n, 18, 19n, 30n, 31n
Carlos Alberto Silveira Lenzi – 39n
Carlos Bicocchi – 50n, 122, 130, 136n, 148, 150, 160n, 161, 181, 185n, 188
Carlos Buillet – 128n
Carlos Gassenferth Filho - 28
Carlos Hoepcke Junior – 49, 53n
Carlos Humberto P. Correa – 114n, 180n
Carmem Gadelha – 119n, 171, 172, 173n, 273n
Castro Alves – 128
Celestino Sachet – 32n, 114n, 115n, 180n
Celestino Silva – 172, 201, 251n
Ciro Costa – 83n, 104, 136
Ciro Fernandes Cardoso – 230n
Cláudia Braga – 173, 187, 188, 191, 198, 207, 214n, 262n,

Claudia Cecilia Alatorre – 197, 212n, 228, 248n, 248n, 250n, 251, 261
Cláudio Batalha – 29, 30n, 34n, 61n, 66
Claudionor Lisboa (Pito) – 102n, 122n, 132n, 133, 135, 136n, 139, 142, 143, 144, 146, 148, 151n, 154
Clementino de Brito – 50n, 57n, 145n, 160n, 172, 179, 180n
Clóvis Levi – 186
Coelho Neto – 141n
Constantin Sranislavski – 125n
Crispim João da Cruz – 54n
Cunha – 136n

Daniel Faraco – 115, 116
Dante Natividade – 180n, 181, 182n
Dário Freitas – 28n
David Ball – 218n
David José Lessa Mattos – 119n
De Fabris – 206, 207
Décio de Almeida Prado – 19, 20, 126, 134, 138n, 139, 144, 145n, 146, 171, 173, 174, 177n, 181n, 186n, 187, 220n, 230
Demerval Rosa – 147, 148, 160n
Deodósio Ortiga – 37, 38, 39, 40, 43, 50n, 101, 102n, 113, 121n, 122, 130, 131, 132n, 133, 135, 136n, 137, 139n, 140, 141, 142, 145, 150, 151, 157, 160, 161, 163n, 165, 184, 185n, 188, 196n, 201

Diná Vieira Ortiga – 122n
 Domingo Tonera – 50n
 Dorval Melquiades de Souza – 55n
 Dulce Pandolfi – 17n, 116n, 240n, 267n, 273n
 Durval Sabota – 150

E. P. Thompson – 50
 Eder Sader - 18
 Edgar Carneiro – 56n
 Edgar Ceballos – 125n
 Edgard Wallace – 106
 Édio Nunes – 166n
 Edison Andrino – 44n, 166n
 Eduardo Dias – 94, 181
 Eduardo Magalhães – 204n
 Edwaldo cafezeiro – 119n, 171, 172, 173n, 273
 Edy Silva – 161
 Eglê Malheiros – 161, 188, 189
 Eliane Lisboa - 27
 Eliane Veras da Veiga – 49n, 80, 81n
 Eni P. Orlandi – 24n, 61n
 Enio Carvalho – 141n
 Enio Medeiros – 122n
 Epaminondas Vicente de Carvalho – 50n
 Epifanio Sucupira – 28
 Érico Verissimo – 106
 Ernesto Emmel – 180n, 182n
 Espiridião Amin – 166n
 Euclides Lamego – 54n
 Eugênia Moreyra – 19, 174n, 185
 Eugenio Vechietti - 39
 Evandro Marques – 120

F.M. de Siqueira – 142n, 216n
 F.J. da Cunha – 145
 Fanny Medeiros – 122, 149, 150
 Fanor Medeiros – 122n
 Felix Brandão – 181
 Ferando de Toro – 194, 217n
 Fernanda Montenegro – 92
 Floriano Taboas – 54n
 Francisco Bittencourt Silveira – 86
 Francisco de Paulo Vieira – 50n
 Francisco do Amaral Gurgel – 163n, 201
 Francisco Platão Savioli – 194n
 Frederico Garcia Lorca - 166
 Frederico Guilherme Buendgens – 107n, 111n
 Fúlvio Aducci – 53n, 76

Gastão Tojeiro – 172
 Geir Campos – 140n, 176n
 Geni Silveira – 102n, 122n, 132n, 140, 149
 George II (Duque de Saxe-Meiningen) – 125n
 Getúlio Vargas – 17, 37n, 75, 77, 78, 79, 98, 99, 101, 115, 116, 117, 165, 192, 210, 257, 266, 268, 269, 271
 Gianni Ratto – 97
 Gustavo Capanema – 21, 202, 205, 268, 271

Gustavo Dória – 21n, 139n, 174n
 Gustavo Neves – 111, 180n, 182

Haroldo Callado – 180n
 Helena Maestri – 136n, 137
 Helena Maria B. Bomeny – 185n, 267n
 Henri Bergson – 197, 222n, 223, 225, 250
 Henrique Paulo da Silva - 28
 Hercílio Luz Filho – 108n
 Hermínio Jacques – 180n
 Hermínio Millis – 180n
 Hipólito do Vale Pereira – 39, 50n, 63
 Horácio Nunes Pires – 131, 135n, 149n, 156, 172, 195n, 201, 204, 216n, 227, 231n, 242, 251n
 Hugo Freyes Leben – 180n
 Humberto Rohdes – 114, 115n

Idaulo José Cunha – 50n
 Ieda Ortiga – 90, 91n, 122n, 138, 139n, 142, 151n, 159, 161, 162n, 184n
 Ildelfonso Juvenal – 94n, 114, 157, 195, 201, 251n, 253n, 256, 257, 272
 Iná Linhares Soiká – 102n, 104, 105n, 121, 132n, 133, 135, 136n, 138, 139, 141, 144, 146, 147, 148, 159
 Iraci Silveira – 102n, 122n, 132n, 133, 136n, 137, 143, 145, 146, 148
 Irineu Bornhausen – 44n, 51n, 89
 Irineu Cunha – 136n
 Isabel Wolf – 119, 122n
 Isaura Faria – 71, 72
 Itália Fausta – 19, 174, 185
 Ivete Huppés – 200n, 252n, 253, 255, 256, 259n, 260n, 261n
 Ivone Catão Brazil – 121n, 122n, 147, 149
 Ivonésio Catão – 122n
 Ivonete Catão – 122n
 Ivonira Catão – 122n, 160n

J. Paulo de Medeyros – 76n
 J. Vieira Pontes – 129, 149, 183, 204n, 216n, 251n
 J.C. Serroni – 92n, 94n, 97n
 Jaci Guilherme Vieira – 27, 34n, 39n
 Jacob Gorender – 46n
 Jaime de Almeida – 60n
 Janny Wolff Castro – 50n, 139, 150
 Jean-Jacques Roubine – 177n, 217
 Jean-Pierre Ryngaert – 216, 217n
 Jerusa Camões – 20
 Joana Maria Pedro – 242, 243
 João Alfredo Louzada – 53n
 João Batista Crespo – 180n,
 João Bernardes Soares – 86
 João Bittencourt Machado – 57n, 76, 86
 João Dal Grande Bruggemann – 28, 36, 83n, 120
 João das Neves – 219n
 João dos Passos Xavier – 36, 50n, 55, 56, 57n, 63, 85, 86, 110
 João Frainer – 84n
 João Guedes – 53n
 João Lopes de Souza – 28n
 João Melquiades – 180n
 João Nilo Vieira – 37, 38, 50n
 João Palmeiro da Fontoura – 121n, 129, 136n, 142n, 160, 181n, 185n

João Roberto Faria – 124, 149n, 183n, 184n, 185n, 200n, 201n, 224n
 Joaquim Margarida – 181
 Joracy Camargo – 20, 129, 172, 173, 188, 195n, 216n, 225n, 230
 Jorge Luiz Ferreira – 98, 99n
 José Alcino dos Santos – 54n
 José Boiteux – 65, 114
 José Carlos Capistrano – 50n
 José dos Santos Guedes - 28
 José Fiorenzano – 128, 129, 130, 131, 149n, 181, 184, 185n
 José Grillo – 128, 159
 José Lisboa – 54n
 José Luiz Del Roio – 60n, 65n, 168, 169n
 José Luiz Fiorin – 71n, 194
 José Rodrigues – 83n
 José Sérgio Leite Lopes – 31n, 78n
 José Stebera – 120
 Juan Villegas – 92n, 119n, 191, 193, 234
 Julia Bosco - 181
 Julia Silveira Ortiga – 102n, 121n, 122, 132n, 136n, 137, 139n, 142n, 148, 151n, 162n, 184, 185n

Karl Marx – 95n
 Kazumi Munakata – 14n, 16, 70n

L. A. Burgain – 184n
 Laércio Caldeira de Andrada – 65, 114
 Lauriano Tavares – 28n
 Lauro Junkers – 186, 188n
 Leopoldino Martins de Araújo - 28
 Lídio Cardoso – 83n
 Lílian Schmeil – 26, 91n, 95n, 96n, 139n, 142n, 184n, 196n
 Lina Leal Sabino – 188n
 Lindolfo Souza – 57n
 Lindomar Medeiros – 122n
 Lola Poveda – 218n
 Lourdes Cardoso da Fontoura – 121n, 136n
 Luce Giard – 28n
 Luci Costa – 120
 Lucia Helena Vieira – 273n
 Luigi Pirandello – 189
 Luis Paulo Vasconcellos – 176n
 Luiz da Gama D'Eça – 44n
 Luiz Emmel – 180n
 Luiz F. de Castro Seromenho – 204n, 216n
 Luiz Iglesias – 144, 145n

M. Piedade – 216n
 Madame Delly – 105
 Manoel A. Correia – 57n
 Manoel Alves Ribeiro (Mimo) – 27, 34n, 39, 40, 50n, 63, 95n
 Manoel Portella – 111
 Marcos Cesar Borges da Silveira – 119n, 121n, 134n, 140n, 155, 158n, 169, 192, 194n, 198, 199n, 202, 204n, 229
 Maria Auxiliadora Guzzo Decca – 54n
 Maria Bernardete Ramos – 13, 24
 Maria Célia Paoli – 31n, 52, 59, 78n
 Maria Clementina Pereira Cunha – 29n

- Maria Conceição – 151n
 Maria D'Ávila Vieira – 80n
 Maria da Glória Wolf – 119, 122n
 Maria Della Costa – 177
 Maria Helena Capelato – 273n
 Maria Piazza – 161
 Maria Thereza Vargas – 118n, 121, 124n, 158n, 168n, 169n, 198n, 202, 203n, 204n
 Maria Zenir de Azevedo – 121n
 Mário de Andrade – 19, 21
 Mário Rosa – 54n
 Mário Schmidt – 50n, 122, 136n, 144, 160, 184, 185n
 Martin Esslin – 190, 191n, 197, 212n, 273
 Max Kuenzer – 180n
 Mercedes Ortiga Lopes – 122, 136n, 160n
 Micael Herschmann – 16n, 18, 19n, 30, 31n
 Michel de Certeau – 28n, 214
 Miguel Muller Ruttosk – 28n
 Miguel Santos – 195n, 216n
 Miguel Soiká – 121n
 Mikhail Bakhtin – 215
 Mimoso Ruiz – 123
 Miroel Silveira – 204n
- Nair Silva – 119, 156
 Narinho Ortiga – 102n, 132n, 148, 149
 Nelson Rodrigues – 20, 186
 Neno Brazil – 166n
 Nereu do Vale Pereira – 32n, 50n
 Nereu Ramos – 43n, 66, 76, 88, 91n, 98n
 Nestor Moreira – 120, 122, 129, 131, 144
 Neyde Veneziano – 173n, 179, 181
 Nicolau Nagib Nahas – 180n, 182
 Nilda – 136n
 Norberto Dallabrida – 110, 111
- Octacílio Schuler Sobrinho – 37n
 Odette Aslan – 126n
 Oduvaldo Viana – 20, 172
 Ody Fraga – 189
 Ôge Mannebach – 180n
 Olavo Cassiano de Medeiros – 36n, 50n, 83n, 98n, 199
 Olívio Januário de Amorim – 88
 Orildo Lisboa – 136n
 Oriovaldo Marinho de Freitas – 130
 Oscar Schmidt – 50n, 122, 129, 135, 136n, 137, 185n
 Osvaldo Melo – 180n
 Osvaldo Silveira – 44n
 Oswald de Andrade – 19
 Otávio Brito – 119, 135
- P. Gallicielli – 136
 Pablo Nerruda - 13
 Pascoal Carlos Magno – 20, 185
 Patrice Pavis – 93n, 95n, 125n, 132n, 138n, 142n, 145, 171n, 190, 196, 199n, 211n, 212n, 215, 218, 219n, 220, 221n, 225n, 251n, 253n, 262n
 Paul Veyne – 24, 212, 213n

Paulo de Magalhães – 130, 172, 216n
 Paulo Freiberg – 28n
 Paulo Gueridon – 145n
 Pedro Bosco – 77, 109n
 Pedro Bráulio de Souza – 54n
 Pedro Cardoso – 86
 Pedro Ivo Campos – 44n
 Pedro José Belli – 83n
 Pedro Lopes Vieira – 91, 158, 163
 Pedro Soares – 81n
 Pierre Mayal – 28n
 Pietro Gori – 169
 Plínio de Freitas – 111
 Procópio Ferreira – 141n, 155, 178, 179
 Ptolomeu de Assis Brasil – 77, 109n

R. Boxo – 83n
 Rachel Soihet – 230n, 240n, 241
 Raul Pederneiras – 183
 Raymond Williams – 193n
 Renata Pallottini – 218
 Renato Viana – 19, 20, 91, 123, 160, 174n, 185
 Ricardo A. Sobral de Andrade – 30n
 Ricardo Medeiros – 273n
 Robert M. Levine – 108, 240n
 Roberto Rilla – 119, 120n, 127, 128, 135, 181n, 185n
 Roberto Ruiz – 173
 Rodolfina Silva – 119
 Rodolfo Bosco – 37, 50n, 57n, 111, 116, 117, 130n, 145, 181, 185n, 199, 201
 Rodolfo Paulo da Silva – 28, 36, 80n, 83n, 86
 Roger Chartier – 24n, 25n, 215
 Ronaldo Vainfas – 230n

Sábato Magaldi – 125n, 189, 203
 Salim Miguel – 161n, 189
 Samira Nahid de Mesquita – 216n
 Sandra Jatahy Pesavento – 195, 213n, 214n
 Sandro polônio – 177
 Santos Junior – 204n, 216n
 Sebastião Belli – 50n, 86
 Sebastião Lemos – 166
 Sérgio Jimenez – 125n
 Sibebe Sales - 61
 Silvana Garcia – 119n, 123n, 127, 133, 163n, 169, 170, 192n, 198
 Simon Schwartzman – 21n, 112, 268, 269, 270n, 271n, 272
 Solange Rocha dos Santos – 27, 91n, 139n, 142n, 184n
 Susan K. Besse – 240n, 246
 Syda Ferrari – 204n
 Sylvio Mantovani – 90, 93, 101, 105

Tadeu Silva – 50n
 Tânia Brandão – 20, 21n, 200
 Teodorico Ortiga – 122n, 136n, 150, 151n, 184
 Teodozia Vieira da Silva – 80n
 Théodore d'Aubigny – 129, 204n
 Tito Carvalho – 70, 71, 72

Tomaz Borches – 64, 115

Ubalina Ortiga – 122n

Ury Coutinho de Azevedo – 39, 40, 121n, 161n

Vanda Natividade – 136n

Vera Collaço – 40, 41, 43, 58, 90, 91n, 92, 102n, 105n, 121n, 147, 148, 149, 167

Victor Antonio Peluso Junior – 49n

Victor Hugo - 105

Victor Hugo Adler Pereira – 141n, 143n, 165, 171, 176n, 185n, 186, 187, 188, 203n, 205n, 214n

Vilma Áreas – 197n, 200n, 232, 250

Vilma Ortiga – 102n, 132n, 148, 149

Viriato Correia – 172, 206

Waldemiro Manguilhott Junior – 39, 50n, 130, 161

Waldir Brazil – 90, 91n, 102n, 121n, 132n, 133, 135, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 162, 167n

Waldyr Woigt – 44n

Walmir Bosco – 111

Walter Piazza - 32

Washington Luís – 75

Wilma Souza – 161

Wladimir Propp – 222n, 224

Zane Grey – 106

Zélia Lopes da Silva – 16n, 68n

Zibgniew Ziembisnki – 20, 125n, 139n, 186

ANEXO Nº 1 - As Associações, Sindicatos e Federações Operárias em Florianópolis – 1920/1943.

Ano Fundação	SOCIEDADES
1891	Liga Beneficente Operária
1920	Sociedade União dos Trabalhadores de Florianópolis Sociedade Recreativa e Beneficente S. João (da Capitania dos Portos)
1921	União Gráfica Beneficente
1922	União Beneficente e Recreativa Operária
1925	Sociedade Beneficente Caixa dos Empregados no Comercio
1926	Sociedade Beneficente dos Choferes de Santa Catharina
1927	Sociedade Beneficente Recreativa União Familiar Sociedade Beneficente dos Empregados Postais de SC
1928	Sociedade de Amparo às Famílias
1929	União Beneficente Proletária Sindicato de Classe
1930	União dos Garçons de Florianópolis
1931	Sindicato dos operários em Fábricas de Rendas e Bordados Sindicato Operário em Construção Civil de Florianópolis Sindicato dos Trabalhadores de Armazéns e Trapiche Sindicato dos Operários Metalúrgicos de Florianópolis Sindicato dos Gráficos União dos Operários Estivadores União Beneficente dos Carroceiros de Florianópolis União dos Eletricistas de Florianópolis
1932	Sociedade União dos Garçons União dos Trabalhadores Marítimos e Terrestres Aliança dos Empregados em Padarias Sindicato dos Trabalhadores em luz e telefone Federação Regional dos Sindicatos de Florianópolis
1934	União dos Empregados em Hotéis, Restaurantes e Congêneres Associação dos Guardas Aduaneiros de Florianópolis
1935	Sindicato dos Bancários de Santa Catarina Caixa dos Empregados do Comércio Coligação das Associações Operárias de Florianópolis
1937	Círculo Operário de Florianópolis
1943	Sindicato dos trabalhadores no Comércio Armazenador de Florianópolis

ANEXO Nº 2 - Diretorias da União Beneficente e Recreativa Operária – 1920 a 1956

1922/1923	<p>Presidente: Leopoldino de Araújo Vice-Presidente: Rodolfo Paulo da Silva 1º Secretário: Aguiné Conceição 2º Secretário: João Bruggemann Tesoureiro: Abílio Néelson, Henrique Paulo da Silva e Agenor Luiz Carlos De: 17 de setembro de 1922 a 31 de abril de 1923</p>
1923/1924	<p>Presidente: Rodolfo Paulo da Silva Vice-Presidente: Antonio Pedro Néelson 1º Secretário: Epifanio Sucupira 2º Secretário: Pedro José Belli Tesoureiro: Carlos Grassenferth Filho Procuradores: Celso Filho, Marcellino Tobias de Aguiar, Francisco Vieira, Mário Vidal e Genésio Teixeira. Orador Oficial: Rodolfo Bosco</p>
1924/1925	<p>Presidente: João José Mendonça Vice: Rodolfo Behr 1º Secretário: João Oleinicki substituído por: Timoteo Wendhausen 2º Secretário: Roberto Kolbe Tesoureiro: Aureliano Stuart Procuradores: Mário Augusto Vidal, Paulo Freiberg, Domingos Tonera. Comissão Fiscal: Cid Pussi, Francisco Vieira, Pedro Eulálio Orador Oficial: Arthur Galletti</p>
1925/1926	<p>Presidente: João Oleinicki Vice: Antonio Pedro Nelson 1º Secretário: Arthur Beck 2º Secretário: Arthur Galletti Tesoureiro: Abílio Amorim Procuradores: Miguel Muller e José Capistrano Comissão Fiscal: Rodolfo Paulo da Silva, Siriaco Costa e Arlindo Pinheiro</p>
1926/1927	<p>Presidente: Timoteo Wendhausen Vice: Aureliano Stuart 1º Secretário: Ciro Costa 2º Secretário: João Nascimento Vidal Tesoureiro: Roberto Kolbe Procuradores: Lúcio Campos, Crispim João da Cruz, Arlindo da Silva Pinheiro Comissão Fiscal: Antônio Pedro Nelson, Francisco Vieira, Manoel dos Santos Magano</p>
1927/1928	<p>Presidente: Aureliano Stuart Vice: Antonio Pedro Nelson 1º Secretário: Olavo Cassiano de Medeiros 2º Secretário: João Vidal substituído por Bráulio Jorge da Fonseca Tesoureiro: Pedro Eulálio da Silva Procuradores: Crispim João da Cruz, Miguel Muller e João Cláudio Penedo Comissão Fiscal: Manoel dos Santos Magano, Francisco Pereira da Silva e João dos Passos Xavier (João Bruggemann) Orador: Arthur Galletti</p> <p>Em 1928 a União Beneficente Operária passou a denominar-se: União Beneficente e Recreativa Operária, com a alteração estatutária de 1928.</p>

1928/1929	<p>Presidente: Rodolfo Bosco Vice: João Dal Grande Bruggemann 1º Secretário: Olavo Cassiano de Medeiros 2º Secretário: Pedro Eulálio da Silva 1º Tesoureiro: Francisco Pereira da Silva 2º Tesoureiro: João Cláudio Penedo Procuradores: João dos Passos Xavier, José Capistrano, Miguel Muller Orador: Hermes Guedes da Fonseca Bibliotecário: Ciro Costa Conselho Fiscal: Rodolfo Paulo da Silva, Antonio Pedro Nelson, Lidio F. Cardoso Diretor da Parte Recreativa: Antonio Vieira Machado Diretor da Escola: Arthur Galetti</p>
1929/1930	<p>Presidente: Rodolfo Bosco Vice João Dal Grande Bruggemann 1º Secretário: Olavo Cassiano de Medeiros 2º Secretário: Urbano Freitas 1º Tesoureiro: Rodolfo Paulo da Silva 2º Tesoureiro: João Cláudio Penedo Procuradores: José Carlos Capistrano, Crispim João da Cruz e José Cuperlino da Silva Orador: Arthur Galletti Bibliotecário: Ciro Costa Diretor da Escola: Francisco Pereira da Silva Diretor da parte recreativa: João dos Passos Xavier Conselho Fiscal: Lidio Firmino Cardoso, relator; Pedro José Belli e Antônio Pedro Nélon</p>
1930/1931	<p>Presidente: João Dal Grande Bruggemann Vice: Aureliano Stuart 1º Secretário: Rodolfo Paulo da Silva 2º Secretário: Lidio Cardoso 1º Tesoureiro: Pedro José Belli 2º Tesoureiro: Ciro Costa Procuradores: José Carlos Capistrano, Urbano Freitas, Epaminondas de Carvalho Orador: Rodolfo Bosco Conselho F.: Antonio Pedro Nelson, João Cláudio Penedo, Crispim João da Cruz Diretor da Escola: Olavo Cassiano de Medeiros Diretor da Parte Recreativa: Hermes Guedes da Fonseca</p>
1931/1932	<p>Presidente: Antônio Pedro Nélon Vice: Aureliano Stuart 1º Secretário: José Soberajski 2º Secretário: Álvaro Soares Ventura 1º Tesoureiro: Rodolfo Paulo da Silva 2º Tesoureiro: Euzébio Muller Procuradores: José Carlos Capistrano, Urbano Freitas, Crispim João da Cruz.</p>
1932/1933	<p>Presidente: José Soberajski Vice: Francisco Pereira da Silva 1º Secretário: Francisco Juvêncio da Cunha 2º Secretário: Valdemar Antônio Demaria 1º Tesoureiro: Emílio Muller 2º Dito: João Silva Procuradores: José Carlos Capistrano, Miguel Muller e Manuel da Silveira. Orador Oficial: Clementino de Brito</p>
1933/1934	<p>Presidente: Rodolfo Paulo da Silva Vice: Sebastião Belli 1º Secretário: Nestor Moreira 2º Secretário: Belmiro Garcia 1º Tesoureiro: Pedro José Belli 2º Tesoureiro: Ciro Costa Procuradores: José Carlos Capistrano, Manoel Pedro da Silveira, Urbano Freitas</p>

1934/1935	<p>Presidente: Rodolfo Paulo da Silva Vice: Olavo Cassiano de Medeiros 1º Secretário: Osvaldo Melchiades de Souza 2º Secretário: João Tonerá 1º Tesoureiro: Pedro José Belli 2º Tesoureiro: Ciro Costa Procuradores: José Carlos Capistrano, Arthur Silveira, Martinho Sant'Anna</p> <p>Orador: Rodolfo Bosco Comissão Fiscal: Epaminondas Vicente de Carvalho (relator), Adalberto Moreira da Paz, Patrício Domingos de Alencar <u>Diretoria da Parte Recreativa:</u> Diretor Interino: Olavo Cassiano de Medeiros Secretário: Carlos Bicocchi Tesoureiro: Pedro José Belli</p>
1935/1936	<p>Presidente: Olavo Cassiano de Medeiros Vice-Presidente: Mário Augusto Vidal 1º Secretário: Osvaldo Melquiades de Souza 2º Secretário: Mário Schmidt 1º Tesoureiro: Pedro José Belli 2º Tesoureiro: Ciro Costa Procuradores: José Carlos Capistrano, Patrício Domingos de Alencar e Adalberto Moreira Paz.</p>
1936/1937	<p>Presidente: Olavo Cassiano de Medeiros Vice: Carlos Schmidt 1º Secretário: Osvaldo Melquiades de Souza (reeleito) 2º Secretário: Tadeu Silva 1º Tesoureiro: Pedro José Belli (reeleito) 2º Tesoureiro: Durval Sabota Orador: Rodolfo Bosco (reeleito) Procuradores: Adalberto Moreira Paz (reeleito), Carlos Bicocchi, Pedro Galiciol Conselho Fiscal: Eugenio Viccheti, Epaminondas V. de Carvalho (reeleito) e Ciro Costa Bibliotecário: Mário Schmidt Diretor da Parte Recreativa: Rodolfo Bosco</p>
1937/1938	<p>Presidente: Rodolfo Paulo da Silva Vice: Antonio Vieira Machado 1º Secretário: Alcimiro Silva Ramos 2º Secretário: Tadeu Silva 1º Tesoureiro: Olavo Cassiano de Medeiros 2º Tesoureiro: Durval Sabota Procuradores: José Capistrano, Crispim João da Cruz, Adalberto Moreira Paz Conselho Fiscal: Pedro José Belli (relator), Carlos Bicocchi, João Tonerá, João Nepomuceno, Alexandre Vitali Orador: Rodolfo Bosco Bibliotecário: Fanor Medeiros <u>Diretoria da parte Recreativa:</u> Diretor e Ensaíador: Antonio Vieira Machado Vice-Diretor: Carlos Bicocchi Secretário: Tadeu Silva Tesoureiro: Durval Sabota Maquinistas: Cyro Costa e Epaminondas de Carvalho Diretor do Curso "Pedro Bosco": Antonio Vieira Machado e Olavo Cassiano de Medeiros</p>
1938/1939	<p>Presidente: Alcimiro da Silva Ramos Vice: Sebastião Belli 1º Secretário: Tadeu Silva 2º Secretário: Arnaldo Fortkamp 1º Tesoureiro: Olavo Cassiano de Medeiros 2º Tesoureiro: Cyro Costa Procuradores: José Carlos Capistrano, Ângelo Vitali, Adalberto Moreira Paz Conselho Fiscal: Pedro José Belli (relator), João Nepomuceno Brasil, Crispim João da Cruz, João Batista Prosdócimo e Sra. Etelvina de Alencar Orador: Rodolfo Bosco Bibliotecário: João Tonerá Diretor da Parte Recreativa: Oscar Schmidt</p>

1939/1940	<p>Presidente: Francisco Bittencourt Silveira Vice: Estanislau Makowiecky 1º Secretário: Eugenio Vicchietti 2º Secretário: Arnaldo Fortkamp 1º Tesoureiro: Pedro José Belli 1º Tesoureiro: Sebastião Belli Procuradores: José Carlos Capistrano (reeleito), João Batista Prosdócimo, Adalberto Moreira Paz Conselho Fiscal: Epaminondas Vicente de Carvalho (relator), Agostinho Silva, Cyro Costa, Pedro Gallicioli, João Nascimento Vidal Orador: Daniel A. Faraco Bibliotecário: Francisco Juvêncio da Cunha Diretor da Parte Recreativa: Deodósio Ortiga</p>
1940/1941	<p>Presidente: Alcimiro Silva Ramos Vice: Epaminondas Vicente de Carvalho 1º Secretário: Aureliano José da Rosa 2º Secretário: Deodósio Ortiga 1º Tesoureiro: Waldemiro Monguilhott Junior 2º Tesoureiro: Agostinho Silva Procuradores: José Carlos Capistrano, Mário Schmidt, Aurélio Alves Conselho Fiscal: Tadeu Silva, Domingos Toner, Adalberto Moreira Paz, Antonio Altamiro Dutra Bibliotecário: Janny Wolff Castro Diretor da Parte Recreativa: Oscar Schmidt</p>
1941/1942	<p>Presidente: Epaminondas Vicente de Carvalho Vice: Tadeu Silva 1º Secretário: Alcimiro Silva Ramos 2º Secretário: Waldir Reis Brasil 1º Tesoureiro: Agostinho Silva (reeleito) 2º Tesoureiro: Sylvio Wolff da Costa (reeleito) Procuradores: Adalberto Moreira Paz, Domingos Toner, Irany Wolff Castro Conselho Fiscal: Aureliano Stuart, Arnaldo Fortkamp, Aureliano José da Rosa, Aquino Vieira, Deodósio Ortiga Bibliotecário: Janny Wolff Castro</p>
1942/1943	<p>Presidente: Deodósio Ortiga vice 1º Secretário: Francisco Bittencourt da Silveira 2º Secretário 1º Tesoureiro 2º Tesoureiro Procuradores Conselho Fiscal</p>
1943/1944	<p>Presidente: Deodósio Ortiga (reeleito) Vice: Domingos J. Velozo 1º Secretário: José Soberajski 2º Secretário: Mário Lamego 1º Tesoureiro: Alcemiro S. Ramos 2º Tesoureiro: Domingos Toner Procuradores: Alfredo Vieira, Silvio Wolff, Claudionor Lisboa Conselho Fiscal: Antonio Gorgiana Cabral, Antonio Masseno Limas, Itamar Zilli, Epaminondas Vicente de Carvalho, Adalberto Moreira Paz</p>
1944/1945	<p>Presidente: Deodósio Ortiga Vice: Hemétrio Silva 1º Secretário: José Soberajski 2º Secretário: Irineu P. da Cunha 1º Tesoureiro: Silvio Wolff da Costa 2º Tesoureiro: Domingos Toner Conselho Fiscal: Antonio Giordiano Cabral, Antonio Masseno de Lima, Ciriaco Alves Silva Niconésio Dutra da Silva Procuradores: João Pereira da Cunha, Itamar Zilli, Leontino Hermelino Gonçalves Bibliotecário: Aauto Alves</p>

1945/1946	<p>Presidente: Deodósio Ortiga Vice: Waldemiro Monguilhott 1º Secretário: Zalmir Lima 2º Secretário: Sebastião Marcos Amaral 1º Tesoureiro: Domingos Tonerá 2º Tesoureiro: Avelino Azevedo Conselho Fiscal: Antonio G. Cabral, Antonio M. de Lima, C. Alves da Silva, Silvio Wolff da Costa, Julio Tudesate Procuradores: Altamiro Rodrigues, Luis Gomes, Protenor Vidal Bibliotecário: Ivo Herizi ou José Abreu Orador: João Frainer</p>
1946/1947	<p>Presidente: Deodódio Ortiga Vice: Enio Gorga Parrela 1º Secretário: Eugenio Vechietti 2º Secretário: Renoir Soares Aranha 1º Tesoureiro: Domingos Tonerá 2º Tesoureiro: José Abreu Conselho Fiscal: Gardino Cabral, Avelino Azevedo, Antonio Altamiro Dutra, Sebastião Marcos do Amaral, Adalberto Moreira Paz Procuradores: Altamiro Rodrigues, Francisco Chagas de Vasconcelos, Joffi Ramos</p> <p><i>A partir de novembro de 1946 entram os seguintes membros em substituição aos acima eleitos:</i> 1º Secretário: J. P. da Fontoura 2º Tesoureiro: Carlos Bicocchi Conselho Fiscal: Niconésio Dutra, Manoel Candido Freitas, Antonio Queluz e Avelino Azevedo Procuradores: Ury C. de Azevedo, Altamiro Moreira e Euzébio Souza</p>
1947/1948	<p>Presidente: Irineu Pedro da Cunha Vice: Carlos Bicocchi 1º Secretário: Ury Coutinho de Azevedo 2º Secretário: Francisco de Oliveira Furtado 1º Tesoureiro: Domingos Tonerá 2º Tesoureiro: Teodorico da Costa Ortiga Procuradores: Altamiro Moreira, Reinor Soares Aranha e Manoel Candido de Freitas Conselho Fiscal: Osny Natividade, Francisco Manoel, Antonio Gordiano Cabral, Waldemiro Monguilhote Junior e Avelino Azevedo</p>
1948/1949	<p>Presidente: José Soberajski Vice: Enio Gorga Parrela 1º Secretário: Emilio da Silva Juniro 2º Secretário: Deodósio Ortiga 1º Tesoureiro: João Palmeiro de Fontoura 2º Tesoureiro: Procuradores: Francisco João Manoel, Olegário Ortiga, Reinor Soares Aranha Conselho Fiscal: Antonio Gordiano Cabral, Orestes Paladini, João Caminha, Antonio Altamiro Dutra, João Miguel da Rocha Bibliotecário: Silvio Wolff da Costa</p>
1949/1950	<p>Presidente: Rodolfo Paulo da Silva Vice: Valdemar de Melo Dias 1º Secretário: Ury Coutinho de Azevedo substituído por Deodósio Ortiga 2º Secretário: Arno Luz de Andrade 1º Tesoureiro: Orioaldo Marinho de Freitas 2º Tesoureiro: Reinor Soares Aranha Procuradores: Mário Augusto Vidal, José Duarte de Amorim, Joaquim Cabral da Silva Conselho Fiscal: João Sebastião da Silva (Relator), Antonio Pedro de Souza, Epaminondas Vicente de Carvalho, João Batista Prosdócimo e Adalberto Moreira Reis</p> <p>Bibliotecário: Aurélio Alves</p>

1950	<p>Presidente: Deodósio Ortiga Vice: João Nilo Vieira 1º Secretário: Nereu do Vale Pereira 2º Secretário: Francisco de Paula Vieira 1º Tesoureiro: João Palmeiro de Fontoura 2º Tesoureiro: Silvio Wolff da Costa Conselho Fiscal: Domingos Toner, Ademar Bittencourt, Joaquim Margarida Filho, Carolina Inglês e Antonio Altamiro Dutra Procuradores: Aquino Vieira, Sátiro Nunes da Silva e Walmor Furtado Bibliotecário: Ubaldina Ortiga</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Com a morte de Deodósio Ortiga em março de 1951, ocorre nova eleição e completa o mandato de um ano a chapa abaixo exposta.</i>
1951*	<p>Presidente: João Nilo Vieira Vice: Waldir Reis Brasil 1º Secretário: Francisco de Paula Vieira 2º Dito: Romeu Vieira 1º Tesoureiro: Apostolo Diamantaras 2º Dito: João Batista Rodrigues Conselho Fiscal: Lídio Manoel Tavares, Álvaro Vidal, Oswaldo Peixoto, Veridomas Tiago da Silva e João Gomes Soares</p> <p>Procurador: João Pedro de Matos Bibliotecário: Olívio Ortiga Filho</p>
1951/1952	<p>Presidente: João Nilo Vieira Vice: João Sebastião da Silva 1º Secretário: Francisco de Paula Vieira 2º Secretário: Olegário Ortiga 1º Tesoureiro: João Palmeiro da Fontoura 2º Tesoureiro: Silvio Wolff da Costa Conselho Fiscal: Romeu Vieira (reeleito), Manoel Belarmino Alves (reeleito), José Nicolau Vieira, Joaquim Margarida Filho, Francisco João Manoel Procurador: Álvaro Trilha Bibliotecário: Ubaldina Brígida Ortiga Diretor Artístico: Arnaldo Santos Diretor de Publicidade: Aci Cabral Teive Orador: Hipólito do Vale Pereira</p>
1952/1953	<p>Presidente: João Nilo Vieira Vice: João Sebastião da Silva 1º Secretário: Francisco de Paula Vieira 2º Secretário: Celso Egidio dos Santos 1º Tesoureiro: João Palmeiro da Fontoura 2º Tesoureiro: Antero de Melo Conselho Fiscal: Romeu Vieira, Lídio Tavares (reeleito), Silvio Wolff da Costa, João de Matos, Paulino Julio de Souza Procurador: Jorge Fernandes Bibliotecário: Apostolo Diamantaras Orador: Hipólito do Vale Pereira</p>
1953/1954	<p>Presidente: João Nilo Vieira Vice: Waldir Reis Brasil 1º Secretário: Francisco de Paula Vieira 2º Secretário: Romeu Vieira 1º Tesoureiro: Apostolo Diamantaras 2º Tesoureiro: João Batista Rodrigues Conselho Fiscal: Lídio Manoel Tavares, Álvaro Vidal, Oswaldo Peixoto, Veridomas Tiago da Silva, João Gomes Soares Procurador: João Pedro de Matos Bibliotecário: Olívio Ortiga Filho</p>

1954/1955	Presidente: João Nilo Vieira Vice: Genésio Antonio dos Santos 1º Secretário: Lauro da Costa Filho 2º Secretário: Jutair Peiro Carames 1º Tesoureiro: Apostolo Diamantaras 2º Tesoureiro: João Batista Rodrigues (reeleito) Conselho Fiscal: Altamiro Rodrigues, Epaminondas Vicente de Carvalho, Tiago Martins, Álvaro Arlindo Trilha, Narciso Gonçalves de Lima Procurador: Altamiro Rodrigues Bibliotecário: Celso Egidio dos Santos Orador: Hipólito do Vale Pereira
1955/1956	Presidente: João Nilo Vieira Vice: José Machado 1º Secretário: Álvaro Máximo de Oliveira substituído por Nereu do Vale Pereira 2º Secretário: Ângelo Diamantaras 1º Tesoureiro: Apostolo Diamantaras 2º Tesoureiro: João Batista Rodrigues Conselho Fiscal: Teodoro Costa Junior, Nestor Francisco Rosa, Floriano Monguilhotte
1956/1957	Presidente: Carlos Biccocchi Vice: Manoel Alves Ribeiro 1º Secretário: Nereu do Vale Pereira 2º Secretário: Dalírio de Almeida Bastos 1º Tesoureiro: Apóstolo Diamantaras Conselho Fiscal: Teodoro Costa Junior, José Nicolau Vieira, Campolino Sabino, João Bastista Rodrigues, Antonio Altamiro Dutra.

ANEXO Nº 3 - Espetáculos apresentados no Teatro da União Operária por Grupos Amadores Locais e Companhias Profissionais em Excursão a Florianópolis.

Data	Grupo	Espetáculo	Observações
1 maio 1932	G. P. Recreio Dramático	Abençoadas Lágrimas , de Camilo Castelo Branco	Direção: Dante Natividade
1 maio 1932	Centro de Cultura Teatral	Zéca Pindoba.	Os dois espetáculos foram apresentados a convite da União Operária para as festividades de 1º de maio de 1932.
4 outubro 1932	Os Pererecas – de fora	As voltas que o mundo dá	Integravam os Pererecas: Luiz Teixeira e Adélia Teixeira.
8 outubro 1932	Os Pererecas	Mas, que apuros!	Nestas duas comédias participaram integrantes do elenco artístico da União Operária: João Vieira Machado (o Sanford), Narciso Lima e Sálvio. O festival foi em benefício dos cofres sociais da União Operária. O ingresso custou 1\$000.
29 outubro 1932	Centro de Cultura Teatral	Festival: 1ª Parte – ato variado com musicas, cenas, canções e monólogos. 2ª Parte – conferência com Antonieta de Barros, sobre “tema de palpitante atualidade”. 3ª Parte – Os Milagres de Santo Antonio , comédia em 1 ato.	
11 novembro 1932	Centro de Cultura Teatral	Festival: Bem dito amor , comédia-dramática em 1 ato, de Nagib Nahas (de Fpolis). Atribuições de um Estudante	No ano de 1932/1933 o grupo Centro de Cultura Teatral esteve instalado na sede da União Operária. Este festival foi dedicado à família dos sócios da União Operária.
21 novembro 1932	Centro de Cultura Teatral	Apresentação de um drama em 3 atos e um ato variado.	“O teatro se achava repleto, tendo os amadores que tomaram parte no festival, recebido merecidos aplausos”. (<i>A Pátria</i> , 22 de novembro de 1932).
1 novembro 1932	Centro de Cultura Teatral	1ª Parte – Bendito Amor , de Nagib Nahas. 2ª Parte – Ato variado.	No ato variado tomou parte “o já conhecido cômico Sanford que conservou a platéia sob francas gargalhadas”. O produto do espetáculo era para o caixa da União Operária e do próprio grupo. O festival, apresentado num sábado, terminou às 23 horas. (<i>A Pátria</i> , 1 e 5 de dezembro de 1932).

5 janeiro 1933	Centro de Cultura Teatral	1ª Parte – A Escrava Andréa , de Alexandre Dumas. Drama em 5 atos. 2ª Parte – Ato variado.	Em benefício do Tamandaré Futebol Clube. (<i>A Pátria</i> , 13 de dezembro de 1932).
9 junho 1933 17 junho 1933	Grupo Dramático Liberdade	1ª Parte – Valtrudes, o Nauta Veneziano , de Idelfonso Juvenal (Fpolis) 2ª Parte – Por causa de um beijo Rodolfo Bosco.	Grupo dirigido por Deodósio Ortiga.
8 dezembro 1933	Grêmio Violeta	Festival artístico: 1ª Parte – Progresso Feminino , comédia em 1 ato, “com cenas da atualidade”. 2ª Parte – Dois Gênios Opostos , comédia em 1 ato. 3ª Parte – Ato de variedades, contendo sambas, valsas, cançonetes, bailados, etc.	O festival foi dirigido por Maria das Neves Lisboa. O recurso reverteu em benefício do próprio grêmio. “Tratando-se de um espetáculo puramente familiar e de um programa deveras atraente é de se esperar que a platéia da União Operária seja pequena para conter numeroso ...”. (<i>A Pátria</i> , 7 de dezembro de 1933). Tomaram parte dos espetáculos artistas do elenco da União Operária: José Lisboa, Maria Lisboa e Madalena Coutinho.
1 maio 1934	Troupe Íris	Festival	Com participação dos amadores da União Operária.
3 junho 1934	G. P. Recreio Dramático	Blanchette – comédia francesa traduzida por Joe Collaço	
1 dezembro 1934	G. P. Recreio Dramático	Zuzú , de Viriato Correa. Revista comédia em 3 atos.	O grupo era dirigido por Dante Natividade. Cenários de Oscar Schmidt. Início as 20 horas. Ingresso a 1\$000. “Atualidade, guarda-roupa a caráter; ensaios a capricho; tudo nos leva a crer que a 1ª apresentação de “Zuzú” dará um impulso ao teatro da capital. Haverá musicas nos intervalos”. (<i>A Pátria</i> , 30 de novembro de 1934).
14 setembro 1935	G.P. Recreio Dramático	Festival Artístico: 1ª Parte – O Chefe Político , de Ferreira Simões, comédia em 2 atos. 2ª Parte – Manduca Cerimônias , de José Piza. Comédia em 1 ato	Festival em benefício da viúva Almerinda Figueiredo de Mello e de seus filhos menores. Ingresso: 1\$000. (<i>O Estado</i> , 12 setembro de 1935)

7 e 9 novembro 1935	Sociedade Carnavalesca Filhos da Lua	Apresentou duas comédias e um ato variado	
17 e 23 de setembro de 1938	Grupo Cênico do Circulo Operário de Florianópolis	Um Duelo , comédia em 1 ato. O Aniversário da Noiva , comédia em 1 ato.	Direção de Deodósio Ortiga.
27 e 28 janeiro 1940	Arte Clube	Festival Artístico: 1ª Parte – Pagam os filhos os crimes dos pais , de Damasceno Vieira. Drama em 3 atos. 2ª Parte – Casamento por telefone . Comédia em 1 ato.	
10,11 e 12 novembro 1941	Grêmio Cultural	1ª Parte – A Pensão de D. Stela . Comédia em 2 atos. 2ª Parte – Glorificação de Santa Terezinha . Drama sacro e 2 atos.	Preço único: 1\$000.
13 agosto 1943	Arte Clube	Festival	Em benefício das obras do novo palco da União Operária. (<i>A Gazeta</i> , 13 de agosto de 1943).
Outubro 1943	Arte Clube		Contribuição às festas sociais da União Operária.
4 novembro 1943	Cia Dramática Zeina de Castro (de fora)	Farrapo Humano .	Em temporada no palco da União Operária. "Com casa cheia, cujo desempenho muito agradou". (<i>Diário da tarde</i> , 6 de novembro de 1943).
4 junho 1944	Arte Clube	Lágrimas de Esposa , de J. Frainer (Fpolis), drama.	"É grande a procura por estes dois espetáculos". Apresentações 3ª e 4ª feira. (<i>O Estado</i> , 3 de junho de 1943).
5 junho 1944	Arte Clube	Se ela não fosse casada , de P. Diniz. Comédia em 2 atos.	
19 dezembro 1944	Arte Clube	O Anjo do Lar , de Ione Freitas Mulher Hipnotizada , de João Frainer	
17 setembro 1945	C.C.D. Renato Viana	A Última Conquista , de Renato Viana	Festejar a inauguração da escadaria da rua Pedro Soares.

24 setembro 1946	Prof. Oliver De fora	Espetáculos populares	"Famoso faquir e ilusionista". (<i>A Gazeta</i> , 24 de setembro de 1946).
12 agosto 1949	Grupo Ortiga	Os Transviados De: Francisco Gurgel	
30 de dezembro de 1949	Teatro Experimental "Circulo de Arte Moderna"	Pinocchio De: Ody Fraga	Apresentado durante o dia, para as crianças do Abrigo de Menores e para os filhos dos sócios da União Operária. E, a noite para os sócios da União. (<i>O Estado</i> , 18 de dezembro de 1949).
5 agosto 1950	Embaixada da alegria	Festival artístico	"Com o produto dessa reunião artística seus organizadores objetivavam a aquisição de um túmulo a ser doado a um associado da União". (<i>O Estado</i> , 9 de agosto de 1950)
15 junho 1951	Associação Desportiva Alvim Barbosa	Festival Artístico	
1951	Teatro Catarinense de Comédia		Ensaiaava A Sapateira Prodigiosa , de Garcia Lorca, no palco da União Operária.
31 outubro 1952		Show com artistas da Rádio Guarujá de Fpolis.	
30 julho 1953		Show musical com artistas de rádios de Fpolis	Promovido pelo Avai F.C. e em seu benefício
Janeiro 1955		Sou um Assassino , de Sebastião Lemos.	

ANEXO Nº 4 – Espetáculos apresentados pelo Grupo Teatral da União Operária - 1931 – 1951

ANO	Temporada e local de apresentação	Peça	Diretor/Corpo Técnico/Elenco/Obs
1931	1º de maio Teatro da UBRO 16 a 22 de agosto Teatro da UBRO 24 de setembro Teatro da UBRO 29 de novembro e 19 de dezembro Teatro da UBRO	Cala a Boca, Etelvina! Comédia em 3 atos. De: Armando Gonzaga	Direção: Roberto Rilla Cenografia: Otávio Brito Elenco: Isabel Wolf, Rodolfina Silva, Maria da Glória Wold, Nair Silva, Luci Costa. Nestor Moreira, Evandro Marques, José Stebera, Altamiro Costa. <i>OBS – Inauguração do Teatro da União Operária</i>
		Manda quem Pode Comédia em 1 ato. De: Ary Evangelista Barroso	
		Com que Roupa? Comédia em 1 ato e 10 quadros De: José Paula Ribas Grupo: Corpo Cênico da UBRO	Direção: Roberto Rilla Elenco: Antonio Costa (Antonio Pereira); Nair Silva (Elvira de Mello); José Soberajski (Pedro Costa); João Silva (José Pafúncio); Urbano Freitas (Francisco Costa) e Topázio Sólon (Manoel Sarrabulho).
		O Fim do Mundo Comédia em 2 atos De: Horácio Nunes Pires	
		A Filha de Zebedeu Comédia em 1 ato De: Horácio Nunes Pires	Direção: Roberto Rilla Elenco: Carlos Bicocchi, João Silva, Rodolfina Silva. <i>OBS – Festival em comemoração ao 9º aniversário de fundação da União Operária.</i>
		A Escola Comédia De: Horácio Nunes Pires	Direção: Roberto Rilla Elenco: João Palmeiro da Fontoura e Machado.
		Helena Drama em 3 atos De: Horácio Nunes Pires Grupo Dramático da UBRO	Direção: Roberto Rilla Elenco: Nair Silva (Helena); Altamiro Costa (Paulo); Carlos Bicocchi (Comendador Menezes); José Soberajski (dr. Fernando); João Silva (Jorge).
		Colecionador de Moedas Comédia em 1 ato De: José Paula Ribas Grupo Dramático da UBRO	O jornal <i>O Estado</i> noticiou, em 28 de outubro, que esta pequena peça seria apresentada juntamente com <i>Helena</i> , mas os papéis ainda não estavam distribuídos.
		Falsos Amigos Drama em 3 atos DE: José Grillo Corpo Cênico da UBRO	Direção: Roberto Rilla Elenco: Nestor Moreira (Carlos); Evandro Marques (Jorge); Edalício dos Anjos (Luiz), depois substituído por Altamiro Costa; Gustavo Zimmer (Tio Antonio); Bolívar Costa; Noemi Albuquerque, depois substituída por Nair Silva (Júlia); José Soberajski.
		Uma Anequeta Episódio tragi-cômico De: Marcelino Mesquita	Direção: Roberto Rilla Elenco: José Soberajski, Altamiro Costa e Topázio Sólon.
A Filha de Zebedeu Comédia em 1 ato De: Horácio Nunes Pires	Direção: Roberto Rilla Elenco: Rodolfina Silva, Evandro Marques e Carlos Bicocchi.		
1932	Janeiro Teatro de São José	Falsos Amigos De:	Direção: Roberto Rilla Elenco: Nestor Moreira (Carlos); Evandro Marques (Jorge); Bolívar Costa; Altamiro Costa (Luiz); Nair Silva (Júlia); José Soberajski.

1933	<p>22 e 29 de abril, 13 de maio Teatro da UBRO</p> <p>13 de maio</p> <p>6, 8,15 de julho Teatro da Ubro e no Estreito</p> <p>5, 12, 26 e 28 de outubro. Teatro da Ubro</p> <p>25 e 26 de novembro Teatro da Ubro</p> <p>24 de dezembro Teatro da Ubro</p> <p>26, 27,28 e 30 de dezembro.</p>	<p>Cala a Boca, Etelvina! Comédia em 3 atos De: Armando Gonzaga</p> <p>Festival</p> <p>O Outro André Comédia em 3 atos. De: Correia Varela Grupo Teatral da Ubro</p> <p>A Filha do Operário Drama em 3 atos. De: Ildfonso Juvenal Corpo Cênico da Ubro.</p> <p>Rosas de Nossa Senhora ou O Poder da Fé Drama em 2 atos. De: Celestino Silva.</p> <p>Na Roça Comédia em 1 ato. De: Belmiro Braga.</p> <p>Casa de Família Farsa De:</p> <p>Não me Contes este Pedaco Comédia em 3 atos De: Miguel Santos</p> <p>Por Causa de uma Camélia Alta comédia em 1 ato. De:</p> <p>Confusão Comédia caipira em 1 ato. De:</p> <p>Pintor em Apuros Comédia em 1 ato. De: Elenco Infantil da Ubro.</p> <p>Festival Artístico Comédia</p>	<p>Direção: José Fiorenzano Elenco: Nestor Moreira (Libório); Madalena Coutinho (Etelvina). Cenário: Oscar Schmidt.</p> <p><i>OBS – O espetáculo do dia 15 de julho foi apresentado no Estreito, no Clube Recreativo 5 de Novembro.</i></p> <p>Direção:</p> <p>Direção: Nestor Moreira Cenários: Oscar Schmidt Regência: Maestro Bráulio Jorge de Gouvêa Elenco: Julia Bosco, Nestor Moreira.</p> <p>Direção: José Fiorenzano Orquestra: Maestro Bráulio Jorge de Gouvêa.</p> <p>Direção: José Fiorenzano Orquestra: Maestro Bráulio Jorge de Gouvêa.</p> <p>Direção: José Fiorenzano <i>OBS – Matine para os filhos dos operários.</i></p>
1934	<p>16 e 30 de janeiro Teatro da Ubro</p> <p>10,11 e 15 de março Teatro da Ubro.</p>	<p>O Visconde da Rosa Branca Comédia em 1 ato De: J. Vieira Pontes</p> <p>Ressonar sem Dormir Comédia em 1 ato. De: Luiz F. de Castro Seromenho</p> <p>Deus Ihe Pague! Alta comédia em 3 atos. De: Joracy Camargo.</p>	<p>Direção: José Fiorenzano</p> <p>Direção: José Fiorenzano</p> <p>Direção: Nestor Moreira Mendigo: Carlos Biccocchi Outro Mendigo: Nestor Moreira Nancy: Ondina Cruz Maria: Fani Medeiros Patrão: André Vilaim Juca: Deodósio Ortiga</p>

	<p>16, 17, 21 e 28 de junho. Teatro da Ubro</p> <p>12 de agosto Teatro da Ubro.</p> <p>29 e 30 de dezembro Teatro da Ubro</p>	<p>Apuros de Coronel Revista Local em 2 atos, 6 quadros e uma apoteose final. De: Olavo Cassiano de Medeiros</p> <p>Maneca no Rio de Janeiro Comédia De:</p> <p>Dom Bosco Drama em 2 atos, um prólogo, 10 quadros e uma apoteose. De: Amélia Rodrigues.</p>	<p>Péricles: Fanor Medeiros Vizinha: Maria da C. Barcelos Figurantes: João Tonera, Lindomar Medeiros, Célia Barcelos, Mário Schmidt e Eugenia Silva. Orquestra de 15 figuras. Regência: Maestro Bráulio Jorge de Gouvêa. <i>OBS – foi à primeira apresentação deste texto em Florianópolis.</i></p> <p>Direção: Cenários: Oscar Schmidt Orquestra: Maestro Bráulio Jorge de Gouvêa Elenco: Antonio Vieira Machado, Mário Schmidt e Carlos Bicocchi. <i>OBS – orquestra de 12 figuras. Revista com 30 músicas.</i></p> <p>Direção: Cenário: Oscar Schmidt Elenco: Nestor Moreira.</p> <p>Direção: José Fiorenzano <i>OBS – Em benefício da caixa da Ubro.</i></p>
1935	<p>5, 6 e 30 de janeiro 6 de fevereiro Teatro da Ubro.</p> <p>1 de maio Teatro da Ubro</p> <p>25 de julho Teatro da Ubro</p> <p>10 de setembro Teatro da Ubro</p>	<p>Dom Bosco Drama em 2 atos, um prólogo, 10 quadros e uma apoteose. De: Amélia Rodrigues</p> <p>O Fim de uma Greve Drama em 1 ato. De:</p> <p>A Sorte Grande Comédia em 2 atos De: Pe. F. M. de Siqueira</p> <p>Rosa do Adro Drama em 3 atos e um prólogo. De: Eduardo Magalhães</p> <p>Por causa de uma Camélia Comédia em 1 ato De:</p> <p>A Sorte Grande Comédia em 2 atos De: Pe. F. M. de Siqueira</p>	<p>Direção: José Fiorenzano</p> <p>Direção: José Fiorenzano</p> <p><i>OBS - Em benefício da S. M. União dos Artistas.</i></p>
1936	<p>3 de setembro Teatro da Ubro</p> <p>28 de novembro Teatro da Ubro</p>	<p>Isidoro Comédia De:</p> <p>O Último Adeus Drama em 1 ato De:</p> <p>O Diabo Atrás da Porta Comédia De:</p>	<p>Direção: Elenco: Carlos Bicocchi, Fanny Medeiros, Mário Schmidt e Nestor Moreira.</p> <p>Direção:</p>

1937	<p>3 de maio Teatro da Ubro</p> <p>3 e 7 de julho Teatro da Ubro</p> <p>18, 19 e 20 de setembro. Teatro da Ubro</p> <p>15 de novembro Teatro da Ubro</p>	<p>Casar para Morrer Comédia em 2 atos. De: Afonso Gomes</p> <p>Os Milagres de Santo Antonio Comédia De:</p> <p>A Filha do Marinheiro Drama em 3 atos De: J. Vieira Pontes</p> <p>A Espada do General Comédia em 1 ato De: M. Piedade</p> <p>Choro ou Rio? Comédia em 1 ato De: Santos Junior</p> <p>Grandes Manobras Comédia em 1 ato De: Horácio Nunes Pires</p>	<p>Direção: Elenco: Antonio Vieira Machado, Fanny Medeiros, Deodósio Ortiga, Carlos Bicocchi e Durval Sabota.</p> <p>Direção: Elenco: Antonio Vieira Machado, Fanny Medeiros, Deodósio Ortiga, Carlos Bicocchi e Durval Sabota.</p> <p>Direção: Antonio Vieira Machado <i>OBS – Em benefício do curso secundário “Pedro Bosco”.</i></p> <p>Direção:</p> <p>Direção:</p> <p>Direção:</p>
1938	<p>17 e 18 de setembro Teatro da Ubro</p> <p>11, 12, 18 e 24 de outubro. Teatro da Ubro</p> <p>29 de outubro e 5 de novembro Teatro da Ubro</p>	<p>Um Duelo Comédia em 1 ato De:</p> <p>O Aniversário da Noiva Comédia De:</p> <p>Os Dois Sargentos Trágico-drama em 3 atos Théodore d’Aubigny e Auguste Maillard</p> <p>Fazendo Revista Revista local De: Olavo Cassiano de Medeiros e Rodolfo Bosco</p> <p>A Mulher é quem manda Comédia em 3 atos De:</p>	<p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga Cenários: Oscar Schmidt Elenco: Nestor Moreira (Valentin); Fanny Medeiros (Laura); Eugenio Dal Grande (Marechal Conde de Alta Vila); Deodósio Ortiga (Sargento Guilherme); Fanor Medeiros (Sargento Roberto); Fernando Raulino (Gustavo); Julia Silveira Ortiga (Sofia); Newton Monguilhott (Tomaz); Enio Medeiros (Adolfo); Waldir Brazil (André); João Toner (Tenente); Tadeu Silva (Ajudante Valmor).</p> <p>Direção:</p> <p>Direção: Elenco: Nestor Moreira, Mário Schmidt, Carlos Bicocchi e Fanny Medeiros.</p>
1939	<p>4, 9, 17 de março e 1 de abril. Teatro da Ubro</p> <p>1 a 6 de maio Teatro da Ubro</p>	<p>A Raiz Maravilhosa Comédia em 1 ato De:</p> <p>Quincas Teixeira Comédia De: Bricio Filho</p>	<p><i>Matine com o Grupo teatral da Ubro, para os filhos dos sócios e crianças pobres. “Programa escolhido a capricho e consta de comédias sãs, de moral definida”.</i></p> <p>Direção:</p>

1939	<p>24 e 25 de junho e 1 de julho. Teatro da Ubro</p> <p>17 de setembro Teatro da Ubro</p>	<p>Helena Drama em 3 atos De: Horácio Nunes Filho Grupo João Dal Grande Bruggemann</p> <p>Rosas de Nossa Senhora ou O Poder da Fé Drama em 2 atos De: Celestino Silva</p> <p>Na Roça Comédia em 1 ato De: Belmiro Braga</p>	<p>Direção: Deodósio Ortiga Ponto: F. J. da Cunha Contra-Regra: A. M. da Costa Maquinistas: A. Silva, P. Gallicielli, C. Costa Maestro: Artur da Gama Lobo D'Éça Elenco: Ivone Catão (Helena); Teodorico Ortiga (Paulo); Waldir Brazil (Fernando); Comendador (Deodósio Ortiga); A. Prazeres (Jorge).</p>
1940	<p>21 de junho</p> <p>7 de julho</p>	<p>A Prima Comédia em 1 ato. De: Horácio Nunes Pires</p> <p>Madame XPTO Comédia De:</p> <p>Leonardo, O Pescador Drama: De:</p> <p>João, O Cortamar Drama De:</p> <p>A Sogra Comédia em 3 atos. De: Horácio Nunes Pires</p>	<p>Direção: Deodódio Ortiga</p>
1941	<p>20, 21 e 22 de março.</p> <p>30 de abril</p> <p>24 de maio Clube 6 de Janeiro – Estreito</p> <p>21 de agosto Teatro da Ubro</p> <p>17 de setembro Teatro da Ubro</p> <p>3 de dezembro Teatro da Ubro</p>	<p>As Duas Órfãs ou O Corcunda de Paris Drama em 3 atos De: Alexandre Dumas</p> <p>Amor e Honra Drama De: Horácio Nunes Pires</p> <p>O Passarinho na Gaiola Comédia em 1 ato De:</p> <p>Isidoro Comédia em 2 atos De:</p> <p>Festival Artístico</p> <p>A Filha do Marinheiro Drama em 3 atos. De: J. Vieira Pontes</p>	<p>Direção: João Palmeiro de Fontoura Elenco: Deodósio Ortiga, Iná Linhares, Mercedes Lopes e Julia Silveira Ortiga.</p> <p>Direção: Deodódio Ortiga</p> <p>Direção: Deodódio Ortiga <i>Espetáculo beneficente para a Comissão de Donativos Pró-Matriz do Estreito.</i></p> <p>Direção: Elenco: Waldir Brazil, Deodósio Ortiga, Ivone Catão e Mário Schmidt. <i>Em benefício dos cofres da Ubro.</i></p> <p>Direção: Deodódio Ortiga</p> <p>Direção:</p>

1942	<p>3 e 4 de janeiro Teatro da Ubro</p> <p>1 de dezembro Teatro da Ubro</p>	<p>Coração de Mulher Drama em 3 atos De: Horácio Nunes Pires Grupo: Corpo Cênico da Ubro</p> <p>Sinhá Burlata De: J. Praxades Grupo: Corpo Cênico da Ubro</p>	<p>Direção: Deodódio Ortiga <i>O produto deste espetáculo era destinado à ampliação da sede social e construção do novo palco.</i></p> <p>Direção: Deodódio Ortiga <i>O produto deste espetáculo era destinado à ampliação da sede social e construção do novo palco.</i></p>
1943	<p>13 de janeiro Teatro da Ubro</p> <p>11 de fevereiro Teatro da Ubro</p> <p>15 de julho Teatro da Ubro</p> <p>Teatro da Ubro</p> <p>27 de outubro e 4 de novembro Teatro da Ubro</p>	<p>Negra do Cabelo Duro Comédia: De: Grupo Teatral da Ubro</p> <p>O Ingrato Drama De: Grupo Dramático da Ubro</p> <p>Atribuições de um estudante Comédia De:</p> <p>Rosas de Nossa Senhora ou O Poder da Fé Drama em 2 atos De: Celestino Silva</p> <p>Na Roça Comédia em 1 ato De: Belmiro Braga</p> <p>Semana de festas na Ubro</p> <p>Um Erro Judiciário ou O Louco da Aldeia Drama em 3 atos De: Batista Diniz</p>	<p>Direção:</p> <p>Direção: Waldemiro Monguilhott <i>3ª apresentação</i></p> <p>Direção: Waldemiro Monguilhott <i>3ª apresentação</i></p> <p>Direção: <i>OBS – O jornal “A Gazeta”, de 15 de julho, faz referência ao Festival apresentado no TAC e depois o mesmo Festival foi levado na Ubro, este último em benefício das obras do novo palco.</i></p> <p><i>O jornal “A Gazeta” de 30 de setembro faz referência a uma Semana de Festas na Ubro, com apresentação de espetáculos pelo corpo cênico da entidade, mas não destaca os trabalhos que foram apresentados.</i></p> <p>Direção:</p>
1944	<p>10 de janeiro Teatro da Ubro</p> <p>14 e 17 de janeiro Teatro da Ubro</p>	<p>O Beijo do Pecado Drama em 1 ato De: Rodolfo Bosco</p> <p>Rosas de Nossa Senhora ou O Poder da Fé Drama em 2 atos De: Celestino Silva</p> <p>Os Três Valentes Comédia De:</p> <p>O Filho Pródigo Drama em 3 atos De:</p>	<p>Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Iná Linhares (freira); Altamiro Costa (doente).</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Deodósio Ortiga (João da Nóbrega); Carlos Biccocchi (Abade); Waldemiro Monguilhott (João Temoleo); Aliatar Silveira (Vasco Noronha); Claudionor Lisboa (Ruy); Antonio Pádua dos Santos (Carriça); Antonio J. Silva (Paulo).</p>

1944	17 de fevereiro Teatro da Ubro	Sacrifício de um Filho Drama Sacro De: D. Jaime Câmara	Direção: Deodósio Ortiga
	29 e 30 de abril Teatro da Ubro	Aimée ou Assassino pelo Amor Melodrama em 5 atos De: Adolfo Dennerly	Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Lourdes Cardoso; João Palmeiro de Fontoura; Julia Ortiga (mãe); Mercedes Lopes (Infiel); Valda Freitas (noiva); Teodorico Ortiga; Carlos Biccocchi; Helena Maestri (Aimée); Irineu Cunha e Mário Schmidt. <i>OBS – Inauguração do novo palco, denominado de Torreão Deodósio Ortiga.</i>
	9 e 14 de junho Teatro da Ubro	Leonardo, O Pescador Drama De:	Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Jani Castro (Visconde); Teodorico Ortiga, Deodósio Ortiga (leonardo); Claudionor Lisboa (Conde); Antonio Silva; Julia Silveira Ortiga (Margarida). Ponto: Iraci Silveira.
	17 de julho Teatro da Ubro	A Menina que Virou Comédia em 1 ato. De:	Direção: Deodósio Ortiga Elenco: João Palmeiro de Fontoura, Deodósio Ortiga, Carlos Biccocchi, Valda Freitas e Jani Castro.
	22 de junho Teatro da Ubro	Na Roça Comédia em 1 ato De: Belmiro Braga	Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Claudionor Lisboa, Deodósio Ortiga, Mercedes Lopes, Mário Schmidt e Valda Freitas.
	2 de agosto Teatro da Ubro	A Sorte Grande Comédia em 2 atos De: Pe. F. M. de Siqueira	Direção: Deodósio Ortiga <i>OBS – Em benefício de um associado.</i>
1945	21 e 22 de novembro Teatro da Ubro	Caçador Virabosta Comédia em 1 ato De:	Direção: Deodósio Ortiga
		Os Milagres de Santo Antonio Comédia em 1 ato De:	Direção: Deodósio Ortiga
1946	5 de fevereiro Teatro da Ubro	Expulsa Drama em 1 ato De: Grupo: Amadores da Ubro	Direção: Deodósio Ortiga
	31 de julho Teatro da Ubro	Por Causa de um Cãozinho Comédia De:	Direção: Deodósio Ortiga
		Nhonho Manduca Comédia De:	Direção: Deodósio Ortiga
		Rosas de Nossa Senhora ou O Poder da Fé Drama em 2 atos De: Celestino Silva	Direção: Deodósio Ortiga
		Na Roça Comédia em 1 ato De: Belmiro Braga	Direção: Deodósio Ortiga

1946	<p>10 de dezembro Teatro da Ubro</p> <p>11 de dezembro Teatro da Ubro</p> <p>13 de dezembro Teatro da Ubro</p> <p>14 e 15 de dezembro Teatro da Ubro</p>	<p>Milagres de Nossa Senhora dos Navegantes Drama em 1 ato De:</p> <p>Diabo Atrás da Porta Comédia De:</p> <p>A Lei do Atavismo Drama em 3 atos De:</p> <p>Coração de Mulher Drama em 3 atos De: Horácio Nunes Pires</p> <p>Os Transviados Drama em 3 atos De: Francisco do Amaral Gurgel</p>	<p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Deodósio Ortiga (Júlio, o transviado); Julia Silveira Ortiga (mãe do transviado); Dina Vieira Ortiga (filha); Ivonésio Catão (dr. Paulo, o noivo); Claudionor Ortiga Lisboa (Alberto, o advogado); Hélio Souza (promotor); Wilson Pessoa (Juiz) e Ury Azevedo (padre). Ponto: Iraci Silveira <i>OBS – Em benefício dos padeiros, confeitheiros, etc. E para abono de natal dos enfermos da Ubro.</i></p>
1947	<p>11 e 12 de janeiro Penitenciária da Pedra Grande</p> <p>1 de maio Teatro Álvaro de Carvalho</p> <p>1 e 2 de julho Teatro da Ubro</p>	<p>Festival Artístico</p> <p>Festival Artístico</p> <p>João, O Cortamar Drama em 3 atos De:</p>	<p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga</p> <p>Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Maria Zenir Azevedo; Deodósio Ortiga, Ury Coutinho de Azevedo; Claudionor Lisboa, Jany Wolff e Irineu Cunha.</p>
1948	<p>1 de junho Teatro da Ubro</p> <p>17 de outubro Teatro da Ubro</p>	<p>João, O Cortamar Drama em 3 atos De:</p> <p>Esposa e Amante Drama em 3 atos De: Deodósio Ortiga</p>	<p>Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Maria Zenir Azevedo; Deodósio Ortiga, Ury Coutinho de Azevedo; Claudionor Lisboa, Jany Wolff e Irineu Cunha.</p> <p>Direção: Oriovaldo Marinho de Freitas Elenco: Deodósio Ortiga, Claudionor Lisboa, Zenir Azevedo, Diná Lisboa, Ieda Ortiga, Vilma Souza e Ubaldina Ortiga.</p>
1949	<p>Julho</p> <p>12 de agosto</p>	<p>Ave Maria no Morro Drama sacro, com uma apoteose. De: Deodósio Ortiga.</p> <p>O Interventor Comédia em 3 atos De: Paulo Magalhães Grupo: Teatro de Amadores da Ubro</p>	<p>Direção: Deodósio Ortiga Elenco: Julia Ortiga (Henriqueta); Claudionor Lisboa (Dr. Paulo); Teodorico Ortiga (mendigo); Maria Conceição (Luica, filha do cego).</p> <p>Direção: Carlos Biccocchi Elenco: Demerval Rosa, Nestor Moreira, Ivonete Catão, Waldir Brazil e Iná Linhares Soiká. Ponto: Carlos Biccocchi</p>

1950	1 de maio Salão da Juventude Católica	As Três Virtudes: Fé, Esperança e Caridade De: Grupo: Teatral Juvenil da Ubro	Direção: Elenco: Vilma Souza, Oni Furtado, Maria Piazza e Ieda Ortiga
1951	Outubro	Choro ou Rio? De: Santos Junior	

OBS – Os títulos em vermelho correspondem aos textos analisados nesta tese.

ANEXO Nº 5 - Peças encenadas pela União Operária e montadas anteriormente por grupo amadores locais ou companhias profissionais em excursão a Florianópolis

Texto	Autor	Companhia/Grupo que encenou	Data de montagem na União Operária
Rosas de Nossa Senhora	Celestino Silva	Cia. Arruda – 1920 Cia Leoni Siqueira – 1922 Cia. Popular de Sainetes – 1930	1933
Rosa do Adro	Eduardo Magalhães	Cia. Eduardo Pereira – 1920	1935
Uma Anedota	Marcelino Mesquita	Troupe Alzira Leão – 1922	1931
A Sogra	Horácio Nunes Pires	Cia Leoni Siqueira – 1922	1940
A Espada do General	M. Piedade	G. P. Recreio Dramático – 1925/1930	1937
Choro ou Rio?	Santos Junior	G. P. Recreio Dramático – 1925 Centro de Cultura Teatral – 1931	1937
Raiz Maravilhosa		G. P. Recreio Dramático – 1925	1939
O Outro André	Correia Varela	Cia. Alma de Andrade – 1926	1933
Cala a boca, Etevínia!	Armando Gonzaga	Cia. Alma de Andrade – 1926 Cia. Popular de Sainetes – 1930	1933
Casar para Morrer	Afonso Gomes	G.P. Recreio Dramático – 1926	1937
Manda quem pode		Grupo de amadores – 1929 Centro de Cultura Teatral – 1931	1931
A Filha do Marinheiro	J. Vieira Pontes	Centro de Cultura Teatral – 1930/1932	1937
Os Milagres de Santo Antonio		Centro de Cultura Teatral – 1931	1937
O Beijo do Pecado	Rodolfo Bosco	Centro de Cultura Teatral – 1931	1944
A Prima	Horácio Nunes Pires	Centro de Cultura Teatral – 1931	1940
Os Dois Sargentos		Cia. Sper – 1931	1938
A Sorte Grande	F. M. Siqueira	G. D. “28 de Abril” – 1932	1935
Coração de Mulher	Horácio Nunes Pires	G. D. “28 de Abril” – 1932	1942
Na Roça	Belmiro Braga	G.D. “28 de Abril” – 1932	1939
Don Bosco	Amélia Rodrigues	Centro Propular – 1933	1934
Aimée ou Assassino pelo Amor	Adolfo Dennerly	Circo Teatro Universal – 1933	1944
Atribuições de um Estudante		Centro de Cultura Teatral – 1939	1943
O Interventor	Paulo de Magalhães	Cia. Talmeirm-Ceci Medina - 1934 Cia. Ribeiro Cancellia – 1937	1949

ANEXO Nº 6 – Integrantes do grupo teatral da União Operária.

Data em que o nome aparece nos jornais pela primeira vez	Elenco Feminino	Elenco Masculino
1931	Izabel Wolff Maria da Glória Wolff Nair Silva Rodolfina Silva Luci Costa Ruth Figueira Noemi Albuquerque	Nestor Moreira Evandro Marques José Stebera Altamiro Costa Antonio Costa Bolívar Costa José Sobrajski José Figueira João Silva Urbano Freitas Topázio Sólton Carlos Bicocchi João Palmeiro da Fontoura Antonio Vieira Machado Edalício dos Anjos Gustavo Zimmer Janny Castro (criança)
1933	Madalena Coutinho Julia Bosco	José Fiorenzano
1934	Ondina Cruz Fanny Medeiros Maria da C. Barcelos Célia Barcelos Eugenia da Silva Julia Silveira Ortiga	André Vilain Deodósio Ortiga Fanor Medeiros Lindomar Medeiros João Tonerá Mário Schmidt Carlos Schmidt
1937		Durval Sabota
1938		Eugênio Dal Grande Fernando Raulino Newton Monguilhott Enio Medeiros Waldir Brazil Tadeu Silva Teodorico Ortiga
1939	Ivone Catão	A. Prazeres
1941	Mercedes Lopes Iná Linhares Soiká	Irani Castro
1944	Lourdes Cardoso Valda Freitas Jani Castro Helena Maestri	Aliatar Silveira Claudionor Lisboa Antonio Pádua dos Santos Antonio J. Silva Irineu Cunha Waldomiro Monguilhott

1946	Diná Vieira Ortiga	Ivonésio Catão Helio Silva Wilson Pessoa Ury Coutinho Azevedo
1947	Maria Zenir Azevedo Diná Lisboa	Irineu Cunha Janny Wolff
1948	Ieda Ortiga Vilma Souza Ubalina Ortiga Ivonete Catão	Demerval Rosa
1949	Maria Conceição	
1950	Maria Piazza	Alaor Souza

OBS 1 – Estes foram os nomes que consegui resgatar durante a pesquisa nos jornais de Florianópolis. E, certamente, está longe de estar completa.

OBS 2 – A data acima é apenas uma referência encontrada nos jornais. O que não quer dizer que tenha sido esta a data em que ele/ela ingressou no grupo, pois muitas matérias sobre os espetáculos da União Operária não apresentavam a relação nominal do elenco. Assim, utilizo estas datas apenas como um ponto de referência, de quando este nome aparece nos jornais locais, vinculado a algum trabalho no grupo teatral da União Operária.

ANEXO Nº 7 – Integrantes do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann” que ocuparam cargos na diretoria da União Operária

N.	Nome	Dados
01	Nestor Moreira	1º secretário 33/34 – atuou no grupo teatral até 1938.
02	Carlos Biccocchi	Secretário da Parte Recreativa 34/35; Procurador 36/37; Conselho Fiscal 37/38; Vice-diretor Parte Recreativa 37/38; Vice-presidente 47/48; Presidente 56/57.
03	Rodolfo Bosco	Orador oficial 23/24, 36/37, 37/38, 38/39; Diretor da Parte Recreativa 37/38; Presidente 28/29; Vice-presidente 34/35
04	Olavo Cassiano de Medeiros	1º Secretário 27/28, 28/29; Diretor da Parte Recreativa 34/35; Presidente 35/36 e 36/37; 1º tesoureiro 37/38, 38/39.
05	Urbano Freitas	2º Secretário 29/30; procurador 30/31, 33/34.
06	Carlos Schmidt	Vice-presidente 36/37.
07	Tadeu Silva	2º Secretário 36/37, 37/38; Secretário da Parte Recreativa 37/38; 1º Secretário 38/39; Conselho Fiscal 40/41; Vice-presidente 41/42.
08	Mário Schmidt	Bibliotecário 36/37; Procurador 40/41.
09	João Silva	2º Tesoureiro 32/33.
10	Antonio Vieira Machado	Vice-presidente 37/38; Diretor e ensaiador da Parte Recreativa 37/38.
11	José Soberajski	1º Secretário 31/32, 43/44, 44/45; Presidente 48/49.
12	Fanor Medeiros	Bibliotecário 37/38.
13	Oscar Schmidt	Diretor da Parte Recreativa 38/39, 40/41.
14	Deodósio Ortiga	Diretor da Parte Recreativa 39/40; 2º Secretário 40/41; Conselho Fiscal 41/42; Presidente 42/43, 43/44, 44/45, 45/46, 46/47 e 50/51; 2º Secretário 48/49.
15	Waldemiro Manguilhote Junior	1º Tesoureiro 40/41; Vice-presidente 45/46; Conselho Fiscal 47/48.
16	Janny Castro	Bibliotecário 40/41, 41/42.
17	Claudionor Lisboa	Procurador 43/44.
18	Ury Coutinho de Azevedo	Procurador 46/47; 1º Secretário 47/48, 49/50.
19	Irineu Pedro da Cunha	2º Secretário 44/45; Presidente 47/48.
20	Teodorico da Costa Ortiga	2º Tesoureiro 47/48.
21	João Palmeiro da Fontoura	1º Tesoureiro 48/49, 50/51, 51/52, 52/53.

22	Waldir Brazil	Vice-presidente 51, 53/54.
23	João Tonerá	2º Secretario 34/35; Conselho Fiscal 37/38.
24	Durval Sabota	2º Tesoureiro 37/38; Tesoureiro da Parte Recreativa 37/38.
25	Urbaldina Ortiga	Bibliotecária 50/51/52.

ANEXO Nº 8 – Sinopse das peças analisadas neste trabalho

Dados do texto	Sinopse
<p>O Visconde da Rosa Branca De: J. Vieira Pontes Comédia em 1 ato Escrita: ? Encenada: 1934 Direção: José Fiorenzano Cenário: sala de visita Local: Lisboa Personagens: Manoel Travassos - marido Henriqueta Travassos –esposa Rosa – a criada Visconde da Rosa Branca.</p>	<p>Manoel Travassos e sua esposa Henriqueta moram em Lisboa. Henriqueta é vaidosa e gosta de aparecer na sociedade. Travassos com ciúmes de sua mulher decide que a família vai morar no campo, para desespero de Henriqueta. Henriqueta, que era de origem humilde, antes de se casar com Manoel, que é rico, escreveu três cartas de amor para outro homem, por quem era apaixonada. Estas cartas acabaram nas mãos de um Visconde. O “destino” coloca frente a frente Henriqueta e o Visconde. Ele estava indo entregar estas cartas de amor, e tentar uma nova aventura amorosa. Ela ia a um concerto, sem autorização de seu marido. Através da criada, Rosa, o Visconde é informado do ciúme excessivo de Manoel. Decide, então, ficar e salvar essa dama. Para não levantar suspeitas de Manoel, sobre sua presença na casa, ele se veste de criado. Do encontro dos dois se descobre que a dona das cartas é a própria Henriqueta. O marido chega em casa, e toma o visconde pelo novo criado. A partir daí, surgem inúmeros quiproquós em relação ao envelope com as cartas. Quando Henriqueta e o Visconde conseguem se apossar do envelope, descobrem que a pessoa que as havia recebido, já tinha queimado as cartas. Após estes sobressaltos o casal vai embora para o campo. O Visconde também parte.</p>
<p>Ressonar sem Dormir De: Luiz F. de Castro Seromenho Comédia em 1 ato Escrita: ? Encenada: 1934 Direção: José Fiorenzano Cenário: Quarto de dormir Local: ? Personagens: Fernando - capitão Clara - esposa Burromeu – criado Toríbio Canuto - soldado</p>	<p>Fernando, capitão da Oitava Infantaria, tem que ir ao encontro de uma antiga amante para pegar os presentes que um dia lhe deu, para que esta não destrua seu recente casamento. O problema está em como sair de casa sem que sua mulher, Clara, suspeite de algo. Como pretexto para sair, Fernando agride e xinga sua esposa. Clara, ofendida, se tranca em seu quarto. Quando, Fernando ia saindo de casa, chega o soldado Toríbio Canuto, que veio entregar a chamada do pelotão ao capitão. Nova estratégia é montada: o soldado deve tomar o lugar do capitão e fingir que dorme profundamente. A farsa é descoberta por Clara, que decide vingar-se do marido. Manda, novamente, o soldado fingir que dorme. Quando o marido chega, ela finge estar muito feliz pela linda noite de amor que os dois tiveram, após terem feitos as pazes. O capitão percebendo o logro vai bater no soldado. A verdade é revelada. Clara perdoa o marido, e Toríbio é promovido a Cabo da Infantaria.</p>
<p>A Espada do General De: M. Piedade. Comédia em 1 ato Escrita: 1905 Encenada: 1937 Direção: ? Cenário: Sala de visitas Local: Rio de Janeiro Personagens: Baldoméro - pai Jerônimo – filho Amélia – filha Benedito – criado João Carlos – pretendente Zé da Venda – quitandeiro</p>	<p>Baldoméro, capitão reformado do exército, viúvo, com dois filhos e um criado, está vivendo na maior penúria. Já empenhou tudo o que tinha para conseguir comida. Tem dívidas em todos os lugares. O filho, Jerônimo, não quer saber de trabalhar. Para tentar sair desta situação ele escreveu uma carta para um compadre, que vive no campo, oferecendo-lhe uma “reliquia”: uma espada, que um general lhe deu pouco antes de morrer num campo de batalha. Baldoméro, também, pediu, ao seu compadre, para arrumar um marido para sua filha, Amélia. O compadre responde informando que um possível comprador da espada deve ir, muito em breve, ao Rio de Janeiro, e que também conseguiu um pretendente para Amélia. Logo a seguir, chega um moço, à casa do capitão, que todos pressupõem ser o comprador da espada. João Carlos não consegue se fazer entender que veio para casar, e não para comprar uma espada. Depois de muita confusão se esclarece a sua verdadeira identidade. E sabendo que o jovem tem di nheiro, embora rude e semi-analfabeto, todos, inclusive Amélia, aceitam o casamento. Todos vão tomar refresco, pagos pelo futuro genro, para comemorar o futuro casório.</p>

<p>Choro ou Rio? De: Santos Junior Comédia em 1 ato Escrita: talvez - 1910 Encenada: 1937/1951 Direção: ? Cenário: Sala de visitas Local: ? Personagens: Clotilde - esposa Alberto - esposo Lucas – o criado</p>	<p>Alberto exige que sua mulher, Clotilde, lhe dê mais atenção. Ele reclama que ela só se preocupa com os animais, desde que entrou para uma Sociedade de Proteção aos Animais. Cheio desta situação, Alberto prepara um plano para punir sua esposa. Para isso se vale de seu criado Lucas. Lucas é pago para fingir que chora o suicídio de seu patrão. Clotilde se desespera ao receber esta notícia, mas ao ver o marido saindo de casa, escondido, revida o golpe, e paga ao criado para que este ria quando o patrão chegar, e diga ao mesmo que ela ficou muito feliz com sua morte, e que vai se casar com um antigo amor. O marido ao receber essa informação, decide escrever uma carta de despedida para sua esposa. Esta o interrompe e tudo se esclarece. Clara promete abandonar a sociedade dos animais e passar a ser uma boa dona de casa.</p>
<p>Grande Manobras De: Horácio Nunes Pires Comédia em 1 ato Escrita: 1895 Encenada: 1937 Direção: ? Cenário: Praça Pública Local: ? Personagens: Gregório Pereira – Tenente Coronel, 46 anos. Malaquias Largatixa – soldado, 30 anos. Mariquinhas Pereira – filha, 17 anos. Sinfrônio – Promovido a Tenente, 25 anos.</p>	<p>Numa pequena corporação militar as promoções dos soldados são feitas de modo bastante arbitrário. O comandante, tenente-coronel Gregório decidiu, em troca de favores, promover o soldado Sinfrônio a tenente, e não o soldado Malaquias Largatixa, como havia prometido. Malaquias sente-se injustiçado, pois ele é o único que sabe comandar a marcha do batalhão. Malaquias namora Mariquinhas, a filha do Gregório, que não aceita este namoro. Sinfrônio, após a promoção, tenciona passar Malaquias para trás com relação a Mariquinhas. Gregório aparentemente concede-lhe a preferência. Mas, como precisa de Malaquias para comandar o desfile do batalhão, insinua aceitar as intenções deste jovem com relação à sua filha. No final do desfile, o tenente Sinfrônio informa a Mariquinhas que seu pai concedeu sua mão em casamento. Mariquinhas se nega a casar com este fantoche, e impõe a seu pai o seu noivado com Malaquias, a quem ama.</p>
<p>A Prima De: Horácio Nunes Pires Comédia em 1 ato Escrita: 1895 Encenada: 1940 Direção: Deodósio Ortiga Cenário: Sala pobre Local: ? Personagens: Bernardo – pai e tio, 45 anos. Maneca – sobrinho e namorado, 22 anos. Mariquinhas – filha e namorada, 18 anos.</p>	<p>Há um ano Bernardo, aposentado e viúvo, decidiu ocupar o seu tempo ocioso para aprender a tocar violão, azucrinando, com isso, os ouvidos de sua filha Mariquinhas e de seu sobrinho, Maneca, que mora de favor na casa do tio. Mariquinhas e Maneca andam de namoricos. Isso tem preocupado Bernardo, devido a liberdade que tem os namoros modernos. Uma tarde, quando ele chega em casa, ouve um grito de sua filha, e pressupõe que o pior tenha acontecido. Quando os jovens tentam esclarecer o ocorrido se estabelece um mal entendido, sobre o sentido da palavra “prima”. Os namorados querem dizer que houve um problema com a prima, a corda do violão, e Bernardo entende como sendo com sua filha. Quando o equívoco fica esclarecido, Bernardo decide casá-los o mais rápido possível, para evitar problemas futuros.</p>
<p>A Sorte Grande De: Pe. F.M. de Siqueira Comédia em 2 atos Escrita: ? Encenada: 1935/1944/1951 Direção: ? Cenário: 1º ato – oficina de sapateiro; 2º ato – sala rica. Local: ? Personagens: Juvêncio Cobra – sapateiro Rosa Cobra – esposa, dona de casa. Cecília Rosa – filha Leopoldo - filho Jaime de Sá – aprendiz de sapateiro Tiago Silva – enamorado de Cecília, rico. Jeromão – professor Criado Juiz Ricardinho – agente lotérico</p>	<p>Há dez anos que o sapateiro Juvêncio aposta na loteria e no jogo do bicho. Almeja, através do jogo, melhorar sua condição de vida, de seus filhos, e “rifar” sua esposa para juntar-se com uma viúva. Toda família de Juvêncio faz sua “fezinha”, mesmo sua mulher que o condena por gastar dinheiro com jogo. Cecília, a filha de Juvêncio, tem dois pretendentes. Seu pai não concorda com estes namoricos. Não aceita Jaime por ser pobre e aprendiz de sapateiro, e também não aceita Tiago, por ser filho de capitalista, e no futuro pode vir a desprezar a família da noiva. Tiago decide dar uma lição no Juvêncio, pegando-o pelo seu ponto fraco. Falsifica um bilhete premiado de loteria e manda entregá-lo a Juvêncio. Ao se pensar milionário, Juvêncio decide mudar de vida e “acidentalmente” queima sua oficina e casa. A família muda-se para uma rica casa, alugada. Juvêncio tem aulas de etiqueta e de português. Sua mulher, Rosa, não se adapta a vida de rica. No dia de seu casamento com Tiago, Cecília pretendia fugir com o pobretão do Jaime. Tiago descobre as intenções de sua noiva e revela a verdade sobre o bilhete premiado. À Cecília não resta outra saída senão casar-se com o Tiago. E a seu pai aceitar o casamento e depender economicamente do futuro genro.</p>

<p>Casar para Morrer <i>Autor: Affonso Gomes</i> <i>Comédia em 2 atos</i> <i>Escrita: ?</i> <i>Encenada: 1937</i> <i>Direção:</i> <i>?Cenário: sala de visitas</i> <i>Local: Lisboa</i> <i>Personagens:</i> <i>Jacinto – rico e egoísta</i> <i>Amália – filha de Jacinto</i> <i>Eduardo Costa – professor de música</i> <i>Artur – sobrinho de Jacinto</i> <i>Juliana – criada</i></p>	<p>Jacinto, cansado de ser pajem de sua filha solteira, mas não desejando perdê-la para um marido, encontra o que pensa ser o marido perfeito, um rapaz que julga estar à beira da morte. Este marido lhe resolveria dois problemas: sendo viúva sua filha não precisaria mais de sua companhia para ir as compras, e como viúva e sem filhos ela ficaria em casa cuidando de seu pai. Jacinto convence o rapaz, Eduardo, e sua filha, Amália, a se casarem. Mas, a doença do rapaz era causada pela fome. Ao começar a comer Eduardo fica saudável. Os jovens se apaixonam, para desespero de Jacinto. O pai decide, então, acabar com este casamento, armando com a criada, Juliana, um flagrante amoroso. Mas, tudo se esclarece e o casal faz as pazes. Ao pai só resta desejar que eles o tratem bem.</p>
<p>Cala a Boca, Etelvina! <i>Autor: Armando Gonzaga</i> <i>Comédia em 3 atos</i> <i>Escrita: 1925</i> <i>Encenada: 1931/ 1933</i> <i>Direção: Roberto Rilla/ José Fiorenzano</i> <i>Cenário: sala de visitas</i> <i>Local: Rio de Janeiro</i> <i>Personagens:</i> <i>Libório Teixeira – Marido, pai e sogro</i> <i>Emília Teixeira – esposa de Libório</i> <i>Adelino – marido</i> <i>Zulmira – esposa de Adelino e filha de Libório</i> <i>Macário – Tio de Adelino</i> <i>Baronesa – amiga da família de Adelino</i> <i>Nestor – filho adotivo da baronesa</i> <i>Etelvina – criada da casa de Adelino/Zulmira</i> <i>Manoel – criado e namorado de Etelvina</i> <i>Maria – criada de Etelvina</i></p>	<p>Zulmira desconfia que seu marido, Adelino, a está traindo. Decide abandonar o lar e voltar a morar com seus pais. Preocupados com o estado emocional de Zulmira os seus pais vão à sua casa. Zulmira expõe suas provas sobre a traição de seu marido: ele não janta mais em casa. Libório não concorda com a decisão de sua filha, e decide ficar, na casa, esperando pelo genro para ouvir a versão de seu genro. Libório, na verdade, está muito preocupado é com a possibilidade de perder o auxílio financeiro mensal de seu genro. Adelino revela a verdade a seu sogro: Zulmira exagera na quantidade de comida e ele não quer perder a forma. A decisão de Zulmira gera um grande problema para Adelino: seu tio Macário vem visitar, pela primeira vez, o jovem casal. Este tio é extremamente conservador e de rígidos valores morais, e Adelino deve ser seu futuro herdeiro, e além do que depende de sua ajuda financeira mensal para equilibrar as contas domésticas. Libório aponta como solução para este problema a transformação temporária de Etelvina, a criada, como esposa de Adelino. A situação se complica ainda mais com a vinda da Baronessa, que também deve deixar uma parte de sua herança para Adelino. Os visitantes estranham os modos de Etelvina, que se sai uma péssima dona de casa. Para complicar a situação, Zulmira, atçada por sua mãe, decide retornar para sua casa. Depois de muito sufoco para Libório e Adelino, a verdade é revelada para Macário e a Baronessa. Estes ficam aliviados e felizes ao saberem quem realmente é a esposa de Adelino.</p>
<p>Não me contes esse pedaço! <i>De: Miguel Santos</i> <i>Comédia em 3 atos</i> <i>Escrita: 1929</i> <i>Encenada: 1933</i> <i>Direção: ?</i> <i>Local: Rio de Janeiro</i> <i>Cenário: Sala de visitas</i> <i>Personagens:</i> <i>Paulo – 25 anos</i> <i>Justino – empregado</i> <i>Lourenço Fortes – amigo de Paulo</i> <i>Manoel Troncoso – padrinho de Paulo</i> <i>Gertrudes – mãe de Jandyra, Nair</i> <i>Nair – noiva de Paulo</i> <i>Jandyra – apaixonada por Paulo</i> <i>Odete – esposa de Lourenço e amante de Paulo</i> <i>Florisbela – amante de Paulo</i></p>	<p>O padrinho de Paulo, Manoel Troncoso, que ficou viúvo, decide mudar-se para o Rio de Janeiro, para morar com o seu afiliado, Paulo. Troncoso pauta-se por uma moral conservadora. Paulo, que deve ser seu herdeiro, leva uma vida desregrada, cheia de festas e mulheres. Decidi, então, mudar de vida para agradar ao padrinho. Fica noivo de Nair, uma jovem pudica, e irmã da mulher a quem ama, Jandyra, mas que é moderna demais para os padrões de seu padrinho. Para se desfazer de seu passado, manda devolver as cartas de amor de Odete, com quem teve um caso. Odete é mulher de seu amigo, Lourenço. Paulo se desfaz de suas amantes. O padrinho chega. Surpresa, ele quer aproveitar a vida e conhecer todas as mulheres do Rio. O padrinho e Lourenço vão para a farra. Como as mulheres – Florisbela, Odete, Jandyra, Nair e Gertrudes - entram e saem da casa de Paulo, Troncoso confunde as personagens e arma a maior confusão. Troncoso quase entrega as cartas de Odete, escritas para Paulo, ao seu marido, e consegue desmascarar Nair, a falsa pudica. Após uma noite de farra junto com Lourenço, Troncoso recobra sua sanidade e volta ao normal. O namoro de Paulo e Jandyra é aprovado pelo padrinho, e Odete e Lourenço vão viajar para a Europa.</p>

<p>Deus Ihe Pague! De: Joracy Camargo Comédia em 3 atos Escrita: 1933 Encenada: 1934 Direção: Nestor Moreira Local: Rio de Janeiro Cenário: Escadaria de uma Igreja; Sala de visitas. Personagens: O Mendigo – 50 anos Velho – o mendigo quando em sua casa Juca – o mendigo quando jovem e operário O Outro (Barata) – mendigo Senhor – dono da fábrica Maria – Mulher de Juca Mulher Péricles da Silva – pretendente de Nancy Nancy – vive na casa do Velho</p>	<p>Na frente de uma igreja um Mendigo se prepara para começar seu trabalho. Chega outro mendigo. O primeiro mendigo dá uma aula para o outro mendigo sobre a mendicância e de como enriqueceu as custas de uma sociedade hipócrita. Em flash-back revela seu passado. Juca foi traído por seu patrão, que se apossou de seu invento, um tear mecânico. Sua mulher enlouqueceu. Ele foi preso. Ao sair da cadeia vinga-se da sociedade através da mendicância. Agora, ele está rico e vive com uma moça, Nancy, que desconhece que ele é mendigo. Ela tem outro pretendente, o jovem Péricles. O velho joga com o casal para provocar a decisão de Nancy, ou ficar com o velho, o que significa escolher a sabedoria e dinheiro, ou com o jovem, e optar pela beleza e juventude. Discute com ela, revela que é mendigo. Vai para o trabalho. Nancy procura o mendigo em todas as igrejas da cidade. Os dois se encontram na frente da igreja. O outro mendigo une os dois. O velho e Nancy se abraçam.</p>
<p>A Sogra De: Horácio Nunes Pires Comédia em 3 atos Escrita: 1883 Encenada: 1940 Direção: Deodósio Ortiga Local: Florianópolis Cenário: Duas salas de visitas Personagens: Manoel – marido de Quitéria e pai de Mariquinhas Fernando – casado com Mariquinhas Augusto – amigo de Fernando José – criado de Manoel Quitéria – a sogra Mariquinhas – mulher de Fernando</p>	<p>O casamento de Fernando e Mariquinhas é infernizado pela sogra de Fernando, que instiga sua filha a submeter o marido aos seus caprichos e às suas ordens. O último conflito do casal é desencadeado pela nova exigência de Mariquinhas: ela quer um vestido novo. Mas Fernando já está endividado pelos caprichos de sua mulher e nega-se a comprar o vestido. A sogra regula a vida do casal, impõe que o genro não saia de casa sem autorização de sua mulher, que não fume em casa e que atenda todos os seus caprichos. E, agora, exige que ele dê o vestido à sua filha. O sogro toma o partido de Fernando, ensina-o como domar as duas feras. Um amigo de Fernando, Augusto, ajuda-o nesta empreitada. Com medo do marido e do pai, as duas megeras aceitam as novas deliberações. Fernando se supõe vitorioso, mas a sogra, dissimuladamente, deixa entrever que nem tudo está terminado.</p>
<p>O Interventor De: Paulo de Magalhães Comédia em 3 atos Escrita: 1931 Encenada: 1949 Direção: Carlos Biccocchi Local: Rio de Janeiro Cenário: sala de visitas Personagens: Tom Patacho/Jorge Albuquerque – jornalista/o interventor Luiz Junqueira – presidente de uma empresa Paulo Telles Junqueira – sobrinho de Luiz Lao – irmão da mulher de Luiz Pretor – Juiz do casamento Escrivão Rau Pereira Dias – noivo da filha de Luiz Lea Junqueira – filha de Luiz Rosa Junqueira – mulher de Luiz Alda Guimarães – amiga de Jorge Criada.</p>	<p>No dia do casamento de Lea e Raul, um inconveniente jornalista, Tom Patacho, tenta impedir o casamento. Faz juras de amor à noiva. Luiz, o pai da noiva, o agride. Durante a cerimônia Tom consegue inviabilizar o casamento, demonstrando que o noivo já é casado. Resolvido o engano, Lea decide adiar o casamento imposto por seu pai. Dias depois deste fato, Tom volta à casa dos Junqueira e revela sua verdadeira identidade: se chama Jorge, é filho do dono da empresa em que o pai de Lea é o presidente. Luiz deu um grande desfalque na empresa. Jorge passa a morar na casa dos Junqueira, como interventor, e intervêm no cotidiano da família, fazendo com que todos os parentes e agregados tenham uma vida mais produtiva, com menos ostentação. Lea tenta reagir, mas não tem o apoio dos demais. O pai acaba por convencê-la a casar-se com Jorge. Lea casa, mas não aceita “cumprir” com seus deveres de esposa. Com a ajuda de uma velha amiga, Alda, Jorge consegue provocar ciúmes na esposa. Lea declara seu amor ao marido, tudo acaba bem, inclusive para os parasitas da casa, que com esse final feliz, termina a intervenção no lar dos Junqueiras.</p>

<p>Rosas de Nossa Senhora De: Celestino Silva Drama em 2 atos Escrita: ? Encenada: 1933/39/43/44/46 Direção: Nestor Moreira (1933)/ Deodósio Ortiga (1946) Local: Évora, Portugal. Cenário: exterior de uma herdade. O mesmo para os dois atos. Personagens: João da Portela – responsável pela herdade Agueda Portela – filha de João da Portela Maria José – prima de Agueda e que vive com a família Portela Carrapiço – camponês apaixonado por Agueda D. Ramiro – filho do dono da herdade José Maria – irmão de Carrapiço Cristóvão – criado de D. Ramiro Cigana Dois camponeses</p>	<p>A jovem Agueda, filha do responsável por cuidar de uma herdade em Évora, Portugal, se apaixona por D. Ramiro, filho do dono da herdade. D. Ramiro convence Agueda que devem fugir para casar. Enquanto não chega o dia da fuga, ela deve fingir que está apaixonada pelo rude camponês Carrapiço, para desta forma não chamar atenção dos demais. Agueda passa, então, a ser gentil com Carrapiço, que se apaixona perdidamente pela jovem. Carrapiço faz qualquer coisa para agradar Agueda, inclusive roubar as rosas do altar de Nossa Senhora. Chega o dia da fuga. Agueda acaba revelando o seu segredo à prima Maria José, que tenta demovê-la desta loucura e se apieda de Carrapiço. Este escuta, escondido, o plano de D. Ramiro e Agueda, e descobre que Agueda não só não o amava como o menospreza. Como o pai de Agueda, João da Portela, não aceitou que sua filha gostasse de um selvagem, feio e pobre como Carrapiço, ao vê-la nervosa e pressupondo que seja por causa deste camponês, resolve demiti-lo e o expulsa da herdade. No horário da fuga, Carrapiço, armado de uma espingarda, chega ao encontro e impõe a D. Ramiro duas opções: pedir a mão de Agueda ou ir embora. O pessoal da casa acorda. Maria José revela a verdade a seu tio. Vão ao encontro dos furtivos e se deparam com Carrapiço que entrega Agueda, com a honra intacta, para seu pai. João da Portela percebe a grande injustiça cometida contra este generoso homem e lhe pede perdão. Decide que irão embora da herdade. Carrapiço pega as flores que Agueda havia jogado fora e vai devolvê-las ao altar de Nossa Senhora.</p>
<p>Helena De: Horácio Nunes Pires Drama em 3 atos Escrita: 1883 Encenada: 1931/ 1939 Direção: Roberto Rilla (1931)/ Deodósio Ortiga (1939) Local: Rio de Janeiro Cenário: 1º e 2º ato – gabinete, escritório do Comendador. 3º ato – uma mansarda toda esboroadá. Personagens: Comendador – 50 anos, tem por filhos Helena e Jorge. Rico e arrogante. Jorge de Menezes – 23 anos. Filho do Comendador. Arrogante e intempestivo. Helena – 18 anos. Dócil e meiga. Ama Paulo, um jovem que seu pai pegou para criar. Paulo – 20 anos. Vive na casa do Comendador desde os 10 anos de idade. Fernando – 25 anos. Um rico falido. Quer casar com Helena.</p>	<p>Aos dez anos de idade, Paulo, que pedia esmolas nas ruas, foi acolhido na casa do Comendador de Menezes. Durante 10 anos ele se submeteu a todo tipo de humilhação e insultos por parte do Comendador e de seu filho Jorge, devido sua extrema pobreza. Paulo a tudo se submetia em razão da grande afeição que sentia por Helena, a doce e meiga filha do Comendador, que o defendia das injustiças cometidas pelos seus familiares. A afeição entre Paulo e Helena se transformou em amor. Mas, surge um pretendente, Fernando, à mão de Helena, e Paulo ao perceber que Fernando vai ser aceito pela família, por ser rico, revida as agressões da família de Helena, e acaba sendo expulso da casa. Fernando só deseja o casamento para ter acesso à fortuna da família de Helena. O pai da jovem vislumbrando um genro rico cede a mão de sua filha para o falso rico Fernando. Após o casamento, Fernando dilapida toda a fortuna do Comendador, abandona Helena e acaba foragido da polícia por roubo. Passados dez anos a família Menezes vive numa choupana e os filhos pedem esmolas para comer, pois ninguém lhes dá trabalho. Numa noite tétrica, enquanto Jorge pede esmolas e Helena cuida do pai doente, Fernando adentra na choupana para se esconder da polícia e encontra a família Menezes. Exige que Helena o esconda. Jorge chega e numa luta mata Fernando. A morte de Fernando é presenciada por Paulo, que chegou até a choupana seguindo Jorge. Paulo, após muitos anos de dificuldades, está rico, comprou a antiga casa do Comendador, e num gesto de honradez e generosidade veio buscar a família Menezes para levá-los para seu antigo lar. Jorge perdoa seus antigos opressores que, humilhados e reconhecidos, lhe pedem perdão.</p>

<p>A Filha do Operário De: Ildefonso Juvenal Drama em 3 atos Escrita: 1933 Encenada: 1933 Direção: Roberto Rilla Local: Rio de Janeiro Cenário: 1º ato – sala nobre da casa de um Comendador; 2º ato – sala pobre da casa de um operário; 3º ato – mesmo cenário do 2º ato, mas com melhoramentos. Personagens: Januário Silveira – 60 anos. Rico e apegado aos valores morais e sociais da burguesia Donatila Silveira – 60 anos. Esposa de Januário. Fernando Silveira – 20 anos. Filho de Januário. Idealista e defensor dos pobres. Policarpo – 60 anos. Mordomo. Manéca – 50 anos, criado dos Silveira. Maria Rosa – 18 anos, criada dos Silveira. Felipe – 60 anos. Operário. Marta – 50 anos. Casada com Felipe. Terezinha – 18 anos. Filha de Felipe. Domingos – 50 anos. Alfaiate. Roque, Augusto e Quincas – operários de 40 a 50 anos.</p>	<p>Na casa do Comendador Januário Silveira prepara-se uma grande festa para comemorar a formatura de seu filho, Fernando, que acabou o curso de humanidades no Colégio Pedro II. Toda a alta sociedade do Rio de Janeiro foi convidada. Fernando também convidou seu amigo e colega de curso, Martinho Siqueira. Seus pais ao saberem deste convite ficam indignados e revoltados, pois Martinho além de pobre é mulato. Suspendem a festa. Fernando comunica aos pais sua intenção de trabalhar, ter um ofício liberal. Seus pais só aceitam com a condição de que ele curse a faculdade de direito. O jovem Fernando passa, então, a cursar a faculdade, a estudar mecânica e a trabalhar numa oficina. Conhece e se apaixona por uma operária, Terezinha, filha do operário Felipe, que detesta a burguesia. Fernando esconde o seu lado rico e como operário passou a namorar a Terezinha, e foi aceito pela família dela. No dia que completou a maioridade, dia 1º de Maio, Fernando pede Terezinha em casamento e lhe revela sua verdadeira identidade. Decidem não revelar nada aos pais de Terezinha até ele se formar. Na casa da jovem, festejam, com mais alguns operários, o noivado e o dia do trabalho. Fernando vai trabalhar em Recife. Passados quatro anos desde que pediu a jovem em casamento, o pai de Terezinha descobre a verdadeira identidade de Fernando e julga-o erradamente. Um operário amigo de Felipe trás informações sobre Fernando, que encontrou num jornal da Bahia. Fernando defendeu e conseguiu a absolvição de um operário na Bahia. Todos ficam orgulhosos deste jovem advogado operário. Fernando retorna da viagem e fala a verdade aos pais de Terezinha, que o aceitam por ser um advogado da causa operária. Fernando recebe a notícia que seus pais se desfizeram da fortuna, deixando apenas uma parte para o jovem, e foram morar num asilo, e que estão vindo à casa do operário Felipe. Fernando vai recebê-los e os apresenta aos seus futuros sogros. Estes passam a morar na casa de Felipe. Com o dinheiro da herança, Fernando monta uma escola e um ambulatório para as famílias operárias.</p>
<p>A Rosa do Adro De: Eduardo Magalhães Drama em 3 atos, 1 prólogo e 1 epílogo. Escrita: 1904 Encenada: 1935 Direção: José Fiorenzano Local: província de Minho e Porto Cenário: Prólogo (= em frente à igreja), 1º (= Casa da Rosa), 2º ato (= Sala rica, casa da baronesa), 3º ato (= Sala rica, casa do morgado da Ribeira), Epílogo (= cemitério). Personagens: Rosa do Adro – camponesa pobre e órfã Antonio – camponês pobre e órfão. Fernando da Costa – filho do morgado. José da Costa – Morgado da Ribeira. Rico. Baronesa – mãe de Deolinda. Rica Deolinda – jovem e comprometida com Fernando. Manoel – camponês e amigo de Rosa e Antonio. Francisco – camponês Padre/ Médico 1º e 2º camponês 1ª e 2ª camponesa</p>	<p>Em Minho, um pequeno povoado em Portugal, os jovens costumam reunir-se aos domingos, no período da esfolhada do milho, em frente à igreja, onde fazem cantorias e depois vão à missa. A doce e linda Rosa do Adro é a alegria da festa. Chega ao local o jovem e rico Fernando. Entre ele e Rosa ocorre uma imediata e forte atração, despertando ciúmes em Antonio, que é apaixonado por Rosa. No dia seguinte, antes de ir à caça, Fernando passa para ver Rosa. Logo a seguir chegam Antonio e Manoel. Antonio alerta Rosa sobre as intenções de jovens ricos quando se aproximam de moças pobres, como ela. No fim do dia Fernando retorna. Declaram-se apaixonados, e assumem um compromisso perante o céu. Devido uma repentina tempestade, Rosa não deixa Fernando partir, esconde o rapaz em seu quarto. Antonio os vê. E pelo buraco da fechadura presencia a desgraça da jovem se consumir. Fernando retorna a Porto, onde assume o noivado com Deolinda, a filha de uma baronesa. Rosa adocece. Antonio entrega uma carta para Fernando. Deolinda e sua mãe conseguem arrancar de Antonio toda a verdade. Deolinda exige que Fernando repare seu erro, Mas, Antonio o fere numa emboscada. Moribundo, Fernando pede ao pai que traga Rosa para que eles possam se casar, para honrar o compromisso com a camponesa. Seu pedido é atendido. Fernando morre nos braços de Rosa. No enterro de Fernando, Rosa não agüentando tanta dor, e já doente, morre sobre o túmulo de seu marido. O padre, que criou Antonio, lhe revela porque sempre foi contra o seu amor por Rosa, os dois são irmãos, por parte de uma desgraçada e desonrada mãe. Ao ver a tragédia que causou, Antonio se suicida no cemitério.</p>

<p>A Filha do Marinheiro De: J. Vieira Pontes Drama em 3 atos. Escrita: 1902 Encenada: 1937 e 1941 Direção: Antonio Vieira Machado (1937) Divisão: 1º ato (= 9 cenas), 2º (= 9 cenas), 3º ato (= 7 cenas). Local: Lisboa – Portugal. Cenário: sala da casa do Almirante. O mesmo para os três atos. Tempo: 1902 Personagens: Jerônimo – velho marinheiro, pai adotivo de Amélia. Almirante João Carvalho de Lemos – Jorge – tenente da marinha e filho adotivo do Almirante Amélia – filha adotiva de Jerônimo.</p>	<p>Na casa do velho almirante João Carvalho de Lemos, em Lisboa, vivem seu filho adotivo Jorge, que é tenente da marinha, e um velho e amigo marinheiro, Jerônimo e sua filha Amélia, a quem os dois velhos tratam como filha. Jorge e Amélia se apaixonam. O velho almirante está amargurado, pois neste dia faz vinte anos que ele perdeu a mulher que amava, a quem ele desonrou e não pode cumprir com sua palavra devido à imposição de sua família, apesar da moça estar grávida. Ele teve que partir para a guerra. Quando voltou soube que a jovem morrera num naufrágio, e que o (a) filho (a) deles tinha sido dado (a), por Jerônimo, a uns parentes, que ao (a) devolveriam quando ele (a) fizesse vinte anos. Jorge, que está preso por ter desobedecido ao almirante, escreve-lhe uma carta, enviada através de Jerônimo, na qual pede permissão para se casar com Amélia. O almirante fica indignado e reproduz o comportamento de seus pais no passado. Amélia que escuta a conversa intervêm dizendo que está grávida. O almirante mais indignado ainda expulsa a jovem e seu pai da casa dele e avisa que mandará seu filho para a África. Jorge, saindo da prisão, enfrenta seu pai adotivo. Jerônimo faz um último apelo ao almirante, pela honra de sua filha. O almirante acaba cedendo e aceita o casamento. Neste momento Jerônimo lhe entrega uma carta que foi escrita por sua amada há vinte anos atrás. Nesta carta a jovem revelava os sinais que auxiliariam na identificação da filha deles, e Amélia tem estes sinais. Jerônimo confirma que Amélia é filha do comandante. Pai e filha se abraçam emocionados. O almirante confirma o casamento.</p>
<p>Coração de Mulher De: Horacio Nunes Pires Drama em 3 atos. Escrita: 1878 Encenada: 142/1946 Direção: Deodósio Ortiga Divisão: 1º ato (= 13 cenas), 2º (= 14 cenas), 3º ato (= 5 cenas). Local: Cenário: 1º (= gabinete de pintura de Luiz), 2º ato (= Sala rica, na casa de Alfredo), 3º ato (= Sala paupérrima, casa de Luiz). Tempo: atualidade Personagens: Julia – 20 anos Luiz – 22 anos Alfredo – 25 anos Doutor – 40 anos.</p>	<p>Julia está casada a quatro anos com Luiz, um amigo de infância. Com o tempo se arrependeu desta escolha, pois com Luiz tem amor e atenção, mas não vai ter nunca o que mais deseja, luxo e riqueza. Luiz é um artista plástico, um pintor, e o pouco que ganha, com suas obras, é todo destinado a agradar a mulher que ele idolatra, e que julga ser a melhor das esposas, sendo ela sua musa inspiradora. Julia, desejando mais da vida, aceita a corte que lhe faz um jovem rico, Alfredo, que lhe promete um mundo de luxo e riqueza. Seduzida pela riqueza do jovem, Julia abandona o marido e se torna amante de Alfredo. Mas, a vida com Alfredo não foi o que Julia esperava. Passados dois anos, este não atende mais seus desejos, e decide, por fim, acabar com este relacionamento e mandá-la embora de sua casa. Alfredo sugere a ela dois caminhos na vida: a prostituição ou voltar para a casa de seu marido. Expulsa-a de sua casa e não deixa Julia levar nada que tinha recebido enquanto amante, deve sair exatamente como chegou, com seu vestido de chita e sem nada. Julia desesperada pede perdão ao Luiz, que não a perdoa. Como Julia adocece, Luiz compadecido a leva para sua casa e chama um médico para tratá-la, mas a saúde da jovem está muito abalada e esta morre nos braços de Luiz.</p>
<p>Um Erro Judiciário (O Louco da Aldeia) De: Batista Diniz Drama em 3 atos. Escrita: ? Encenada: 1943 Direção: ? Divisão: 1º ato (= 8 cenas), 2º (= 5 cenas), 3º ato (= 9 cenas). Local: Lisboa - Portugal Cenário: 1º (= sala modesta), 2º ato (= tribunal), 3º ato (= campo). Tempo: Personagens: José Sottomayor – 45 anos, operário. Pompeu da Rocha – 45 anos, operário. Maria Sottomayor – 20 anos, filha de José e</p>	<p>O filho do operário Pompeu da Rocha, Aníbal, conseguiu emprego de mestre em cutelaria em Porto. Enquanto Pompeu fica triste com a partida de seu filho, José Sottomayor está feliz com sua doce filha Maria, que está noiva do jovem e pobre advogado João Saraiva, que defende os pobres e oprimidos. O visconde, Luiz Nunes, também advogado, ameaça José por este não obrigar sua filha a aceitar seu pedido de casamento. Indignado José expulsa o visconde de sua casa. O visconde num acesso de ira mata o operário e escapa de sua casa, deixando cair seu punhal. Maria desesperada ao ver pai morto, abraça-o e chora. Chega um policial que, não encontrando indícios de que uma pessoa tenha entrado na casa, prende Maria, como a possível assassina do pai. No julgamento de Maria, o assassino Luiz faz as acusações e procura incriminá-la. João defende a noiva. Os jurados condenam Maria como a assassina. João enlouquece e abandona o tribunal. No final do julgamento chega Aníbal, testemunha de defesa, e reconhece o</p>

<p>noiva de João. Anibal da Rocha – 20 anos, filho de Pompeu, operário em cutelaria. Luiz Nunes – 25 anos. Visconde da Ribeira Branca. Advogado. João Saraiva – 25 anos. Advogado e noivo de Maria.</p>	<p>punhal que ele fez para o visconde. Após outras revelações o visconde é preso e deportado para a África, e Maria é absolvida. Passados seis anos, Luiz consegue comprar o final de sua pena. Maria apoiada por Pompeu está a cinco anos procurando por João. João vive como mendigo, louco, numa aldeia e é estimado por todos por salvar a honra de uma jovem donzela. Esta aldeia é próxima das terras do Visconde. Maria e Pompeu chegam nesta aldeia. Maria e o Visconde se reencontram. Quando estão a sós, Luiz tenta desonrar Maria a força. João, o louco, vendo aquilo atira e mata o visconde. Pompeu e uns aldeões são atraídos pelo barulho. Maria conta o que se passou. Os aldeões levam o cadáver do visconde para deixá-lo em suas terras, e com isso salvar a vida de João. Maria suspeita, pelo que lhe contaram os aldeões, que este louco é João. Conversa com ele. João aos poucos vai recobrando o juízo e reconhece Maria e Pompeu, recuperando sua sanidade mental, volta à vida!</p>
<p>Os Transviados De: Francisco do Amaral Gurgel Drama em 3 atos. Escrita: ? Encenada: 1946 Direção: Deodósio Ortiga Local: cidade no interior de São Paulo Cenário: 1º (= tribunal), 2º ato (= sala mobiliada com modéstia), 3º ato (= mesma sala do ato anterior, mas preparada para natal). Personagens: Carolina Matias – 62 anos, viúva e mãe de quatro filhos. Julio Matias – filho de Carolina. Bêbado e sofredor. Norberto Matias – filho de Carolina. Advogado. Lídia Matias – filha de Carolina. Professora. Antonio Matias – filho de Carolina. Padre. Paulo – médico, noivo de Lídia. Promotor. Juiz.</p>	<p>Uma família pobre, no interior de São Paulo, passou inúmeras dificuldades, o pai era alcoólatra e batia na esposa e nos filhos. Com a morte do pai, a mãe torna-se lavadeira para criar os filhos, conta com a ajuda do filho mais velho, Julio, então com dez anos. Julio herdou a tara do pai pela bebida e se desencaminha na vida. Julio apronta arruaças, roubos, e há cinco anos está preso por ter matado um pobre carroceiro que não aceitou beber com ele. No primeiro julgamento, Julio foi condenado a trinta anos de prisão, e agora está sendo julgado pela segunda vez. Norberto, formado advogado, defende o irmão e trás à tona todo o seu sofrimento desde criança, bem como as dificuldades por que passou toda a família com o pai. Relata aos jurados que Julio está à beira da morte, pois tem um aneurisma, e deve morrer a qualquer instante, pede que eles concedam o direito de sua mãe acompanhar os últimos passos do filho. Julio é absolvido. É véspera de natal e a família está feliz com a chegada do irmão caçula, Antonio, que se tornou padre e vai rezar na cidade a sua primeira missa. Enquanto a família espera o irmão padre, chega na casa o Dr. Paulo, noivo de Lídia, como surpresa de natal. Norberto revela para o futuro cunhado toda a tragédia de sua família. Lídia, a sós com o noivo, confessa toda sua amargura e tristeza que tem desde criança, quando não tinha roupas e sapato para vestir, bem como a vergonha que tem do irmão Julio. À medida que vai desvendando seu passado, Lídia vai se libertando das amarguras e acaba reconhecendo sua grande injustiça para com o seu generoso irmão, e descobre o quanto o ama. Neste ínterim Julio passa mal e chama pela mãe. Todos o socorrem, chega o irmão caçula, e Julio fala com amor a todos, pede a mão de sua mãe para morrer, seu irmão padre diz que ele encontrou a paz.</p>
<p>Aimée (Assassino pelo Amor) De: Adolfo D'Ennery Drama em 5 atos. Escrita: ? Encenada: 1944 Direção: Deodósio Ortiga Local: Irvy, interior da França. Cenário: 1º (= sala rica), 2º ato (= jardim da taberna), 3º ato (= sala rica de um castelo), 4º ato (= sala rica), 5º ato (= uma planície). Personagens: Francisco Renoud – órfão e pobre. Jacques Fauvel – marido de Hortência. Conde de Granvel – capitão da guarda real. Canucho – criado da herdade Luiz de Beauchaup – amigo do Conde Arthur de Margay – amigo do Conde Bourgogne – criado do Conde</p>	<p>Em Irvy, um povoado no interior da França, vive a viúva Derouville e suas filhas, Hortência que é casada com Jacques Fauvel, e a doce e bela camponesa, e filha adotiva, Aimée. Por Aimée se apaixonar, o também órfão e pobre, Francisco Renoud, que foi obrigado a deixar o povoado para seguir o regimento. A sra. Derouville revela à Aimée que tem pressentimentos ruins com relação à Hortência e pede sua ajuda para impedir que ela cometa um ato que desonre a família. Francisco Renoud deserta do regimento e procura Aimée. Os soldados chegam na herdade. Aimée para dar tempo de fuga a Francisco procura ser gentil com o sargento. Mas, este desconfia que o desertor esteja ali e tenta agarrar Aimée para conseguir um beijo. Francisco parte em defesa de sua amada. Com isso Aimée se descobre apaixonada pelo valente jovem. Quando o sargento ia levando o jovem preso, chega o Conde de Granvel, capitão da guarda real, que liberta Francisco a pedido de Aimée. Aimée e Francisco se divertem na festa dos camponeses. Chegam na festa, para surpresa de Aimée, Hortência e sua mãe. Com a presença do Conde de Granvel na festa, Aimée</p>

<p>Um sargento Orcy – taverneiro Aimée Milot – órfã e filha adotiva da Sra. Derouville. Pastora. Hortência Fauvel – filha da sra. Derouville e casada com Jacques Fauvel. Sra. Derouville – viúva e dona da herdade. Juliana Pichou – criada da herdade. Rosa – camponesa Toinette – camponesa.</p>	<p>fica desconfiada e passa a vigiar Hortência. Acaba descobrindo que se Hortência deixar cair o ramallete, antes de sair da festa, é porque aceitou uma “entrevista” na casa do Conde. À noite Aimée vai à casa do Conde e implora pela honra da família Derouville. O Conde aceita seus argumentos. Quando Hortência chega, o Conde a rejeita, conforme havia prometido a Aimée. Enquanto os dois conversam ouve-se a voz do marido de Hortência. Fauvel veio ao castelo acertar a compra de dois cavalos. Quando estava saindo vê o véu de Hortência no chão. Exige ver a mulher que está na casa, Aimée se apresenta, diz ter um caso com o Conde. Francisco, que seguia Hortência, escuta as palavras de sua amada, e irrompe na sala agredindo a pobre jovem. No dia seguinte Aimée obriga Hortência a ficar calada. Fauvel expulsa Aimée da herdade. Francisco encontra Aimée e pede a ela uma explicação, mas a jovem temendo que o segredo seja revelado, nada diz em sua defesa. Francisco fere Aimée. Todos correm para o local da tragédia. Hortência grita que Aimée é inocente, ia revelando a verdade, mas é impedida pela jovem moribunda. Aimée antes de morrer diz a Francisco que o ama e que sempre o amou. Desesperado Francisco diz que em breve vai se unir a ela após a morte.</p>
--	--

ANEXO Nº 9 - Cronologia

DATA	ACONTECIMENTO
1883	Instalação da primeira escola profissional técnica em Florianópolis com a denominação de Liceu Industrial.
7 de março de 1900	Nasce Deodósio Ortiga, em Florianópolis. Ator, diretor, dramaturgo e presidente da União Operária.
19 de abril de 1908	Nasce Carlos Bicocchi, em Curitiba. – ator, diretor e presidente da União Operária.
1910	Instalação da Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina.
01 de junho de 1912	Nasce Iraci Silveira, em Florianópolis, ponto do grupo teatral da União Operária.
08 de junho de 1913	Nasce Julia Ortiga, em Florianópolis, atriz do grupo teatral da União Operária.
20 de março de 1918	Nasce Geni Silveira, contra-regra do grupo teatral da União Operária.
18 de fevereiro de 1920	Nasce Waldir Brazil, em Florianópolis. Foi ator do grupo teatral da União Operária.
Maio de 1922	Um grupo de operários, liderados por Agenor Luiz Carlos, discutia a criação de uma nova sociedade operária em Florianópolis.
1 de agosto de 1922	Nasce Claudionor Lisboa (o Pito), em Florianópolis. – Ator do grupo teatral da União Operária.
17 de setembro de 1922	Fundação da União Beneficente Operária
30 de abril de 1923	Registro do Estatuto da União Beneficente Operária.
1 de maio de 1923	A primeira grande festividade organizada pela União Operária, com passeatas pelas ruas da cidade, para comemorar o dia 1º de Maio.
26 de fevereiro de 1924	Nasce Iná Linhares Soiká, em Florianópolis. Atriz do grupo teatral da União Operária.
Maio de 1924	A União Operária liderou o Movimento pró-povo na luta contra a carestia de vida.
26 de setembro de 1924	Decreto federal nº 4.895 estabeleceu o dia 1º de Maio como feriado nacional.
25 de dezembro de 1927	Inauguração da Biblioteca da União Operária.
24 de maio de 1928	Registro do novo Estatuto da União Operária – modificando o nome da sociedade para: União Beneficente e Recreativa Operária.
13 de outubro de 1928	A União Operária adquiriu um terreno na rua Pedro Soares para construção de sua sede social.
11 de novembro de 1928	Lançamento da pedra fundamental do edifício da União Operária
Maio de 1929	A União Operária liderou um movimento contra o aumento do custo de vida.
21 de setembro de 1930	Inauguração da Vila Operária Adolfo Konder, na Trindade.
27 de setembro de 1930	A União Operária liderou um movimento de apoio a Nereu Ramos, chefe do movimento liberal em Santa Catarina.
9 de novembro de 1930	A União Operária, em conjunto com duas associações operárias, promoveu uma homenagem ao Interventor Federal em Santa Catarina – Ptolomeu de Assis Brasil.
26 de novembro de 1930	Criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, do governo Getúlio Vargas.
Janeiro de 1931	Organização do grupo teatral da União Operária sob a direção de Roberto Rilla. Montagem do espetáculo Cala a Boca, Etelvina!
19 de março de 1931	Lei da Sindicalização
22 de março de 1931	Colocação do pano de boca do teatro da União Operária.

1º de maio de 1931	Inauguração da sede social da União Operária, na rua Pedro Soares. Apresentação do primeiro espetáculo na nova sede social com a comédia em 1 ato Manda quem Pode!
Março de 1932	A União Operária consegue a isenção de impostos municipais para o prédio de sua sede social.
29 de julho de 1932	Morreu, em Florianópolis, João Dal Grande Bruggemann, um dos fundadores da União Operária.
3 de janeiro de 1933	O grupo teatral da União Operária passou a denominar-se Grupo Teatral João Dal Grande Bruggemann.
1933	O grupo teatral da União Operária teve dois diretores cênicos: Nestor Moreira e José Fiorenzano.
1 de maio de 1937 5 de novembro de 1937	Instalação na União Operária do Curso Secundário Pedro Bosco. Lei Nº 200 – Isentava de pagar impostos e taxas estaduais, a partir de 1º de janeiro de 1938, os prédios onde funcionavam a União Operária e a Liga Operária. Assinada pelo interventor federal Nereu Ramos.
1938	Deodósio Ortiga assumiu a direção do grupo teatral da União Operária.
1938	O grupo teatral da União Operária consegue subvenção da Comissão de Teatro Nacional para montagem de um espetáculo.
Junho de 1939	Realizada a primeira reforma de manutenção no edifício da União Operária.
Na década de 1930	Atuaram como ensaiadores no grupo teatral da União Operária: Roberto Rilla – 1931/1932 José Fiorenzano – 1933/1934/1935 Nestor Moreira – 1933/1934 Antonio Vieira Machado – 1937 Oscar Schmidt – 1938 Deodósio Ortiga – 1938/1939.
6 de agosto de 1940	Registro do novo Estatuto da União Operária
1º de maio de 1941	Inauguração da Vila Operária do Saco dos Limões
1º de maio de 1944	Inauguração de um aumento na sede social e do Torreão Deodósio Ortiga, na União Operária.
17 de setembro de 1945	Inauguração da escadaria da rua Pedro Soares.
Década de 1940	Atuaram como ensaiadores na União Operária: Deodósio Ortiga – 1940 a 1947 João Palmeiro da Fontoura – 1941 Waldemiro Monguilhott Junior – 1943 Oriovaldo Marinho Freitas – 1947 Carlos Bicocchi – 1949.
Abril de 1950	Reforma para manutenção do edifício da União Operária
19 de fevereiro de 1951	Morre, em Florianópolis, Deodósio Ortiga, de câncer na próstata.
26 de maio de 1954	Registro de doação de terreno, na Mauro Ramos, por parte do governo do Estado à União Operária, para construção de uma nova sede social.
22 de março de 1956	Registro do novo Estatuto da União Operária
19 de fevereiro de 1963	Registro de venda do terreno da Mauro Ramos, pela União Operária para Luiz Felipe Da Gama Lobo D'Eça.
Década de 1970	Na sede da União Operária ocorre apenas curso de costura e algumas esparsas reuniões da diretoria. O edifício, bem como as atividades da associação, entram em declínio.
02 de junho de 1982	Morre, em Florianópolis, Carlos Bicocchi.
Fevereiro de 1983	Um movimento organizado da classe teatral de Florianópolis reivindicava junto ao governo do Estado e à prefeitura municipal o tombamento e restauração do edifício da União Operária, para transformá-lo em teatro.
1985	O último presidente da União Operária, Waldyr Woigt lançou edital de venda da sede da União Operária, a rua Pedro Soares.

18 de fevereiro de 1986	A classe teatral de Florianópolis encaminhou um ofício ao prefeito Edison Andrino reivindicando o tombamento e restauração do edifício sede da União Operária.
31 de março de 1986	Assinado, pelo prefeito Edison Andrino, o Decreto nº 069/1986 que tombou o edifício sede da União Operária, que passou a incorporar o patrimônio histórico e artístico de Florianópolis.
20 de junho de 1986	O edifício é desapropriado pelo Estado, através do decreto nº 29360, declarado de utilidade pública para fins de aquisição por compra o edifício sede da União Operária.
23 de junho de 1986	O decreto do governo do Estado foi revogado, e a revogação publicada no <i>Diário Oficial do Estado</i> .
24 de fevereiro de 1988	Novo decreto, nº 1.367, do governador Pedro Ivo Campos, declara de utilidade pública, para fins de desapropriação, o edifício sede da União Operária. O imóvel é incorporado ao patrimônio do Estado de Santa Catarina. Ponto final na trajetória desta edificação enquanto imóvel da União Operária. Encerramento simbólico e definitivo das atividades da União Operária.
1990	Na Relação nº 75/90 – Setenças e Despachos proferidos pelo Mm. Juiz, se acata a desapropriação da União Operária pelo Estado e se estabelece o valor de NCz\$100.321,98, como pagamento pela expropriação do imóvel.
25 de julho de 1992	Devido ao abandono e péssimas condições de preservação, desabaram uma fachada lateral e a cobertura do edifício da extinta União Operária. O que restou da construção, especialmente sua fachada, são preservadas através de escoras, colocadas pelo corpo de bombeiros de Florianópolis.
11 de outubro de 1993	Ofício da Secretaria de Estado da Justiça e Administração dava início ao processo de preparar o processo de transferência do imóvel da extinta União Operária ao Município de Florianópolis.
1994	Fundação Catarinense de Cultura elaborou projeto de restauração da edificação da União Operária.
08 de março de 1994	Parecer do Conselho estadual de Cultura sobre proposta da construtora Morro Boeing para utilizar espaço aéreo contínuo a edificação da União Operária para construção de um edifício, em troca da restauração, por parte da construção, do prédio em ruínas. Parecer favorável.
30 de novembro de 1995	Firmado termo de compromisso entre a prefeitura municipal e a construtora – Consórcio Morro Boeing – para restaurar o teatro e a escadaria da rua Pedro Soares, através de permuta de área da União Operária.
07 de novembro de 1997	Lei Estadual Nº 10.570 autoriza a permuta de índice de aproveitamento de imóvel no Município de Florianópolis, assinada pelo governador Paulo Afonso Evangelista Vieira. A nova lei possibilitou a negociação entre o Estado e o Consórcio Morro Boeing para reconstrução do edifício da União Operária.
1998	Foi realizada a recuperação do edifício da União Operária pelo Consórcio Morro Boeing, seguindo projeto do Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis – IPUF.
16 de setembro de 1999	A primeira utilização deste espaço como teatro do município de Florianópolis. Espaço ainda improvisado, sem equipamentos e mobiliários, pelo Grupo Dromedário Loquaz, com a peça <i>Dona Maria, a Louca</i> . Texto de Antonio Cunha, com a atriz Berna Sant'Anna.
20 de novembro de 1999	Pela Lei nº 11.229 o governo do Estado, Espiridião Amin, transfere a cessão de uso do edifício da União Operária ao Município de Florianópolis, pelo período de dez anos.

3 de outubro de 2001	Inauguração oficial do teatro da União Operária, ainda sem nome oficial, com o espetáculo <i>A Espessura da Poeira do Palco</i> , texto e direção de Neno Brazil, tendo no elenco Édio Nunes e Waldir Brazil.
----------------------	---