

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – CFH
NEIVÂNIA DA SILVA THEODORO

A MEMÓRIA NÃO ENCENADA:
a profissionalização do teatro em Florianópolis nas décadas de
1960 e 1970.

Florianópolis

2014

NEIVÂNIA DA SILVA THEODORO

A MEMÓRIA NÃO ENCENADA:

**a profissionalização do teatro em Florianópolis nas décadas de 1960 e
1970.**

Trabalho de Conclusão de Curso
como requisito para obtenção do
título de bacharel em Ciências
Sociais pela Universidade Federal
de Santa Catarina. Orientador: Profº
Alexandre Bergamo Idargo. Co-
orientadora: Carmen Lucia Fossari.

FLORIANÓPOLIS

2014

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para a obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina, e aprovado em sua forma final pelo Departamento de Graduação em Ciências Sociais.

Florianópolis, ____ de _____ de ____

Profº Jeremy Dertuche
Coordenador do Curso

Banca examinadora:

Profº Alexandre Bergamo Idargo
Orientador
UFSC

Carmen Lúcia Fossari
Co-orientadora
Doutoranda em Engenharia da Gestão do Conhecimento, UFSC

Josnei Di Carlo
Doutorando em Sociologia Política, UFSC

Agradecimentos

Pelo trabalho e dedicação agradeço aos meus mestres professores ao longo da graduação, em especial ao mestre Alexandre Bergamo pela paciência e exemplo. Agradeço a diretora Carmen Lucia Fossari, pela primeira vivência teatral, e por acreditar na pesquisa. Agradeço ao teatro da UFSC com esperanças de crescimento do mesmo, como um espaço que respira e inspira criatividade aos estudantes catarinenses. Agradeço ao Josnei pelas incisivas contribuições e a sutileza em transmiti-las. Agradeço as amizades recíprocas durante esse período de graduação, guardo-as no coração. Agradeço aos meus familiares, por tudo. Agradeço as pessoas que direta e indiretamente contribuíram à pesquisa.

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo trazer à cena a memória teatral de Florianópolis entre as décadas de 1960 e 1970, tendo como eixo central o processo de profissionalização do teatro. Utilizando-se da fórmula cidade, teatro e sociedade, a primeira parte contempla o panorama teatral e social nacional, mais especificamente, do eixo Rio-São Paulo; considerando o período de o governo militar da época, com destaque às questões circundantes: a maior politização dos artistas, o nível de liberdades tanto na linguagem da imprensa como das artes da cena, e os mecanismos de controle com o uso da censura. Logo, o período de maior politização do movimento cultural artístico teatral resulta na busca por reconhecimento e profissionalização da categoria no Brasil. A segunda e terceira parte busca refletir sobre como ocorreu o processo de profissionalização na capital catarinense: de intercâmbio com o “caldo cultural” do eixo-Rio São Paulo; da transição do teatro amador ao profissional; da existência de uma crítica teatral especializada local, e da formação de um público florianopolitano. São aspectos que caracterizam em sua gênese, o processo de autonomia teatral na Ilha, e configura um ciclo marcante que não deve se ausentar à memória teatral florianopolitana.

Palavras chave: memória teatral; profissionalização teatral de Florianópolis; público; anos 60 e 70.

ABSTRACT

This work aims to bring the scene the theatrical memory of Florianópolis between the 1960s and 1970s, having as its central axis the theater professionalization process. Using the formula *city, theater and society*, the first part looks at the national social theater prospect, specifically of Rio and São Paulo; considering the former period of military government, highlighting the issues surrounding: the greater politicization of artists, the level of freedom both in press language and arts scene, and the control mechanisms with the use of censorship. Then, the period of greatest politicization of theatrical artistic cultural movement comes out in the search for recognition and professionalization of the artistic category in Brazil. The second and third parts seek the reflection of how the professionalization process happened on the capital of Santa Catarina: the interchange with the cultural broth of Rio and São Paulo; the transition from amateur to professional theater; the existence of local specialized theater critics, and formation of a own public. These are aspects that characterize in its genesis, the theatrical autonomy process on the Island, and sets a significant cycle that may not be absent on the memory theatrical of Florianópolis.

Key words: theatrical memory; theatrical professionalization; 60s and 70s; public.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
1. CAPÍTULO I – Cena Teatral Nacional	4
1.1 <u>O panorama teatral e social – eixo Rio- São Paulo</u>	4
1.2 <u>Os anos 1960 e 1970</u>	12
1.3 <u>A Censura</u>	15
1.4 <u>A liberdade no nível da linguagem – o contraste entre a imprensa e as artes da cena</u>	16
2. CAPÍTULO II – Profissionalização do Teatro em Florianópolis	20
2.1 <u>Antecedentes históricos de manifestações teatrais de Florianópolis</u>	20
2.2. <u>A gênese do processo de profissionalização (e/ou autonomia) teatral</u>	22
2.2.1 <u>O Teatro do Trapiche</u>	26
2.3 <u>A existência e o estímulo à uma política cultural</u>	30
3.1 <u>O público e a coluna Teatro</u>	40
3. CAPÍTULO III – A Cena Teatral de Florianópolis	40
3.1 <u>O intercâmbio cultural com os grupos de fora</u>	40
3.2 <u>A Transição do Teatro Amador ao Teatro Profissional</u>	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54
ANEXOS	59

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo trazer à cena a memória teatral de Florianópolis entre as décadas de 1960 e 1970, tendo como eixo central o processo de profissionalização do teatro – considera-se a tríade artística: autor, diretor, ator (CHARLE, 2012). Com vistas a rememorar a existência de uma movimentação e efervescência teatral artística em Florianópolis atrelada ao ponto de vista das ciências sociais e as dificuldades imediatas de um campo e de um tempo a serem explorados na nossa capital. O trabalho é amparado por um arsenal hemerográfico/documental de 1964 a 1974 do jornal O Estado e do imaginário construído a partir das fontes e dos respectivos atores sociais de um tempo emergente; assim, o leitor será conduzido à memória teatral da “delirante desterro” – assim nomeada por Raul Caldas (O Estado, 30 de janeiro de 1976)

Utilizando-se da fórmula cidade, teatro e sociedade, a primeira parte contempla o panorama teatral e social, mais especificamente, do eixo Rio-São Paulo; considerando o período de o governo militar da época, com destaque às questões circundantes, como: as modificações estruturais e culturais da época; o nível de liberdades tanto na linguagem da imprensa como das artes da cena; e os mecanismos de controle com o uso da censura. Pode-se dizer que a profissionalização do teatro no panorama nacional ocorre paralelamente a uma maior politização da classe artística, em geral, os grupos teatrais de membros de pensamento esquerdista tenderam ao interesse em obter autonomia simbólica, de posicionamento crítico ao contexto social; para isso, sobreviviam buscando estratégias de criação artística sem se render à produção de um teatro comercial, ou seja, sem perspectiva política. Com efeito, toda a movimentação, obteve suas gratificações, em meio a esse cenário de conflitos - de um lado, dos setores artísticos de esquerda que lutava por liberdade de expressão; de outro, dos conflitos com os setores conservadores em posições de poder que regulamentava a circulação do conteúdo simbólico das produções artísticas através da censura -, onde, efetivamente, como já foi dito, ocorreu a profissionalização do teatro brasileiro.

Do contexto nacional ao local, a sequência apresenta o Desterro dos anos 60 e 70. A Ilha chamada Desterro que não havia perdido sua fama de provinciana, mesmo durante o período de modernização das cidades no país, transformava-se social e culturalmente no seu ritmo, dividida entre os velhos e os novos costumes. No ambiente dessa tradicional e pacata cidade, havia uma geração de artistas – receptivos às mudanças do cenário, propiciadas pelas circunstâncias históricas - em processo de florescimento na cena cultural ainda tímida da Ilha. A característica de província e a resistência às mudanças não abateram as ações desses novos atores sociais que surgiram no movimento artístico e cultural; e, no que consta registrado sobre essa época, no jornal O Estado, de Santa Catarina, inúmeros são os acontecimentos significativos, sendo estes atores sociais os pioneiros na construção de uma concepção de dramaturgia própria e maior autonomia nas artes cênicas da cidade, deixando um legado às próximas gerações.

O trabalho tem em vista a compreensão dos objetos norteadores de como se deu o processo de profissionalização e autonomia da cena artística florianopolitana. Nesse sentido, entende-se tal reconstrução, no período de 1964 a 1974, como um ciclo, podendo ser sintetizado com as seguintes questões circundantes do trabalho: a vinda de grupos de fora ao cenário local, que possibilitou um intercâmbio significativo; as bases de uma dramaturgia própria em vista de superação do teatro escolarizado e religioso da capital catarinense; o surgimento de uma crítica teatral especializada; e, por último, a emergência de um público.

Ressalta-se, que a profissionalização teatral é compreendida aqui como um processo em transformação – até os dias de hoje -, onde o período em questão - os decênios de 60 e 70 -, na concepção da pesquisa configura a gênese do processo.

Portanto, a proposição da presente pesquisa não é mais do que proporcionar uma leitura da memória teatral florianopolitana, tanto na perspectiva dos artistas locais, quanto dos atores sociais vinculados a instituições que atuam no campo cultural e artístico, a saber: a imprensa, o Estado e a Universidade; até porque, ao ver da pesquisadora, são estas as

instituições legitimadas que orientavam e determinavam os hábitos/costumes e convenções da época. Levando em consideração a noção de campo¹ de Bourdieu (2004), isso significa pensar as relações de força e pressões externas que estão imbricadas no processo de profissionalização teatral e da relativa autonomia adquirida pelo campo artístico, em relação ao campo político e econômico.

O presente estudo compartilha da matéria prima do artista; este - autor, diretor, ator/atriz-, que lança um olhar criativo sobre o mundo, e na sua função de atuar criativamente, comunica-se e transmuta-se - logo, a transmutação sugere a existência de códigos simbólicos e históricos em comum. Por sua vez, enquanto a cidade e a sociedade são corporificadas no teatro pelo artista, onde a vida em cena se materializa na dimensão do palco, o papel do cientista social se revela como o questionamento e compreensão dos bastidores na dinâmica social tanto anterior quanto ulterior as encenações.

Existem dois movimentos a serem considerados nesse sentido: a posição ora de distanciamento do social ou do objeto de estudo, ora de aproximação, como um espectador ativo. Se numa perspectiva da teoria do teatro, significa oscilar entre o questionamento distante de Brecht (1978), com uma visão mais racional sobre a experiência empírica dos homens, e, por outro lado, a incorporação vital, da verdadeira entrega à energia e paixão ao teatro, de Artaud (1984).²

¹ Consiste no “[...] universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. [...]” (BOURDIEU, 2004, p.20). Assim, “Todo campo, é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças. [...] Os agentes – por exemplo – criam o espaço, e o espaço só existe pelos agentes e pelas relações objetivas entre os agentes que aí se encontram.” (idem, 2004, p.23).

² RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. (tradução de Daniele Àvila). In: Revista Urdimento, Arte e Política, CEART/UDESC, Santa Catarina, outubro de 2010, n°15, p.107-122.

CAPÍTULO 1 Cena Teatral Nacional

1.1 O panorama teatral e social – eixo Rio-São Paulo

O ponto de partida situa-se na relação entre teatro, cidade e a sociedade (PONTES 2010); considerada uma fórmula indispensável no que cumpre a finalidade de traçar uma reflexão do panorama do teatro no Brasil, envolvendo as metrópoles culturais do eixo Rio-São Paulo. No presente trabalho, o teatro é tratado como manifestação indissociável do exercício da política por considerar o campo político como diretamente ligado ao campo artístico, ora em convergência, ora em conflito. Nesse cenário, as transformações do que viria configurar o teatro brasileiro acompanhou e/ou esteve sob o controle do pensamento político de esquerda. Tal pensamento dominante, na cultura, era representado pela ala de esquerda, formada por artistas e intelectuais brasileiros - a maior parte deles possuía vínculos com o partido comunista brasileiro ou era amigo de algum membro do partido. Estes artistas e intelectuais protagonizavam um florescimento cultural muito marcante em meio a agitação política do país (RIDENTI,2014). Nesse caso, ao considerar os decênios de 60 e 70, o movimento de politização dos jovens foi algo que se refletiu nas artes cênicas - o que justifica o aparecimento de dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Millôr Fernandes, entre outros -, e transformou significativamente a realidade teatral: ampliando os espaços de atuação – de convencionais a não-convencionais³ -; a distinção social na plateia - trazendo à cena a realidade social daquele público que se pretendia atingir, a camada popular -; e, sobretudo, buscando profissionalização e autonomia da tríade artística – diretor, autor e ator/atriz. Estas questões tornam-se fundamentais ao desenvolvimento artístico brasileiro da época.

Tanto de um lado, no que diz respeito ao desenvolvimento artístico teatral, quanto de outro, a formação social e política do Brasil, se deu de forma conturbada e alicerçada a uma consciência elitizada: Explico: da colônia ao

³ A exemplo: o Teatro de Oficina, o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), e o Teatro de Arena.

império, do império à república, as decisões políticas sempre acompanharam a uma lógica de verticalização, de característica patrimonialista e paternalista; de forma que o desencadeamento de uma democracia⁴ no Brasil representa – diz Sérgio Buarque de Hollanda - “um lamentável mal-entendido” (HOLLANDA, 1995, p.160). O sistema liberal timidamente implantado no país propulsionou o fenômeno de modernização - que nada mais é do que a instituição legal do Estado moderno instaurado na dinâmica capitalista -, e a concretização de uma mentalidade burguesa. Nesses moldes, como pondera o sociólogo Florestan Fernandes, “Uma revolução que adquiriu conteúdo e consequências sociais por sua natureza política, estava fadada a projetar antigas estruturas sociais em um novo contexto político”. (FERNANDES, 1987, p.45).

Nesse sentido, torna pertinente associar as influências dramáticas de autores do século XX - caracterizado por comédias de costumes, revistas e paródias-, época na qual antecipa o processo de modernização e profissionalização teatral, e os públicos ainda eram restritos devido a uma realidade seleta de públicos. Destaca-se, aqui, três grandes nomes: primeiro, o dramaturgo Martins Pena (1815-1848), conhecido por retratar as instituições e satirizar os costumes: estreava no Rio, em 1838, com a peça “O Juiz de Paz na Roça”; as peças não possuíam alardes e nenhuma pretensão histórica - aponta Sábado Magaldi (1962)-, contudo, permanecem ainda, entre uma ou outra encenação, com uma espantosa atualidade. “No repúdio aos erros, nas diversas esferas do país, a comédia de Martins Pena pode ser considerada uma escola de ética, antecipando esse papel que o teatro assumirá, conscientemente, mais tarde”. (MAGALDI, 1962, p.58). Outro dramaturgo da época, consagrado também como romancista, foi José de Alencar (1829-1877): as peças ligeiras “Verso e Reverso” e “Rio de Janeiro” e “Demônio Familiar”, foram as que mais lhe conferiram visibilidade no teatro brasileiro; com esta última, fez transparecer a visão progressista que tinha ao questionar a sociedade escravocrata, e os valores morais dos homens (MAGALDI, 1962). Por terceiro, o dramaturgo Arthur de Azevedo, do Rio de Janeiro: conhecido pelo gênero de paródias e revistas, como as peças “A Capital Federal” e “O

⁴ Não entrar-se-á em por menores no trabalho sobre a questão da democracia, mas aqui, a noção aparece como uma ação política que permite envolver outras camadas sociais no processo político, e regulamenta, através do Estado legal, os limites da ação destes na política.

Mambembe”. É importante observar que essa herança das manifestações artísticas, mesmo com poucos registros de públicos de diversas origens sociais, prova a tradição do teatro de costumes como um dos marcos do painel teatral, na qual contribuíram à tomada de consciência da presença artística brasileira em meio às transformações da formação política e social do Brasil.

Voltando-se agora à descrição do fenômeno de modernização, convém ressaltar, que o panorama cultural brasileiro não se reduz ao eixo Rio-São Paulo; outras regiões brasileiras, como no Nordeste e no Sul, também acompanharam o fluxo de modernização e florescimento cultural voltado à profissionalização teatral, respectivamente: como mostra Jucilene Santana (SANTANA, 2009), entre os anos 50 e 60, com a criação da primeira Escola de Teatro no Brasil ligada a Universidade, na Bahia; e no Sul, em tempos de ditadura militar no país, fins da década de 60, no qual Rafael Guimaraens (2007) narra a trajetória do grupo Teatro de Arena de Porto Alegre – TAPA. No entanto, o recorte deste trabalho apresenta o eixo Rio- São Paulo, por considerar os centros culturais que mais estabeleceram intercâmbio das artes do palco com a capital catarinense. O crescimento urbano de ambas as metrópoles, ocorria de tal modo acelerado que pairava a sensação de que não se podia perder tempo, pondera a socióloga Gilda de Mello e Souza: “Presenciava-se, sem fôlego, uma substituição simétrica de estilos de vida e não o lento desaparecimento de um mundo cuja agonia se pudesse acompanhar com lucidez”. (Souza apud Pontes, 2010, p.98).

Junto do crescimento das cidades e da ascensão econômica capitalista, ainda no governo Getúlio Vargas, a fundação de instituições de ensino, de universidades, instaura um contexto de efervescências políticas e culturais no eixo Rio-São Paulo. O ambiente da universidade proporcionou um espaço de possibilidades, de atuação de um movimento artístico estudantil, e a expressão de um teatro de cunho político ou engajado. Na capital paulista, a fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo, em 1934, contribuía para a formação de um corpo central e expressivo, tanto para o teatro, como para as ciências sociais (PONTES, 2010). O pensamento crítico e a visão realista no ambiente da universidade trouxe uma concepção de tomada de consciência tanto no nível da linguagem de cunho teórico, quanto de cunho

prático, ou seja, nas ações individuais dos atores sociais em relação com o social.

A vinda e o aumento de imigrantes no Brasil trouxeram conseqüentes transformações no cenário e na dinâmica social. De um lado, nas relações com o mercado exterior e a conseqüente racionalização impulsionada pela mentalidade burguesa; de outro – e aqui nos é de extrema importância -, com a atuação de professores estrangeiros na Universidade: em São Paulo, um corpo de imigrantes intelectuais franceses é recepcionado, como: Jean Maugué, Claude Lévi-Strauss, Pierre Monbeig e Roger Bastide, entre outros. O mesmo ocorreu no Rio de Janeiro, embora num período mais curto, com autorização direta do presidente Getúlio Vargas, nas condições de atuarem sob o respaldo confessional (PONTES, 2010, p.93). Numa perspectiva mais pessimista, estima-se que o aumento de intelectuais - e artistas - estrangeiros no Brasil, concentrados em torno da Universidade, daria um tom de colonizado ao país. Entretanto, nesse aspecto, de intercâmbio com a intelectualidade estrangeira, vê-se que a movimentação não impediu de, mais tarde, surgirem grandes sociólogos e intérpretes do pensamento social brasileiro, pelo contrário. A responsabilidade social conferida à Universidade brasileira transformou e expandiu desde a sua implantação as possibilidades de formação profissionais em solo brasileiro. A menção dos imigrantes, portanto, ressalva a influência e intercâmbio com o mercado de trabalho industrial e econômico do país, assim como de atuação intelectual e artística.

Em relação a presença de intelectuais e artistas brasileiros, é inegável a marca estrangeira em suas ações, devido a idas e vindas aos países da Europa e das relações que mantinham com os imigrantes. Um dos marcos da cena brasileira, na tentativa de se destacar culturalmente com o exterior foi a Semana de Arte Moderna⁵, promovida pelo movimento modernista da época, no Teatro Municipal de São Paulo, em 1922; entre eles estavam: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Di Cavalcanti. O evento marcou o início do modernismo cultural no Brasil, em áreas como: artes plásticas, poesia, literatura, música, arquitetura; enfim, na inovação

⁵ Fonte disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Semana_de_Arte_Moderna>

artística em geral. A busca por uma concepção moderna nesses setores foi o que mais motivou a junção desses artistas, o que não deixa de ser um movimento de inspiração universal, em outras palavras, em sintonia com aquilo que era produzido culturalmente e artisticamente fora do Brasil.

A concepção moderna, à época, incluía construir uma identidade da história brasileira, no sentido de integração cultural e construção de um sentimento de nacionalidade⁶. Vale mencionar, a atuação de Mario de Andrade em contribuição às iniciativas do Governo Vargas na área cultural, onde colabora na criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional -, em 1937, ao elaborar um projeto de implementação de uma política de preservação para o serviço (SILVA, 2001, p.23); na época em que Gustavo Capanema estava no cargo de ministro do MES – Ministério da Educação e Saúde Pública. Foi uma das primeiras ações culturais de institucionalidade e promoção de políticas culturais no Brasil, onde, mais tarde, apresentou instabilidade com as políticas duras durante o período de governo militar.

No que concerne às controvérsias artísticas do panorama do teatro no Brasil, havia e ainda há uma grande discussão e preocupação em torno da característica de valorização do conteúdo estrangeiro no setor teatral, que daria a fama de teatro colonizado e não autenticidade nas produções artísticas - pelo fato de concentrar em montagens de clássicos do teatro, como: Shakespeare, Molière, Tennessee Williams entre outros. Contudo, ainda que exista um pessimismo relativo a esse ponto - de que poderia ser diferente - diria que a característica de colonização contribuiu às gerações que se apropriaram do que se produzia lá fora, para construir o que hoje se chama teatro brasileiro. Aderindo a um ponto de vista mais otimista: é inegável a influência destes na cena teatral brasileira, mas, foram justamente tais circunstâncias que ocasionaram a busca de um sentido de modelo autêntico. Diante disso, toma-se como exemplo, a criação de uma escola de formação de atores, nos anos 60, que será retomada adiante - em vista de um caminho de menos reprodução

⁶ Ao contrário do que vinha a ocorrer nos anos 80, na reconstrução do sentido e conceito de cultura, onde a integração nacional não era mais o máximo da cultura e arte brasileiras, mas outros temas passam a ser destacados, como: a diversidade cultural, a pluralidade social, e outros. (TEIXEIRA, 2008); cabe, no entanto, desenvolver esse ponto caso houver continuidade na pesquisa.

do que já existe e, mais incentivo à formação e valorização dos atores sociais empenhados na originalidade teatral do país.

Essa tendência de modernização e de aperfeiçoamento do teatro brasileiro acompanhou a necessidade de inovação nas artes da cena. Assim, a peça “O Vestido de Noiva”, do dramaturgo e jornalista Nelson Rodrigues, ficou reconhecida como a inauguração da fase do teatro moderno brasileiro; estreada em 1943, pelo grupo Os Comediantes do Rio de Janeiro, e dirigida pelo polonês Ziembinski; este que, a partir da montagem da peça de Nelson Rodrigues ficou conhecido por “trazer a consciência do espetáculo teatral” (COLLAÇO, 1982, p.16), substituindo a concepção de encenador por uma concepção de diretor de teatro – não se atendo em pormenores destes artistas, suas menções significam ao trabalho pela contribuição na descrição do panorama teatral brasileiro: o primeiro para a escrita da dramaturgia, e o segundo para a concepção de diretor de teatro. O teatro moderno voltava-se para uma concepção cênica atenta no conjunto da produção teatral. A composição dessa nova linguagem cênica ocorre no desejo de profissionalizar o teatro: com uma formação mais preocupada com a metodologia cênica dos atores em palco, conferindo ao ator/atriz menos brilhantismo e prestígio, exigindo mais trabalho e técnicas de corpo e voz. Nesse sentido, verificou-se que a existência de um “caldo cultural” na capital paulista, obteve uma característica mais intensa durante o período de modernização – da década de 40, onde se processa maior visibilidade à profissionalização do teatro no Brasil.

A partir dessa busca de uma nova linguagem teatral, que trouxera o grupo carioca dirigido por Ziembinski em São Paulo, as bases para um teatro profissional ocorreu com a reunião de três grupos amadores: o “Grupo de Teatro Experimental” de Alfredo Mesquita, o “Grupo Universitário de Teatro”, de Décio de Almeida Prado e o “Artistas Amadores” de Madalena Nicol. Funda-se em outubro de 1948 o T.B.C. – Teatro Brasileiro de Comédia – paulista, e, por iniciativa de Alfredo Mesquita, a EAD- Escola de Arte Dramática de São Paulo (CABRAL, et al. 1984). A iniciativa de construir uma escola de teatro evoluiu em todos os sentidos ao estabelecimento de uma cena teatral de identidade

nacional, tendo em vista a superação de um teatro elitista⁷ e colonizador e maior autonomia dos grupos que se construía nesse processo. O curso oferecido pela EAD, com duração de 4 anos, formava uma geração de atores, diretores e dramaturgos brasileiros, que viria atuar nas décadas seguintes - entre eles: Flávio Rangel, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, entre outros. O grupo Teatro de Arena foi um exemplo dessa inovação e superação no espaço do teatro: a partir de um grupo de estudantes recém-formados pela EAD – Escola de Arte Dramática -, fascinados com a ideia, em 1953, funda a Companhia Teatro de Arena. Nesse contexto, surge o TPE – Teatro Paulista do Estudante -, com a principal motivação de usar o teatro como instrumento e meio para a organização estudantil. Posteriormente, com a inauguração da sede do Arena, houve a “fusão Arena/TPE [1955]”. (CABRAL, et. al, 1984, p.46). A ideia do teatro de arena era a de que pudesse suprimir a falta de casa de espetáculos; além disso, o fator econômico também aparece, pois o teatro de arena era uma opção barata de produção artística. José Renato – idealizador da proposta – argumenta em defesa, na época:

“Do ponto de vista intelectual procurava-se um gênero de teatro que pusesse em evidencia que o mais importante no teatro é o texto. E o teatro em arena respondia a essa questão, porque colocava em comunicação direta espectador e autor, através do intérprete, naturalmente, (...) o espetáculo despojado que o arena proporcionava evidenciava as intenções do autor com mais exatidão, com mais profundidade, segundo a nossa opinião na época”. (apud CABRAL et.al., 1984, p.42).

Como reação ao sucesso comercial de peças estrangeiras que se apresentava nesse panorama com um viés comercial e de entretenimento, a companhia Arena agia mais no sentido e de modo colaborativo, buscando dar mais atenção à concepção de grupo. Em outras palavras, embora tivesse que ganhar seu pão com o teatro, o grupo de teatro Arena comercializava as produções de conteúdos politizados com o público. O teatro engajado passou a ser uma linha de pesquisa do teatro brasileiro e uma forma de resistência

⁷ A noção de superação de um teatro elitista é entendida no trabalho como a democratização do teatro; em outras palavras, a superação do teatro como algo segregado e restrito a grupos e convenções sociais que limitam e legitimam as diferenças de classe mais privilegiada e menos privilegiada.

durante o governo militar – que, por sua vez, o governo se revelou hostil às manifestações teatrais de cunho político de oposição.

Nessa época, no final dos anos 1960, os movimentos culturais, na sua maioria de pensamento político ideológico de esquerda, investiam em montagens de conteúdo crítico sobre a realidade social e política do país. Enfatiza-se, o sucesso da peça “Eles Não Usam Black Tie”, de Gianfrancesco Guarnieri, sob a direção de José Renato, em 1958, onde retrata a reivindicação de uma greve operária como tema central da trama. Contudo, depois do sucesso de “Eles não usam Black Tie”, sentiu-se a necessidade de dialogar com o público popular; então, os integrantes do grupo Arena passam por um processo de reformulação da própria linguagem cênica. Da necessidade de reformulação, houve a ideia de buscar referências que se assemelhassem à realidade nacional na busca de clássicos; para Augusto Boal – um dos sócios do grupo – “a maioria sentiu-se fascinada pela aventura de compreender que um clássico só é universal na medida em que for brasileiro”. (apud CABRAL et. al., 1984, p.58). Nesse sentido, chocam-se duas perspectivas – mostra Biange Cabral -: uma, de que a representação de clássicos representa um recuo para a dramaturgia brasileira; e outra, de que seria um avanço “tanto no sentido de apreender as qualidades do texto universal, quanto no sentido de exercitar a direção no que se refere a uma maior expressividade e a um maior rigor técnico”. (CABRAL et. al., 1984, p.58). Por fim, de modo a não suscitar julgamentos sobre essa fase: ao mesmo tempo em que se produziam e encenavam textos clássicos, o período foi marcado pelo crescimento de produções artísticas nacionais.

1.2 Os anos 1960 e 1970

“[...] do maio libertário dos estudantes e trabalhadores ao massacre dos estudantes no México; da Primavera de Praga às passeatas norte-americanas contra a guerra do Vietnã; dos pacifismos dos hippies, passando pelo desafio existencial da contracultura – notadamente as experiências com as drogas, tidas na época como contestação à moral e aos padrões culturais burgueses -, até os grupos de luta armada, espalhados pelo mundo afora”. (RIDENTI, 2014, p.20).

Diante do irromper das circunstâncias da época, em tempos de transformações estruturais e simbólicos compartilhados, faz-se a compreensão dos fenômenos políticos e sociais em relação às manifestações artísticas teatrais na presente interpretação, sobretudo, do panorama da geração de 1960 e 1970.

Na época, no Brasil houve o golpe militar em 1964; onde a promulgação do Ato Institucional nº5 - AI-5 -, em 1968, foi um dos períodos mais repressivos durante a ditadura. A mídia e o governo militar acreditavam na existência de uma ameaça comunista, e agiam no sentido de evitar qualquer disseminação do pensamento político de esquerda. Assim, a ideia progressista do governo voltava-se a um projeto político dominante de direita, numa lógica de crescimento econômico exacerbado. O vínculo do setor econômico com a política tornava-se mais estreito, visando o aumento de empregos ao povo. Pensando numa perspectiva menos entusiasta: as consequências de tais ações foram a centralidade do poder político e econômico aos militares e aos empresários influentes no mercado capitalista, no qual a distribuição de recursos não era equiparada em relação aos trabalhadores.

Conseqüentemente, a essa altura, pode-se objetar sobre a existência de uma transformação comportamental, tanto na prática quanto na teoria. Primeiro, pode-se dizer que havia uma nova maneira de significar certos hábitos e estilos de vida. Segundo, até mesmo a categoria de “cultura” obteve ampliação em seu entendimento: objetivada no ponto de vista de Terry Eagleton, “o *cultural* e o *social* tornam-se [então] *efetivamente idênticos*” (EAGLETON, 2005, p.55), isso se observar – nesse caso, entre finais dos anos 60 e início dos anos 70-, sob uma formulação política liberal que não media as consequências de tal proposição, no qual reduzia a cultura como uma forma de

poder, corporificando sua própria humanidade no Estado, fazendo da cultura uma questão do jogo político. De uma maneira geral, e, por esta razão, a questão da cultura, portanto, sempre foi essencial tanto para a esquerda política, quanto para a direita.

Seguindo a assertiva, na década de 1960, pode-se dizer que o consenso fora substituído pelo conflito, e assim a cultura

não é mais um meio de resolver rivalidades políticas, uma dimensão mais elevada ou mais profunda na qual pudéssemos encontrar um ao outro puramente como humanos; ao invés disso, tornou-se parte do próprio léxico do conflito político”. (EAGLETON, 2005, p.61).

Sem abranger a discussão, a ponderação de que a cultura tornou-se um meio de conflitos políticos, localiza em pauta a questão das minorias e das identidades: nacional, sexual, étnicas, entre outras específicas; isso se deve ao fato de emergirem a cena das transformações significativas do contexto da época.

Por sua vez, a cena teatral brasileira nos dois decênios, graças a grupos teatrais de viés politizado, lutava por meios de liberdade de expressar-se de forma humanista, a atuação era uma ação de resistência diante do teatro como entretenimento/diversão das classes elitizadas e dominantes do conteúdo simbólico. Sendo assim, estes grupos engajados voltavam-se à realidade social de um público não habitual – a camada social popular, ou a classe proletária. A partir daí, vê-se dois aspectos dentro da dinâmica artística: o alcance de um público distinto, e o conseqüente barateamento dos ingressos; e outro: a relativa prevalência da esquerda no setor cultural da época. Como já foi dito, a reação e a atuação de resistência da classe artística de esquerda redobraram, sendo as metrópoles do eixo Rio-São Paulo as que mais sofreram danos físicos e morais por conta da repressão e da censura. Contudo, “[...] para surpresa de todos” – pondera Roberto Schwarz -, “a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. [...] Apesar da ditadura da direita houve uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país”. (SCHWARZ, 1978, p.62). Isso prova o papel

transformador que o teatro compõe na relação com a cidade e a sociedade civil.

Tal hegemonia cultural de esquerda no país era formada, pelo menos na sua maioria, por estudantes de classe média, e, sobretudo, - no ponto de vista do sociólogo Ridenti (2014) - influenciados por um espírito revolucionário, embora numa perspectiva romântica do termo. Tais adeptos ao espírito do romantismo revolucionário em geral eram os artistas engajados que lutavam pela emancipação humana na transformação na mentalidade das pessoas, sem o uso da violência; por outro lado, a ação dos militares durante esse período se fazia por meio do uso da violência física - sendo inclusive a característica de o governo militar. Há, contudo, algumas ressalvas quanto aos modos de ação dos artistas de espírito revolucionário da época, sendo oportuno mencionar duas perspectivas: primeiro, havia, sim, artistas guerrilheiros⁸, isto é, que consentia o envolvimento em ações armadas, se necessário; segundo, e por outro lado, havia artistas e intelectuais de esquerda de atuação pacifista, isto é, optavam agir por outros meios, sobretudo, na arte, como: na literatura, artes plásticas, artes cênicas, música. Este último corresponde ao artista revolucionário romântico.

No entanto, salienta-se que tendo o respaldo da imprensa, a autoridade ideológica do governo militar distorcia a legitimidade simbólica dos artistas engajados, conferindo a estes o status de utópicos.⁹ Desse modo, o espaço do palco de teatro, onde relativamente tudo é permitido em termos de atuação, era o único instrumento e/ou meio onde o intérprete exteriorizava e expressava uma determinada ideia – em outras palavras, uma perspectiva da verdade dos fatos -, seja ela utópica ou não. Nesse caso, a atuação do artista engajado representava liberdade estética e manifestação política no fazer teatral. Daí os conflitos com o governo de direita e a censura das peças.

⁸ Aliás, Marcelo Ridenti, na obra *Em busca do povo brasileiro* (2014): retrata a questão de resistência à ditadura, narrando alguns episódios com os próprios depoimentos dos artistas.

⁹ Particularmente, aquilo que dá o sentido de utópico é produto da imaginação; logo, dentro das possibilidades e de acordo com a realidade do meio, a ideia de origem utópica se consolida, apenas, se houver a ação de atores sociais que compartilham da mesma ideia coletivamente.

1.3 A censura

A censura do teatro no Brasil não é um fato exclusivo dos anos de chumbo das décadas de 1960 e 1970 - conforme a socióloga Cristina Costa (2006), consta nos Arquivos de censura prévia ao teatro, no Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. Entretanto, o que se modificou foi o perfil dos censores ao longo do tempo: desde o Tribunal de Inquisição na colônia de Portugal, ligados a hegemonia da Igreja Católica; à Chefe de Polícia ou delegado no período de império; e chegando a se tornar profissão na República, na função de inspetor teatral. O descaso desse processo de evolução do censor acredita-se que não é mais do que a submissão ao Estado e legitimada sob uma relação de troca clientelista entre artistas e autoridades institucionais. Aliás, no ponto de vista da socióloga Cristina Costa (2006), o eixo político e econômico, de alguma forma, sempre acompanhou e controlou as decisões de censura da cena teatral.

Ademais, convém ressaltar o respaldo da Igreja nas ações de censura, pautado sob uma moral religiosa. Nesse aspecto, torna interessante salientar o potencial mobilizador social do fenômeno religioso¹⁰, no qual se atribuía um sentido de homogeneidade na sociedade civil. O elemento religioso, à época, aparece como um aliado estratégico da política dominante, de manipulação moral do conteúdo da opinião pública. Assim, amparado sob a instituição legal e a religião cristã, instruíam-se uma mentalidade com características moralistas – oficialmente implantada no Brasil em 1964. Prova disso são os ofícios de censura onde se julgava que determinada peça “corrompia a moral e os bons costumes” ou ainda “obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional”. (MICHALSKI, 1985, p.47).

Na configuração do panorama nacional, portanto, torna-se indispensável compreender a ação da censura nas artes do palco do período. Submissos a um governo autoritário - que deixou marcas permanentes, desde físicos a

¹⁰ A temática religiosa não só aparece ao falar sobre a censura no teatro, mas como uma característica da cultura brasileira em geral. No entanto, ela se restringe na abordagem do trabalho por questões de espaço. Para mais sobre o fenômeno religioso, é interessante consultar “As formas elementares da vida religiosa”, de Émile Durkheim (várias edições).

psicológicos -, muitos dos artistas de oposição a ditadura militar foram impedidos de trabalhar nas casas de teatro.

Dentro do período considerado na pesquisa, o auge da censura foi entre 1968 e 1969: estes foram os anos mais trágicos para o teatro – aponta Yan Michalski (1985) – “debaixo do jugo do AI-5”; trazendo pânico à categoria profissional, a diminuição do público de teatro foi “influenciada pela campanha que o esquema dominante havia desfechado contra ele [o teatro], fazendo-o aparecer perante a opinião pública como um antro de perversões, violências e subversões” aconselhando que “o mais prudente para o potencial espectador era passar longe das bilheterias” (MICHALSKI, 1985, p.38). Consequentemente, a liberdade de expressão aparece como a condição mínima de exercer a profissão de artista, considerando a tríade artística - autor, diretor e ator/atriz.

A título de ilustração, houve um número considerável de peças proibidas; já outras tiveram trechos adulterados, perdendo completamente o sentido da trama, como foi o caso de: o musical Hair, sucesso no exterior, que contava a história do movimento hippie; as peças “Navalha na carne” e “Quando as máquinas param”, ambas de Plínio Marcos – inclusive, a maioria de suas peças foi censurada na época, ficando por um longo tempo proibido de encená-las; a peça “Liberdade, Liberdade”, de Flávio Rangel, sofreu cortes; a peça “Gracias Señor”, do grupo Oficina, em 1972; entre outras (MICHALSKI, 1985).

1.4 A liberdade no nível da linguagem: a imprensa *versus* artes da cena

Não menos importante à pesquisa, a existência da censura também atuava no controle da imprensa brasileira; o não-dito, nesse sentido, possui uma importância analítica no contexto de governo militar, pois foi um verdadeiro golpe do silêncio. O jornal, não somente, mas à época do presente estudo, tinha a função de fazer circular as informações da dinâmica social, deixando a sociedade civil a par dos fatos políticos, econômicos e culturais nacionais. Trata-se do principal “dispositivo de influência” (MAFFESSOLI, 2009,

p. 31) do período¹¹. Ao menos os jornais mais influentes - como “O Estado de São Paulo”- que, de modo geral pertenciam a pequenos grupos e/ou donos de jornais da classe conservadora. (PEREIRA, 1992). Por sua vez, quando estes não atuavam em conformidade com o Estado, o jornal fora muitas vezes censurado, demonstrando ser uma disputa de relações de poder e de legitimidade na sociedade civil.

Por outro lado, entre os setores de resistência política, ou seja, de pensamento político de esquerda, circulavam com menos tiragens os conteúdos da imprensa alternativa (COHN, 1973). O estilo de comunicação era em formato de folhetim e/ou panfletário e pretendia atingir não somente a classe média, mas também a classe popular – menos escolarizada, e com menos condições financeiras de assinar e/ou pagar um jornal influente. A ideia dos setores de esquerda com a imprensa alternativa era manifestar suas opiniões, deixando ver que havia outros pensamentos e posições que divergiam com o que circulava na imprensa da classe conservadora. Contudo, pondera-se quanto a questão de disputas de poder no sentido de dualidade de classes dominante e dominada. Nesse sentido, a menção da existência de uma imprensa alternativa, tem a intenção apenas de fazer ver de forma mais clara os espaços de disputas e conflitos de poder.

Logo, o reconhecimento do campo jornalístico – não só impresso, mas também televisivo -, supõe, nos termos de Pierre Bourdieu (2004), um campo relativamente autônomo em relação aos outros campos – seja literário, artístico, jurídico ou científico. Isto é, possui seus próprios mecanismos de funcionamento, ao tempo que aciona condições de resistência às pressões externas.

Portanto, o campo jornalístico ao buscar a produção de consenso, exerce um sentido ao imaginário social dos sujeitos/atores sociais, e produz um sistema simbólico compartilhado. Se numa acepção marxista: a produção simbólica como instrumento de dominação “privilegia as funções políticas” e se

¹¹ Nos dias de hoje com o advento da internet, as categorias de análise se ampliam e tornam-se mais complexas. No presente trabalho torna-se inviável a análise; no entanto, caso houver continuidade na pesquisa, sobre as décadas que sucedem, caberia explorar esse ponto.

fundamenta “relacionando-as com os interesses da classe dominante”. (BOURDIEU, 2009, p.10).

Atento a esses pressupostos, no ponto de vista de Bourdieu a produção de concordâncias coletivas dispostas pela imprensa, além de apropriadas aos interesses de um seletivo grupo, tende a apresentar-se como interesses universais. Tal ideia de universalidade não passa do efeito ideológico, dissimulando a função de divisão na função da comunicação – diz Pierre Bourdieu -: “a cultura que une é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante.” (BOURDIEU, 2009, p.11). A título de ilustração, a noção de democracia converge com a análise bourdiana apresentada, isto é, na ideia de universalidade como um efeito ideológico de dominação¹².

Com efeito, voltando-se as trocas simbólicas constitutivas de significado e produzidas coletivamente, seja no campo jornalístico, seja no campo artístico, ver-se-á as noções de imaginação e ideologia como princípios norteadores da condição de produção de sentido de uma realidade social determinada, neste caso, o contexto brasileiro. Sem delongas, isso porque a construção de um imaginário social que dá um sentido de coletividade aparece junto da noção de ideologia. Nesse sentido, concorda-se com o ponto de vista de Serbena (2003), de que ao imaginário é conferido um campo de enfrentamento político, tendo em vista, deste modo, a imprensa/jornal como um instrumento de atuação em meio aos conflitos políticos econômicos.

No entanto, há alguns fatores relacionados e oportunos a se pensar: mesmo com uma alta tiragem dos jornais, quem garante que será lido? E ainda: na leitura do jornal, a leitura geralmente é solitária ou coletiva? Certamente, na maioria das vezes, o leitor é solitário; quer dizer, atenta-se a como a transmissão e a construção das trocas simbólicas ocorrem nas relações sociais, da forma como ela adquire sentido e conseqüentemente legitimidade. Tais são as reflexões feitas em relação da linguagem no nível da imprensa.

¹² Uma análise aprofundada sobre o tema está em Cultura e Democracia, de Marilena Chauí (1997); embora não faça referência a teoria do poder simbólico de Bourdieu.

Por sua vez, no que diz respeito à mediação nas artes da cena ou no espaço do teatro, percebe-se a questão do imaginário alicerçado a ideologia: o ator quando aciona o campo imaginário do outro – do público-, ao compartilhar sua produção subjetiva, produz uma troca simbólica/linguística. Nesse caso, a troca simbólica/linguística é transmitida pelo intérprete, com o seu corpo. Assim, a mediação proporcionada pelo teatro possui um efeito multiplicador, onde a apreciação não exige necessariamente de alta escolaridade para o entendimento do que está sendo dito: a leitura do espectador é feita a partir de códigos de percepção e experiência vinculadas ao seu mundo social.

Destaca-se, deste modo, a implicação na relação de mediação na interpretação influenciada por Christophe Charle (2012): de um lado, da arte cênica, e de outro, da imprensa: a primeira, na leitura do jornal, permanece material e visualmente vivo durante séculos; a segunda, na leitura/decifração de um espetáculo teatral “sobrevive apenas como texto, como crítica ou como memória daqueles que o viram”. (CHARLES, 2012, p.12). Por isso, para o historiador, a reconstituição da memória teatral requer constituir o conjunto de mediações que interagem no mundo do teatro, seja numa apreensão panorâmica da história, seja no registro de um microcosmo social.

CAPÍTULO 2 A profissionalização do Teatro em Florianópolis

2.1 Antecedente histórico das manifestações teatrais de Florianópolis

Numa leitura sobre o processo de modernização de Florianópolis - caracterizado pelo sociólogo Nereu do Vale Pereira (s/d) –, observa-se que o processo de evolução e de modificação política e social de Florianópolis deu-se junto às mudanças culturais; o que inclui as manifestações artísticas teatrais da cidade. Pereira (s/d) formula a constituição de modernização dividindo-a por períodos; a saber: da fundação até 1890, de 1900 até 1945, e 1950 a 1970. Nesse sentido, tendo em vista a divisão dos três períodos propostos, a sequência desta parte vale-se da divisão dos três períodos descritos, para contextualizar os antecedentes históricos teatrais de Florianópolis - até chegar a terceira fase, período chave do presente trabalho.

Partindo da primeira fase: da fundação até 1890; no que corresponde ao panorama do teatro, somente a partir da segunda metade do século XIX, criou-se condições para atividades teatrais – conforme Vera Collaço (1984) -: até então as atividades culturais restringia-se a bailes, com manifestações de música e dança, onde ocorriam extraordinariamente na Casa Real. Convém mencionar a observação da própria autora, sobre a ausência de documentação que comprove a existência e os detalhes dos espaços físicos, de suas localizações entre outras informações pertinentes.

Sobre o que se têm registros de casa de espetáculo, o Teatro São Pedro de Alcântara foi o primeiro existente, de 1846 a 1869; era uma casa particular alugada e gerida pelo grupo Sociedade Dramática particular Catarinense, que não sobreviveu por conta de dificuldades financeiras. (SCHMITZ, 2005). Mais tarde, o prédio foi ocupado para funções administrativas do governo do Estado, e pela Imprensa Oficial; em 1969, o prédio foi demolido. Em relação às razões da demolição do edifício, alega-se que foi “para dar lugar a...nada! sob o pretexto de alargamento da Rua Tenente Silveira. [...]” (Gerlach G. e Machado O. apud COLLAÇO, 1984, p.31). Recentemente, constata-se no local a existência de um estacionamento.

Entre os sinais de decadência, e os avanços da cena teatral da época – depois de 1869 -: de um lado, há sinais de decadência porque desde a desistência do Teatro São Pedro de Alcântara na cidade de Florianópolis não existiu outra localidade para manifestações teatrais, a não ser no Teatro São José, inaugurado em 1856 – atual teatro Adolfo Mello -, na região vizinha, em São José; por outro, reconhece-se que houve também tentativas de alcançar visibilidade ao teatro catarinense, através da iniciativa de companhias teatrais que buscavam construir e instituir um espaço físico digno para as apresentações artísticas, estas, que, se apresentavam em espaços alternativos ou adaptados e geridos por elas próprias, e recebiam as companhias de fora para que divulgassem seus trabalhos em Nossa Senhora do Desterro – nesse ponto, não se entrará em detalhes, devido a limitação de informações do período.

Em relação aos avanços da cena teatral, sentindo a necessidade de um espaço físico fixo, formou-se uma Sociedade Empreendedora, onde se juntaram acionistas interessados na construção de um novo teatro, que teria o nome de Theatro Santa Izabel, a partir de 1854 (COLLAÇO, 1984). Assim, em setembro de 1875, é inaugurado o Teatro Santa Isabel, tornando-se o teatro oficial da cidade. E, diante das transformações administrativas em 1894: a mudança do nome do Teatro Santa Isabel para Teatro Álvaro de Carvalho ocorreu no mesmo ano em que o nome da cidade Nossa Senhora do Desterro passa a chamar-se Florianópolis (SCHMITZ, 2005). O espaço permanece no mesmo local, e obteve muitas reformas ao longo do tempo, sem perder a característica de palco italiano. A propósito, uma característica observada por Collaço (1984), é o caráter limitado de acesso do público ao teatro nos primeiros anos de fundação, onde as cadeiras do teatro eram destinadas aos sócios/acionistas do teatro, aos membros da família e aos convidados extraordinários que apresentassem o convite na entrada; além do mais, conforme Collaço (1984), sabe-se que a Imprensa recebia convites como forma de pagamento do anúncio ou para publicar seu parecer sobre o evento.

Considerando o período de 1900 a 1945; revela Nereu do Vale Pereira (s/d), que esta foi uma fase de estagnação do crescimento da população. E, de acordo com as fontes secundárias levantadas, foi de relativa estagnação das

manifestações artísticas teatrais; embora Florianópolis continuasse a ser a capital cultural do Estado (PEREIRA, s/d). Pode-se dizer que, tal fato – de estagnação - ocorreu após a constatação da primeira fase, que se tem registro da chegada das primeiras correntes imigratórias, de alemães e italianos, no início de uma intensa povoação, sem esquecer, das “correntes açorianas que migraram para o perímetro urbano da cidade”. (PEREIRA, s/d, p.118). Portanto, tendo em vista retratar o painel constitutivo das manifestações teatrais em Florianópolis, entre 1900 a 1945, mesmo com toda efervescência política e econômica mundial e nacional¹³, constata-se a ausência de estudos do teatro catarinense nesse período; vê-se aí um importante campo de estudo à se investigar.

2.2 A gênese do processo de profissionalização (e/ou autonomia) teatral

Em 1950 a 1970, a modernização de Florianópolis entra na terceira fase (PEREIRA, s/d); esta concentra o período chave da presente pesquisa, articulada às inovações da cena cultural teatral: sobre a gênese e o processo de profissionalização do teatro na capital. Os acontecimentos da dinâmica social marcantes ao período e diretamente envolvidas nesse processo de profissionalização – e de dinâmica cultural - foram: de um lado, o maior investimento imobiliário que acompanhou o aumento populacional e a expansão de empregos na cidade - na interpretação de Nereu do Vale “a indústria da construção civil e a ampliação dos serviços públicos se constituíram nos principais focos de atração populacional”. (PEREIRA, s/d, p.121)-; e de outro, o surgimento da Universidade Federal de Santa Catarina.

O primeiro acelerou a urbanização de Florianópolis, trazendo consigo, além de investimentos de infraestrutura, contradições sociais, de aspectos ora positivos, ora negativos. De seus aspectos positivos, o aumento dos espaços de habitação na cidade atendia a demanda do crescimento das classes

¹³ Num período de circunstâncias históricas irrompidas, como: a crise econômica mundial em 1929, a Primeira Guerra Mundial; e no nível nacional: a transição da República Velha à República, do governo Getúlio Vargas, em 1940 - no qual há o reconhecimento pleno das instituições na organização brasileira.

médias, de empresários, de professores universitários e a comunidade de estudantes, observa o historiador Reinaldo Lohn:

“As condições oferecidas pela cidade destacaram as novas classes médias no conjunto da população, especialmente após o crescimento de vagas universitárias e a instalação de sedes de empresas estatais, como a Eletrosul (...) Em poucos anos, muitos profissionais de nível superior instalaram-se na cidade, ao mesmo tempo que o acesso a cursos universitários se expandia.” (LOHN, 2011, p.165).

A título de ilustração, das contradições sociais existentes no aspecto negativo, cabe ressaltar: o aumento de famílias que se deslocavam do interior, resultando no aumento do número de favelas que margeiam a cidade – entretanto, não cabe ao trabalho aprofundar as consequências sociais da implantação de uma ação estratégica¹⁴ do governo militar nas capitais brasileiras –; aponta-se à questão, apenas para não ocultar o problema da falta de habitação, ao mesmo tempo em que o mercado imobiliário se expandia. Importa, nesse sentido, apenas colocar em pauta a existência de tal complexidade social – nesse caso, do crescimento do mercado imobiliário –, atrelada a noção de qualidade de vida da população catarinense como questão circundante – isto é, a qualidade de vida que reflete no nível cultural da região, e, sobretudo, compreende-se como um componente fundamental da população/sociedade civil.

Por segundo, o surgimento da Universidade Federal de Santa Catarina, instalada em dezembro de 1960, por sua vez, foi um dos fenômenos onde a cultura obteve um lugar privilegiado, tanto para a formação de profissionais no mercado, como para a formação em torno de si, da principal movimentação artística e cultural do Estado¹⁵. O espaço e ambiente universitário fez com que concentrasse uma vanguarda de intelectuais e artistas catarinenses, e logo germinasse uma significativa transformação na cena teatral local.

Ainda nos anos 1960, a Universidade oferecia cursos de canto – o famoso Coral da UFSC – e de interpretação teatral à comunidade acadêmica – não voltada à formação profissional para o mercado criativo¹⁶, sendo visto mais

¹⁴ À exemplo: Plano Nacional de Desenvolvimento, implantado nacionalmente, tanto na área social, como na econômica. (Ministério da Educação e Cultura, 1975).

¹⁵ Fonte disponível em: <www.dac.ufsc.com.br>

¹⁶ Cabe mencionar o primeiro curso universitário de Artes Cênicas em Florianópolis, na Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC –, em 1986, com o título de Licenciatura em Teatro.

como uma área recreativa ou de complemento ao fator educativo. Em seu nascimento – pondera Carmen Fossari (1982) – o teatro realizado na Universidade Federal de Santa Catarina demonstra vinculações com a Educação Escolarizada, de característica didático-religiosa. Entretanto, em seu desenvolvimento, no decorrer das décadas de 1960 e 1970, o teatro de caráter universitário da UFSC, não estava alienada ao momento político brasileiro.

A tendência de ruptura com os moldes antigos de se fazer teatro, e de transformação com a linguagem cênica a nível local deixa transparecer nos meios de comunicação. Numa publicação da imprensa, no jornal O Estado, no final dos anos 60, constata-se o espírito da época referido acima, de posicionamento diante da realidade social expressada nas artes da cena, e, sobretudo, de superação do teatro escolar de respaldo religioso; nas palavras do jornalista Carlos Miranda:

“A verdadeira arte nada tem de razoável e de dogmático. Qualificar a arte de moral ou imoral, não significa coisa alguma. (...) A arte nada tem de místico ou religioso. Isso não é detalhe ou semi-estilo de expressão. A arte é objetiva em relação ao real quanto a expressão tanto de ideias como de formas. (...) O artista não deve ter preferência de ordem moral. A preferência moral do artista é a verdade na forma expressiva. O artista nunca é indecente. (...) [e finaliza] O supremo ideal do artista é a liberdade total.” (Jornal O Estado, 07 de janeiro de 1968).¹⁷

Cabe destacar, portanto, a relação de tensão entre ciência e religião: a ciência, representada pela estrutura da Universidade Federal de Santa Catarina; e por outro lado, a religião, representada na prática comum das camadas sociais (populares) florianopolitanas e no respaldo religioso do ensino escolarizado.

A ciência - compreendida nos preceitos da teoria bourdiana - como um campo científico, baseada nas ações relativamente objetivas, configura um espaço onde se legitima através de sua instituição e de seus atores sociais que nela se relacionam, reproduzindo e produzindo a difusão de seus princípios no mundo social (ou microcosmo) que atua. A religião, por outro lado, configura um campo e função diversa, onde não cabe abranger ao presente trabalho;

¹⁷ Anexo 1 (Momento de Arte, Carlos Miranda).

apenas, pondera-se em considerá-la no contexto em questão.¹⁸ Logo, como vimos, o espírito da época convergia com a superação de uma consciência moral e religiosa do mundo - significando a resiliência de um sentido transcendental/divino e desinteressado com a realidade em si.

Neste caso, a liberdade no nível da linguagem não deixou de ser um ideal dos artistas catarinenses, que atuavam buscando visibilidade no cenário teatral pacato da cidade. No entanto, é importante ressaltar a controvérsia de que a busca por uma linguagem própria não significou necessariamente a profissionalização dos artistas catarinenses; mas, um processo no qual corresponde a uma abertura e disseminação/aumento dos grupos teatrais – de caráter universitário. Isto é: de certa forma tais ações destes atores sociais – artistas - contribuíram e ainda contribuem a reconhecer a profissionalização teatral de Florianópolis como um fluxo em transformação ainda nos dias de hoje, não como algo estático.

Finalmente, das atuações pioneiras de vínculo com a Universidade, no sentido de realizar produções teatrais inovadoras, destaca-se: a ação do Departamento de Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, em 1962, com o *Grupo Teatro Universitário de Santa Catarina*, na direção de Odília Carreirão, onde se produziu a peça “*O auto da compadecida*”, de Ariano Suassuna; no mesmo ano, é criado o *Grupo Jogral da UFSC*, com a direção de Murilo Martins, com o projeto de interpretar poesias de autoria dos integrantes, Jair Hamms e Raul Caldas Filho (CARMEN, 1982, p.59).

O fator da busca por algo melhor no quesito cênico para o Estado foi fundamental na construção gradativa e significativa de mudanças ao cenário; a começar pelo Teatro Álvaro de Carvalho, onde o Departamento de Cultura da Secretaria do Governo, responsável pelo teatro, sediou o espaço para apresentações dos novos grupos de caráter universitário, visto que não havia outra casa de espetáculo ou outro espaço adequado – de palco italiano - para a realização das produções teatrais. O que torna indispensável destacar a atuação do Departamento Artístico Cultural da UFSC, junto ao Departamento

¹⁸ Para uma abordagem sobre: BOURDIEU, Pierre. Gênese e estrutura do campo religioso. In: A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007. (p.27-69); WEBER, Max. A ética protestante e o espírito do capitalismo. São Paulo: Ed. Pioneira, 1998.

de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do governo do Estado; ambos os órgãos trabalharam inclusive para a promoção de encenações teatrais de grupos de fora – como ver-se-á, mais tarde, permitiu um intercâmbio cultural com os grupos locais.

2.2.2 O Teatro do Trapiche

Nesse sentido, priorizando a discussão da relação com a atuação dos artistas e grupos teatrais concentrados em torno do espaço universitário, e a questão de um espaço cênico, deixa-se de lado, momentaneamente, a ordem cronológica dos fatos ao enfatizar nessa terceira fase de modernização florianopolitana a criação de um espaço de teatro não-convencional no início dos anos 70, chamado de Teatro do Trapiche.

Primeiramente, a classe artística e estudantil ainda não contava com outro teatro a não ser o Teatro Álvaro de Carvalho; logo, na época, seria uma das vontades e preocupações do movimento cultural local: a criação de um espaço para expandir o acesso ao teatro em Florianópolis¹⁹. Foi pensando assim, em espaços alternativos possíveis, como fuga do teatro elitizado e colonizado da cidade, que o grupo *Teatro Estudantil Catarinense* – TECA-, a partir de sua formação, em 1972, na Universidade Federal de Santa Catarina, numa ação conjunta entre artistas locais funda o *Teatro do Trapiche* - contando com o apoio da Prefeitura que sediou o local para a construção do teatro. O espaço não-convencional (CARMEN, 1982), de estilo teatro de arena, com a capacidade de 150 pessoas, segundo a imprensa, teve sua inauguração oficial para convidados especiais e padrinhos no dia 1 de setembro de 1972, e nos dias 2 e 3 para o público em geral. O grupo TECA, que já carregava consigo uma nova concepção de linguagem teatral, estreia com a peça “O Livro de Cristovão Colombo”, de Paul Claudel, sob a direção de Sérgio Lino, com um elenco de 18 atores (O Estado, Agosto de 1972). Das primeiras apresentações estão: “Catacumba 2000”, do dramaturgo e diretor Sérgio Lino; e “Contestado” – uma das peças históricas de Santa Catarina mais premiada e encenada

¹⁹ Atenta-se ao fato do Teatro da UFSC ter sido inaugurado no final da década de 70: em 1979 – ao lado da Igrejinha da UFSC.

nacionalmente -, de Romário José Borelli (2006), com direção de Augusto Souza, junto a um elenco de 11 atores.

A construção do Teatro do Trapiche foi um marco cultural de Florianópolis inserido no ciclo analisado na pesquisa; sua existência mostrou a possibilidade de outros caminhos possíveis para as manifestações artísticas catarinenses – do fazer teatral como instrumento de enfrentamento político, de autonomia dos grupos locais e emancipação do público. Todavia, acrescenta-se, o caráter provisório²⁰ do teatro, que foi de setembro de 1972 a fins de 1974, onde o renascimento de uma cena cultural efervescente na ilha passou para os planos secundários, segundo aos interesses do governo do Estado. O grupo TECA²¹ se desfez no mesmo ano em que o Teatro do Trapiche foi demolido, mas, deixando um legado, a partir desta experiência pioneira, às próximas gerações de teatro catarinense. Perceptivelmente o caráter universitário e amador começa a modificar-se: da criação de outra casa de espetáculo, com uma concepção teatral jamais recepcionada antes pelo público florianopolitano.

No ponto de vista da diretora de teatro Carmen Fossari:

“A busca de um novo público veio acompanhada de uma reestruturação do fazer teatral a partir da produção de uma dramaturgia própria, no desenvolvimento do teatro na UFSC, fator esse que rompeu com os padrões do teatro até então realizado na cidade”. (CARMEN, 1982, p.41-42).

Assim, em seu desenvolvimento, o teatro de caráter universitário da UFSC, não estando alienada ao momento político brasileiro, “irá posicionar-se face à realidade imediata”. (CARMEN, 1982, p.3).

O episódio do Teatro do Trapiche, mesmo num período curto de existência, de 1972 a 1974, pode ser caracterizado como uma ação de vanguarda. Pensando numa lógica relacional, a organização dos artistas locais em prol da criação do Teatro do Trapiche foi uma manifestação catarinense do que vinha ocorrendo nacionalmente nas artes em geral – literatura e nas artes

²⁰ Anexo 3 - Trapiche em breve uma saudade (Jornal O Estado, 1974).

²¹ Alguns dos integrantes seguiram com projetos na área cultural e nas artes da cena – por questão de tempo, não serão aprofundados os caminhos individuais dos artistas da época, ficando para outro momento/oportunidade.

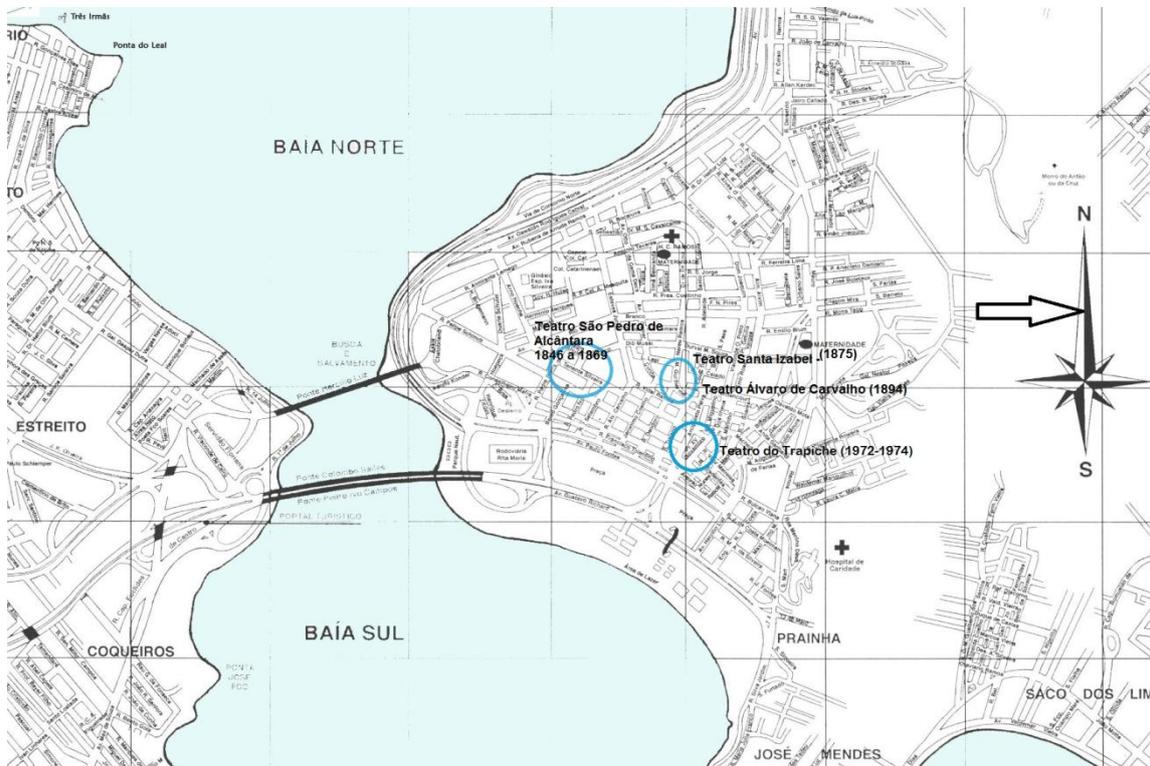
plásticas, por exemplo –, nas principais capitais culturais do Brasil, eixo Rio-São Paulo. Considera-se, nesse sentido, a correlação com os princípios das correntes de vanguarda na *A Declaração de princípios básicos da vanguarda*, redigida em 1967, no Rio de Janeiro, manifestando:

“[uma arte de vanguarda] [...] ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação. Por isso a vanguarda assume uma posição revolucionária, e estende sua manifestação a todos os campos da sensibilidade e da consciência do homem.” (RIDENTI, 2014, p.165).

Portanto, a ênfase na ação da coletividade, da busca de novos espaços e novas técnicas e o despertar de um olhar mais crítico sobre a realidade, corresponde ao teatro de caráter universitário da UFSC que surgiu na época, tendo, entre outros, o grupo TECA como a principal referência no início dos anos 70, em Florianópolis.

De modo a destacar os espaços teatrais/casas de espetáculo descritos nas três fases de modernização de Florianópolis, segue um mapa simples da localização geográfica:

1 – MAPA DA LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA DOS ESPAÇOS TEATRAIS – REGISTRADOS - DE 1846 A 1972



Do que se têm registros, o mapa acima apresenta os espaços teatrais de Florianópolis até a década de 1970: o primeiro, localizado na Rua Tenente Silveira, estava o Teatro São Pedro de Alcântara, de 1846 a 1869; o segundo, na Rua Mal.Guilherme, fora inaugurada em 1875, o Teatro Santa Izabel, que no ano de 1894 sofreu alterações administrativas e de estrutura, sendo modificado o nome para Teatro Álvaro de Carvalho; o terceiro, no Miramar, estava o Teatro do Trapiche, de 1972 a 1974, instalado nas proximidades da Praça XV de Novembro, não tendo informações exatas da localização, pois o local foi aterrado pela prefeitura e modificado de acordo com o planejamento urbano da cidade de Florianópolis.

2.5 A existência e o estímulo à uma política cultural

“O estímulo à Cultura (...) precisa ser correspondida, (...) Como as preocupações da vida atual se dispersam em uma infinidade de problemas comuns à nossa época, nem sempre tem sido possível a todos a promoção e a divulgação da Cultura. (...) Santa Catarina, evidentemente, não pode dispor dos recursos que dispõem os maiores centros do País para a promoção cultural. Entretanto, verifica-se aqui, por parte considerável parcela dos nossos meios intelectuais, uma vontade imensa de expandir tanto a nossa criação como o intercâmbio artístico. (...) Ao lado do estímulo que obrigatoriamente tem de ser dispensado à chamada “prata da casa”, a evolução cultural do Estado depende estreitamente do intercâmbio que possamos fazer com centros maiores. Para isto, entretanto, para que se possam vencer as dificuldades, é preciso, acima de tudo, colaboração. Uma colaboração que, até aqui não tem havido em larga escala mas que precisa ser o quanto antes promovida, para que mais tarde os êxitos sejam divididos igualmente por todos os participantes, sem que se deixe de lado, por necessidade, aqueles que, por qualquer motivo, não quiseram ou não puderam participar. (Jornal O Estado, 28 de Agosto, 1967).²²

Com a passagem acima, é possível verificar o significativo papel da imprensa, a sua maneira, na busca por maior valorização cultural no Estado - ao cobrar tanto por parte dos órgãos competentes, como por parte da sociedade civil na colaboração e maior participação nas ações culturais.

A ação de subsidiar a cultura na capital de Santa Catarina, no entanto, até o momento, de 1964 a 1967, restringia-se a iniciativas ainda limitadas no setor cultural; sabe-se das ações do Departamento da Cultura vinculada a Secretaria da Educação e Cultura do Estado, em parceria com o Departamento de Cultura da Universidade Federal de Santa Catarina. Diante disso, em 1968, é instalado o Conselho Estadual de Cultura, orientado pelas iniciativas das políticas culturais nacionais, e passa a supervisionar as ações culturais do governo do Estado. A criação do órgão em seu início tinha sob a responsabilidade corresponder expectativas culturais dos espaços que constituíam, na época, “o patrimônio artístico e histórico de Santa Catarina”, como: a Biblioteca, o Arquivo Público, a Casa de Santa Catarina, a Casa de Vitor Meireles, o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, entre outros. (Jornal O Estado, 1968).

A Tabela 1, a seguir, ilustra uma estimativa do número de peças patrocinadas pelo Departamento de Cultura da UFSC e o número de peças

²² Anexo 2 - Colaboração Cultural (Jornal O Estado, 1972).

patrocinadas pelo Departamento de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura do Governo, e outros – em alguns casos, ocorre o patrocínio simultâneo dos dois órgãos.

Tabela 1 – PEÇAS SUBSIDIADAS/PATROCINADAS PELO DEPARTAMENTO DE CULTURA DA UFSC, E DEPARTAMENTO DE CULTURA DA SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO

ANO	n° de peças patrocinadas pela UFSC	n° de peças patrocinadas pela Departamento da Cultura da Secretaria da Educação e Cultura	Outros (patrocínio)
1964	1	-	-
1965	5	-	-
1966	4	1	2
1967	2	-	1
1968	5	4	1
1969	-	5	1
1970	9	15	1
1971	3	16	5
1972	2	2	-
1973	3	5	-
1974	8	15	6

Outro destaque, que envolve o incentivo financeiro às companhias teatrais tanto de fora, como de Florianópolis, são os patrocínios informados pelo jornal. Os anúncios de determinadas promoções, de apresentações teatrais ou recitais/shows no Teatro Álvaro de Carvalho, em geral, dependiam de incentivo dos órgãos legais. Logo, não é descartado o fator de desinteresse ou falta de atenção da imprensa por deixar de mencionar e informar o órgão competente patrocinador, ou por outro lado, já devia ser trivial ou comum o patrocínio do Departamento de Cultura da Universidade – UFSC – e do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado. Ressalva-se, portanto, que as informações quantitativas na Tabela 1 possuem uma margem de erro considerável, ou seja, não são precisas; isso porque, foram retiradas da

pesquisa documental, na qual, o jornal, ao noticiar as peças nem sempre divulgava quais eram os patrocinadores - basta observar os dados nos anos de 1972 e 1973, período em que crescia a movimentação cultural na capital. Contudo, tal observação não desqualifica o esforço da verificação levantada, de modo a evidenciar os registros e indícios da existência de patrocinadores culturais.²³

2.6 O público e a coluna Teatro

A questão do público é considerada na presente pesquisa como plateia de teatro, diferente de sua acepção de público como o bem comum da esfera pública gerado pelo Estado²⁴. Por sua vez, da mesma forma em que se atenta sobre o uso do termo de público, atenta-se em esclarecer a característica - ou caráter - desse público de teatro que concentrava e formava a unidade cultural da cidade, neste caso, de Florianópolis. O histórico das manifestações artísticas teatrais vistas no trabalho deixa ver a existência de uma elite na antiga província; essa elite, ao juntar-se a outros acionistas funda a Sociedade Empreendedora de teatro, tendo como retorno reservas nas cadeiras do Theatro Santa Izabel, atual Teatro Álvaro de Carvalho. Tal constatação da formação de um público unificado da cultura teve duração entre os séculos XIX e XX.

Rompendo com a tradição elitizada e unificadora cultural de teatro, na metade do século XX, por volta da década de 60, já é possível perceber os efeitos da modernidade na dinâmica social e política na sociedade, e, conseqüentemente nas plateias de teatro. As mudanças estruturais e sociais se refletiam nas mudanças culturais da cidade, aonde o velho substituíria-se pelo novo, relatava a imprensa catarinense. Surge a partir daí, da modernização das

²³ Em relação aos indícios de patrocinadores culturais: a pesquisa não se estendeu a questão dos patrocínios, embora pertinente, será um aspecto a aprofundar em outro momento.

²⁴ O filólogo Auerbach (s/d) problematiza o uso do termo, mostrando que o uso de “público de teatro” teve surgimento no século XVI, em substituição ao sentido político de público ligado ao Estado. (AUERBACH, s/d, p. 213).

idades, uma nova concepção sobre a formação e emancipação de um público, onde passou a considerar a camada popular como parte do processo, até então distante das casas de espetáculo, aonde muitas vezes a sua não participação se devia aos altos preços ou pela falta de interesse e hábito de assistir a uma peça de teatro.

As ações para mudar esse círculo de unidade cultural de uma elite, podem ser descritas como estratégias institucionais de formação, no sentido educacional, numa estratégia da formação de um público de teatro florianopolitano. Na verificação destas ações ou estratégias, elenca-se algumas das circunstâncias propositadas: a primeira, foi a realização do 1º Ciclo Técnico-Cultural promovida pela Universidade Federal de Santa Catarina, em 1964, onde O Ciclo contou com vinte cursos ministrados, entre os cursos voltados ao teatro oferecia-se: “Curso sobre Shakespeare”, ministrado pelo crítico teatral da Folha de São Paulo na época, Décio de Almeida Prado; “Curso sobre a história do teatro brasileiro”, ministrado por Renata Pallottini, da Escola de Arte Dramática de São Paulo - EAD; e o “Curso Teatro: Interpretação teatral”, ministrado por Augusto Boal, da EAD. Assim, a emancipação de um público se tornaria uma máxima, à época, onde a unidade cultural não expressaria apenas uma elite cultural; pelo contrário: buscava-se o teatro popular ou de vanguarda como expressão de uma unidade do povo - ou como uma arte de massa, *“a arte do povo que se reúne, não apenas para se divertir, mas para expressar sua unidade”* (SACHS, 2010, p.22) - aponta a autora, inspirada nos preceitos de Barthes.

Por outro lado, ao constatar o fracasso de bilheteria do teatro, no início dos anos 70, uma das estratégias administrativas do Estado de Santa Catarina à formação de um público se deve fundamentalmente ao aumento das apresentações musicais. Nas palavras do diretor do Teatro Álvaro de Carvalho, na época, Pedro Cherem em entrevista ao jornal O Estado, alega: *“(...) nós não temos alternativa, temos que misturar programas musicais com apresentações clássicas (...) [e completa] ainda são as únicas formas de levar o grande público ao Teatro”*. (O Estado, 18 de janeiro de 1974). Os Festivais de Música foram uma estratégia para de atrair o público, como: o Festival Universitário da

canção catarinense - FUCACA- (1972); o Festival Pró-Música (1974); Festival de Músicas para Carnaval (1974), e outros.

Nesse sentido, a imprensa se destaca com uma das expressões mais concretas de incentivo à formação de um público - e para instigar a opinião mais crítica desse público criou-se a coluna Teatro no Jornal O Estado, com publicações quinzenais ou de acordo com os acontecimentos teatrais na cidade. A crítica teatral especializada, foco da coluna, era escrita pelo jornalista Mário Alves Neto, que, vindo de São Paulo possuía uma bagagem de conhecimentos em relação as tendências das artes cênicas no Brasil.

Contudo, a existência da crítica teatral em Florianópolis foi efêmera. O registro de sua efemeridade, de abril de 1969 a novembro de 1970, deixa ver ou supõe-se que, a curto e médio prazo, houve uma ascensão da movimentação teatral na capital catarinense, na qual a imprensa reagiu correspondendo a esse aumento, tanto das produções teatrais dos grupos de fora como dos grupos locais, com um espaço no jornal onde articulava essa aproximação com o teatro ao transmitir os mais importantes acontecimentos teatrais no papel de mediador com a sociedade civil, transformando-a e formando-a em público de teatro.

Na verificação ao conteúdo publicado em todas as colunas, pode-se objetar que a coluna foi um marco para o teatro no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, que impulsionou a existência de uma crítica do teatro catarinense de qualidade, ora valorizando as ações positivas, ora manifestando insatisfação com as questões e problemas teatrais de seu tempo. A intenção para com a coluna Teatro consiste em demonstrar, além de ser um marco para Florianópolis, à época, as incansáveis chamadas para o público comparecer e prestigiar os espetáculos do Teatro Álvaro de Carvalho. A título de ilustração apresenta-se na sequência as tabelas com a quantidade total de publicações mensais e os títulos de cada crítica teatral publicada na coluna, respectivamente de 1969 e 1970.

TABELA 2 – CRÍTICAS TEATRAIS PUBLICADAS NO ANO DE 1969

Meses	Numero de publicações por mês	Título da crítica
Abril	1	Morte e Vida Severina
Maio	2	Virgínia Wolf no Jardim; Panorama do Teatro Brasileiro
Junho	4	Vamos ao Teatro; Galileu de Brecht; TAC sempre colaborou com o Teatro Amador; Galileu Galilei
Julho	5	Saldo Positivo da Cultura; Língua Presa e Olho Vivo; O Teatro Moderno; Uma Estreia; A Comédia
Agosto	6	Novamente Plínio Marcos; A Face Alegre; Quando as máquinas param; Um Avarento que não agride; O Avarento; Todos ao Curso
Setembro	5	Teatro Popular tem campanha em cidade; Teatro Popular: Sonho ou Loucura?; Passividade - Não, Participação-Sim; Chiquinho Brederodes; Humorismo de Luxo;Prata da Casa
Outubro	4	Bivar e seu Cão; O Fardão; Linhas- Tarcísio-Novelas-Gloria-Cruzadas; Linhas Cruzadas
Novembro	6	Simpatia Com Chá e Torneira Aberta; Colombo Condicional; Nota- Peça de Paulo Claudel não será mais apresentada; Zefa entre os homens; Teatro tem Comédia no Fim de semana; Uma Pena...Pena está superado;
Dezembro	2	Movimento Teatral numa Ilha do Patropi; Ano 69: Retrospectiva e

		Melhores
--	--	----------

TABELA 3 – CRÍTICAS TEATRAIS PUBLICADAS NO ANO DE 1970

Meses	Numero de publicações por mês	Título da crítica
Março	1	A ameaça veio com a chuva;
Abril	6	O Preço; Luiz de Lima Perguntado, respondeu; Flores para um defunto; Um assalto ao cotidiano; Festival e Interiorização; O Assalto
Maio	4	Nossa civilização: Cristal ou Modess; A Flor da Pele; Eu, diretor; Fora do contexto;
Junho	4	Oh!Dorico!que chato!; Panorama (Rosas, interiorização e Boeing) seguinte; Boeing Boeing; Rubens de Falco informal;
Julho	3	A Fossa do TAC; Yes, nós temos amadores; Um Inquérito pouco santo;
Agosto	4	Finalmente, novamente e infelizmente; O Santo Inquérito; Esta noite choveu prata; Festival;
Setembro	6	Originalidade e Mediocridade; A1:C15 Atenção!Maratona à vista; Seu tipo inesquecível; O Exercício; Falando de Rosas; Simplesmente, o óbvio
Outubro	3	O que há de novo; Príncipe Valente ensino o caminho; Teatro;
Novembro	3	Macbeth; Ano 70- Retrocesso; Fundação é a solução;
Dezembro	1	Retrospectiva - A programação;

Nesse sentido, entre as ações narradas pela coluna Teatro, no ano de 1969, destacou-se o projeto “Teatro ao Encontro do povo”, nas seguintes publicações: Todos ao curso; Teatro Popular tem campanha em cidade; Teatro Popular: Sonho ou Loucura?; Passividade - Não, Participação-Sim. O projeto, idealizado pelos artistas Otto e Florence Buchsbaum - que viajava na época pelo Brasil com a campanha de levar a arte cênica ao povo – chegou a Florianópolis, em setembro de 1969. Com preços módicos, as conferências realizadas sobre teatro despertava a atenção de uma plateia vinda da camada popular, o que sugere um marco de ação cultural alicerçada ao intuito de formação de um público de teatro. A programação do curso dividia-se em sete temáticas: teatro da antiguidade, teatro da idade média, teatro da renascença e do barroco, teatro clássico, teatro moderno, teatro de vanguarda e teatro brasileiro. Observa-se a importância da atividade cultural oferecida ao cenário da época, devido ao entusiasmo demonstrado pela imprensa, principalmente, transpassada pela coluna Teatro.

Entretanto, alguns meses depois, diante do vazio da plateia de teatro, em novembro de 1969, houve a tentativa de implantar a ideia de reserva condicional, onde o público seria o responsável pela vinda da peça de teatro, em termos de patrocínio, ao participar ativamente comprando os ingressos com antecedência para assistir a peça. Assim, caso o número de pessoas interessadas não cobrisse as despesas, o espetáculo não acontecia. A peça escolhida para tal tentativa foi o “O Livro de Cristovão Colombo”, com um elenco paranaense, de grande importância cênica, conforme o crítico Mário Alves Neto a descreve na coluna intitulada “Colombo Incondicional”. Como resultado, no mesmo mês foi publicada outra coluna, notificando o fracasso da tentativa. Pelo menos, o fato comprova a tentativa de inovar os hábitos do público florianopolitano, incitando a subsidiar a vinda dos espetáculos na Ilha.

Já em 1970, os meses de julho e agosto são exclusivos à precursão dos grupos locais, e o crítico Mário Alves Neto, mais familiarizado com a cena catarinense, passa a expor seu ponto de vista sobre a situação do teatro em Florianópolis. Nas duas colunas seguintes vê-se o um pouco do tom dado, em: “A Fossa do TAC” e “Yes, nós temos amadores”. A primeira, o crítico Mário Alves não se mostra parcial ao afirmar que o Teatro da cidade – TAC – está na

“fossa”; embora seu argumento reconheça a percentagem de frequência ao teatro no Brasil com uma baixa 2% de público, sendo que na capital catarinense não havia atingido a percentagem de 1%. A superação dessa “fossa” - apresenta Mário Alves -, só virá com “preços mais acessíveis; uma programação melhor selecionada, não dependente da presença dos empresários em Florianópolis” (O Estado, 03 de Julho de 1970), entre outros pontos básicos apontados a serem reformulados. Logo, percebe-se a luta pela sobrevivência das artes da cena, num momento de transição social, política e cultural da época. Na segunda, a coluna “Yes, nós temos amadores”, o crítico Mario Alves desmitifica a ideia de que não existem manifestações teatrais na capital, ao dar ênfase à organização dos grupos amadores locais, levando em conta o árduo trabalho do fazer teatral, que na realidade é difícil e cansativa; destaca inclusive a realização do VI Festival de Teatro Amador na capital, uma das promoções mais importantes ao cenário teatral local do período.

Nos últimos meses do ano de 1970, têm-se uma abordagem mais precisa em análise do público catarinense; na coluna “Simplesmente, o óbvio”, de suas conclusões óbvias, Mario Alves destaca o “pessoal da área estudantil” – que segundo ele – “constitui um público a ser melhor aproveitado, não só através de uma boa divulgação mas principalmente sob a questão de um preço mais acessível, não apenas para o balcão como para qualquer lugar do teatro.” Por fim, a respeito do público em geral, conclui que o florianopolitano sabe escolher os espetáculos, não sendo uma boa ideia “empurrar para cima dele qualquer coisa”. (O Estado, 27 de setembro de 1970). Eis um olhar mais otimista quanto a perspectiva de formação e emancipação do público local.

Junto às críticas de teatro, a impressão geral é a de que o público recebeu uma atenção especial durante o período de existência da crítica teatral florianopolitana, de 1969 a 1970. Houve narrativas elogiosas em relação ao comparecimento do público, e das calorosas vibrações de aplausos – em determinadas peças; notava-se, portanto, que aos poucos o gosto do público estava se tornando mais seletivo com os espetáculos. Com uma linguagem simples e técnica, à aproximação do perfil do leitor florianopolitano, a coluna fora amparada de forma profissional. O crítico Mario Alves destacava e esclarecia as potencialidades da situação do teatro de Florianópolis, à luz de

atentar quanto às mudanças de valores da sociedade, entre outras coisas, expressando seu desejo de superação de um teatro elitista provindos de um costume que se mostrava em decadência.

CAPÍTULO 3 – A Cena Teatral de Florianópolis

2.3 O processo de intercâmbio cultural com os grupos de fora

Havia a emergência de intercâmbio cultural, no interesse de incorporar novos estilos, técnicas, enfim, de uma troca do fazer teatral com os grupos de fora; vindos das principais capitais culturais – eixo São Paulo e Rio de Janeiro, onde se acreditava ser o exemplo mais concreto de inovações cênicas. Assim, as produções dos grupos de fora traziam um pouco da atmosfera da arte cênica brasileira.

No ano de 1964, tem-se o registro de quatro produções, do número total de peças apresentadas no Teatro Álvaro de Carvalho – TAC-, três delas, são de grupos de fora. Em 1965, depois da vinda da companhia Teatro Cacilda Becker de São Paulo, com a produção da peça “Reco-Reco”, do total de número de oito peças, não houve outro registro de grupos de fora.

Já no ano seguinte, em 1966, o Grupo Opinião, encena o espetáculo “Liberdade Liberdade”, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, com os protagonistas Paulo Autran e Tereza Raquel – peça considerada um marco na linguagem cênica nacional; no mesmo ano, a peça “O Homem do Princípio ao fim”, de Millôr Fernandes, dirigida por Fernando Torres, e protagonizada por Fernanda Montenegro, se apresenta na sala do TAC; ambas as produções seguem o mesmo gênero: a Colagem²⁵ – que, nas palavras de Millôr, “tem um apelo duradouro para o público de todas as escalas econômico-culturais e serve eficazmente para transmissão didática de ideias políticas, sociais, literárias e poéticas, sem falar nas humanísticas, que englobam todas”. (MILLOR, 2001, p.5). No entanto, na concepção do crítico Michalski, o variado repertório e as não menos variadas propostas cênicas de 1965 [principalmente, no eixo Rio-São Paulo aqui não citadas], não traduziam ainda, no conjunto, nenhuma clara tomada de posição quer em termos estéticos ou políticos,

²⁵ O gênero de Colagem, possui uma particularidade no trabalho do autor: ele recolhe os textos, e ao estabelecer ligações entre os textos, tem em mente uma ideia geral exata para encaminhar o espetáculo. Assim, [por exemplo] em “Liberdade Liberdade”, é utilizado a progressão cronológica; “e o público sabe (sente) quando está se aproximando no fim da história”. (MILLOR, 2001, p.6).

diante da nova situação do país e das novas condições de trabalho (MICHALSKI, 1985, p.23). A partir de 1966, a dinâmica da cena brasileira repercute no único teatro da cidade, com a vinda de grupos de fora, e com o aumento de número de peças apresentadas, tendo oscilações desse aumento no decorrer dos próximos anos abarcados na pesquisa.

Entre os anos de 1967 e 1968, dos grupos de fora, estiveram no palco do TAC: “Quatro num Quarto”²⁶, de Valentin Kataiev, do grupo Teatro Oficina, com os intérpretes Renato Borghi e Fernando Peixoto no elenco; “A próxima vítima”, de Marcos Rey, do grupo Teatro Popular Arte; “Toda nudez será castigada”, de Nelson Rodrigues, pela companhia de Porto Alegre; “Os Pequenos Burgueses”, de Máximo Gorki, apresentada pelo grupo Teatro Oficina de São Paulo; a peça “Quando as máquinas param”, do dramaturgo e diretor Plínio Marcos, pela companhia Miriam Mehler; a comédia “O Burguês Fidalgo”²⁷, de Molière, com companhia de Paulo Autran, entre outros – estes elencados foram as peças de maior repercussão nacional na época apresentadas em Florianópolis. Nota-se que, a partir de 1968, o número total de peças aumentou relativamente, e o aumento dos grupos de fora foi significativo em relação aos anos anteriores; nesse aspecto, houve uma efervescência cultural significativa aos catarinenses.

No ano de 1969 - pós-maio de 68, pós-AI-5 - foi um momento político de maior censura às peças, mas, não impediu que as cortinas se abrissem no TAC, para as seguintes peças: “Morte e Vida Severina”²⁸, de João Cabral de Mello Neto, da companhia Teatral Paulo Autran; “Galileu Galilei”²⁹, de Bertold Brecht, pelo grupo Oficina de São Paulo; a comédia “Linhas Cruzadas”, de Alan Ayckbourn, protagonizada pelos atores globais Tarcísio Meira e Glória Menezes, onde resultou na maior bilheteria florianopolitana do ano; as peças “Dois perdidos numa noite suja” e “Quando as máquinas param”, de Plínio Marcos; “Tudo no Jardim”, de Edward Albee, dirigida por Flávio Rangel, apresentada pela Companhia Teatral Maria Della Costa; a estreia nacional – sem êxito de público – “Língua Presa e Olho Vivo”, de Peter Schafer, produzida

²⁶ (Anexos Iconográficos) ANEXO 4.

²⁷ (Anexos Iconográficos) ANEXO 5.

²⁸ (Anexos Iconográficos) ANEXO 6.

²⁹ (Anexos Iconográficos) ANEXO 7.

pela companhia Teatro de Gente, de São Paulo; a peça o “Avarento”, de Molière, dirigida pelo estrangeiro Henri Doubler, tendo como protagonista Procópio Ferreira, com a sua companhia teatral. Das produções do ano de 1969, graças a coluna Teatro, de crítica teatral especializada, no jornal o Estado – aprofundada no capítulo 3 -, pode-se obter a divulgação de quantidade do público nesse ano, no qual destacaremos, respectivamente, as de maior número de recepção de público, e as de menor público: “Linhas Cruzadas”, recebeu 2500 pessoas; “O Avarento”, recebeu 2400 pessoas; as peças “Morte e Vida Severina” e “Galileu Galilei”, receberam aproximadamente 2000 pessoas; “Tudo no Jardim” e “Não Há Cupido que aguente”, receberam aproximadamente 1300 pessoas; por outro lado, os menores públicos foram das peças: “Língua Presa e Olho Vivo”, com 500 pessoas; “Viuvá Psicodélica”, com 560 pessoas; e “Zefa entre os homens”, com 300 pessoas.

No balanço dos grupos de fora entre 1970 e 1971, a imprensa incansavelmente convocava o público florianopolitano para que compareça ao teatro, sendo uma das preocupações do movimento artístico cultural: a questão do público. Entre as peças de maior destaque de 1970 que aqui estiveram: “O preço”³⁰, de Arthur Miller, pela Companhia de Leonardo Vilar-Luiz de Lima-Paulo Gracindo; “O Assalto”, de José Vicente – os atores Reinaldo Gonzaga e Benvindo Siqueira apresentaram os municípios catarinenses, com uma turnê; “Boeing Boeing”, de Marc Camolleti, na direção de Adolfo Celi e Carlos Kroeber, do grupo carioca Teatro Copacabana; “Odorico, o bem amado”, de Dias Gomes, na direção de Gianni Rato, pelo grupo Teatro Santa Isabel, também do Rio de Janeiro, protagonizada pelo ator Procópio Ferreira; “Seu tipo inesquecível”, de Eloy Araújo, na direção de Fauzi Arap, do Grupo União de São Paulo; “O Exercício”, de Lewis John Carlino, com os intérpretes Glauce Rocha e Rubem Falco; a peça “Macbeth”, de Shakespeare, na direção de Fauzi Arap, pela companhia Paulo Autran, com a participação da atriz catarinense Regina Vianna no elenco; em 1970, também houve produções teatrais para o público infantil, com o grupo Teatro Infantil de Porto Alegre: “Dengosa gatinha quer casar”, “Pardoquinha da Silva” e “Pirilampa Paquerinha”, da dramaturga gaúcha Maria Alzira Miguel.

³⁰ (Anexos Iconográficos) ANEXO 8.

Em 1971: a comédia dramática “Em Família”³¹, de Oduvaldo Viana Filho, na direção de Sérgio Brito, da companhia Teatral Paulo Nolding; “A Dama do Camarote”, de Castro Vianna, com direção de Amir Haddad e Geraldo Torres (na direção musical), da companhia teatral de Renato Pedrosa, do Rio de Janeiro; “Rei da Vela”, de Oswald de Andrade, na direção de José Celso Martinez, do Grupo Oficina; a companhia Ziembinski, apresentou “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, e a peça “Vivendo em Cima da Árvore”, de Peter Ustinov - ambas dirigidas por Ziembinski; e o polêmico, à época, musical “Hair”, de Gerome Ragni e James Rado, montada no Brasil pelo diretor Ademir Guerra.

Nos anos 1972 e 1973, as vindas dos grupos de fora continuaram, embora a administração do Teatro Álvaro de Carvalho tenha mudado a estratégia para chamar o público florianopolitano, com a promoção de eventos musicais, no qual estiveram no palco do TAC os seguintes shows: “E no entanto é preciso cantar”, de Carlos Lira; o Rock Rural, composta pelo trio: Luiz Carlos Sá, José Rodrigues Trindade e Gutemberg Guarabyra; show “RC-7”, de Roberto Carlos; o show de Elis Regina; o show “Tutti-Frutti”, de Ritta Lee. Por outro lado, as peças teatrais de maior destaque no ano, foram as de conteúdo político e social, como: a peça “Um Grito Parado no ar”, de Gianfrancesco Guarnieri, dirigida por Fernando Peixoto; “As criadas”³², de Jean Genet, do Grupo Ananke de São Paulo, dirigidos pelo diretor José Celso Martinez; as peças “Arena Conta Zumbi”, “Arena Conta Tiradentes”³³ e “Ah! Se o Céu Ainda Fosse Azul”, todas da companhia Teatro de Arena de São Paulo; “Quando as máquinas param” de Plínio Marcos, que retornou ao palco de Florianópolis, com o Teatro de Arena de Porto Alegre.

A cena artística em 1974, isto é, a diretoria do TAC, continuou investindo nas promoções de eventos musicais no teatro, contudo, sem grandes nomes da música brasileira como no ano anterior. As peças de grupos de fora de destaque foram: “O Amante da Madame Vidal”, de Mário Prata, com a atriz Fernanda Montenegro no elenco; “Greta Garbo quem diria, acabou no Irajá”, de

³¹ (Anexos Iconográficos) ANEXO 9.

³² (Anexos Iconográficos) ANEXO 10.

³³ (Anexos Iconográficos) ANEXO 11.

Louis Verneuil, traduzida por Millôr Fernandes, pelo grupo de Guanabara; “O que Mantém um Homem Vivo”, de Bertold Brecht, pelo grupo Teatro Vivo de São Paulo.

Vê-se que a ascendência da cena cultural florianopolitana torna-se perceptível em fins dos anos 60, onde não somente o aumento de número de peças de grupos de fora deve ser levado em conta, mas as tendências nacionais das artes da cena, com invocação de um conteúdo sócio-político reflexivo e crítico, como nas peças de Plínio Marcos, Máximo Gorki, João Cabral de Mello Neto, Millôr Fernandes, Nelson Rodrigues, Machado de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna, e outros dramaturgos brasileiros; na menção destes, deixa ver a produção e valorização de autores e contextos nacionais. Sem dúvida, a proliferação de tais dramaturgias, apresentados por grandes intérpretes da época, trouxe à Florianópolis uma mostra da síntese teatral nacional – das principais capitais culturais - importante.

Sobretudo, alicerçado a fórmula teatro, cidade e sociedade, evocada por Heloísa Pontes (2010), constata-se que a capital catarinense acompanhou esse movimento de florescimento de uma dramaturgia, assim como de modernização, tanto social e política quanto cultural, no Brasil. Contudo, é importante ressaltar que não acompanhou da mesma maneira a efervescência cultural do eixo São Paulo e Rio de Janeiro, e nesse sentido, Florianópolis possui sua especificidade por uma série de fatores razoáveis que justificam essa diferença em relação aos grandes centros culturais do Brasil, a começar pelo número de indivíduos habitantes.

2.4 A Transição do Teatro Amador ao Teatro Profissional³⁴

Nesse percurso, de intercâmbio cultural com os grupos de fora, a produção local fomentada se aperfeiçoava em Florianópolis. Sendo assim, como feita na descrição dos grupos vindos de fora, torna pertinente, da mesma forma, concentrar de forma cronológica o processo de transição do teatro amador ao teatro profissional, de 1964 a 1974.

Em 1964, a nível local, somente o grupo Teatro Infantil de Florianópolis, se apresenta com a peça “A casa do bode”, na direção de Geny Borges – um dos nomes conhecidos do cenário artístico catarinense na época, na luta por maior reconhecimento e valorização do teatro no Estado.

Numa perspectiva esperançosa em relação ao devir do cenário teatral catarinense, houve a realização do I Festival de Teatro Amador, na segunda quinzena de julho de 1965, organizado pelos setores responsáveis das artes cênicas, em Florianópolis. Por sua vez, na ação conjunta do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura e o Departamento de Cultura da Universidade Federal de Santa Catarina é promovido o I Festival de Teatro Amador; no primeiro ano, foi realizado em Florianópolis, depois, revezou-se anualmente o local do Festival entre as cidades dos grupos participantes³⁵. Entre as produções teatrais dos grupos catarinenses participantes em 1965, estão as seguintes peças: “Destinos Marcados”, do grupo representante do município de São Bento do Sul; “As mãos de Eurídice”, do grupo Teatro Independente da Capital, de Florianópolis; “O Diabo é meu amigo”, do grupo representante de Blumenau; “Morre um gato na China”, do grupo representante de Criciúma; e, “O Genro de Muitas Sogra”, de outro grupo florianopolitano, este, na direção de Odília Carreirão Ortiga.

Em 1966, a imprensa comunica em nota intitulada “UFSC ensina Teatro”, a inscrição ao Curso de Interpretação Teatral, a ser ministrado pelo

³⁴ Nas palavras de Maria Clara Machado: “(...) amador é aquele que se dedica ao teatro sem receber por isso retribuição financeira e que geralmente ganha a sua vida em outros campos de atividade. Profissional é aquele que fez do teatro a sua atividade principal, e que recebe recompensa financeira pelo trabalho que realiza no trabalho.” (Cadernos de teatro, s/d, n° 4, p.5).

³⁵ O Festival de Teatro Amador Catarinense ocorreu em: 1969:Blumenau; 1972: Lages; 1973: Joinville; 1974: Blumenau. (fonte: Jornal, O Estado).

professor Olavo Saldanha³⁶; o projeto resultou nas apresentações de textos de dramaturgos incríveis, respectivamente: “A Pedreira das Almas”, do brasileiro e paulista Jorge de Andrade; e “A Cantora Careca”, do francês Eugène Ionesco – considerado o pai do teatro do absurdo³⁷. Já em 1967, o grupo da UFSC, nomeado *Teatro Experimental Universitário* sobe ao palco com a peça “Chico Rei”, de Walmir Ayala, sob a direção de Olavo Saldanha. Percebe-se, portanto, que desse primeiro período descrito, que vai de 1964 a 1967, existem nuances que evidencia o caminho percorrido ou o processo de caráter autônomo da produção artística local, ainda numa perspectiva de atuação teatral amadora e de caráter universitário.

Entre 1968 e 1969, o número de apresentações de grupos locais foi ínfimo em comparação com as apresentações dos grupos de fora, no Teatro Álvaro de Carvalho. Destes dois anos, destacam-se as peças: “As mãos de Eurípedes”, de Pedro Bloch, na direção de Adélcio Costa; a peça infantil “A volta do Camaleão Alface”, de Maria Claro Machado, na direção de Geny Borges, pelo Grupo de Teatro Infantil de Florianópolis; e “Santo Inquérito”, de Dias Gomes, dirigido por Odília Carreirão³⁸.

Em agosto de 1970, Florianópolis sedia o Teatro Álvaro de Carvalho para a realização do VI Festival de Teatro Amador. Das peças apresentadas e grupos catarinenses que estiveram no palco, foram os seguintes: a peça “Falando de Rosas”, de Frank Gilroy, com direção de Aldirio Simões e Mário Alves Neto, do grupo Sociedade Catarinense de Teatro, de Florianópolis; O Santo Inquérito, de Dias Gomes - da mesma produção artística encenada em 1969 -, de Florianópolis; “Mortos Sem Sepultura”, de Jean-Paul Sartre, do grupo Arroio, do município de Rio do Sul; “Eu a matarei...Querida”, de Arno Friedrich, do grupo Teatro Bandeirantes, de São Bento do Sul; “A Próxima Vítima”, de Marcos Reis, pelo grupo Teatro Amador Próspera, de Criciúma; e, por último, “Raio X”, de Luiz Schwanke, do grupo Conjunto teatral Joinvillense, de Joinville.

³⁶ (Jornal O Estado, 07 de junho de 1966)

³⁷ O teatro do absurdo tornou-se um gênero teatral nos anos 60.

³⁸ Atenta-se ao fato de muitas vezes aparecer incompleto as informações sobre as peças apresentadas; devido a limitação das fontes primárias, que muitas vezes não se publica com detalhes sobre a produção.

O VII Festival de Teatro Amador, realizado também em Florianópolis em 1971, teve uma representação significativa, haja vista os dramaturgos escolhidos e o nível elevado das montagens - seja de conteúdo filosófico e de conteúdo social. Na lista, encontra-se: “Judas no Tribunal”, de Godofredo Tinoco, encenada pelo Grupo de Teatro Próspera, de Criciúma; o monólogo “O Diário de um Louco”, de Gogol, dirigida por Mário Alves Neto, do grupo Sociedade Catarinense de Teatro; “A Greve de Sexo”, de Aristófanes, pelo Grupo de Teatro Estudantil Catarinense – TECA; “Calígula”, de Albert Camus, pelo Grupo de Teatro Amador Arrojo de Rio do Sul; “O Interventor”, de Paulo Magalhães, pelo Grupo de Teatro Amador Carlos Magno, de Urussanga; “Vereda da Salvação”, de Jorge de Andrade, apresentada pelo Grupo de Teatro da Agrônômica; e “Sub Sobre”, do Grupo de Teatro Amador de Joinville. Ainda, aproveitando a efervescência cultural de festivais de teatro no cenário catarinense, realizou-se em Florianópolis, o I Festival Sul Brasileiro de Teatro: a respeito do festival, não há informações adicionais, apenas toma-se conhecimento da sua existência e algumas das encenações, como: “Calígula”, do Grupo de Teatro Amador Arrojo- Rio do Sul-; “O Ciclo Patético”, de Armando Maranhão, de um Grupo do Paraná; “Prometeu Acorrentado”, de Ésquilo, pelo Grupo de Teatro Vicente de Carvalho, de São Paulo, e outros.

Convém salientar, os grupos de aspiração teatral profissional fora do circuito universitário do período: o Grupo de Promoções San Carte, com as produções: “A Prostituta Respeitosa”, de Jean Paul Sartre, na direção de Aldírio Simões; onde depois se aventurou no estilo infantil, com “Rubinho Contra os Piratas” – não tendo mais informações da repercussão com o público infantil; e a Sociedade Catarinense de Teatro, onde se destaca a produção de “O Diário de Um Louco”, de Gogol, com o intérprete Adélcio Costa, na direção de Mario Alves Neto – o crítico teatral da cidade que ao ser convidado pelo grupo, se aventurou como diretor de teatro.

Voltando-se à ação da movimentação teatral de cunho mais engajado e/ou universitário, observa-se que, o movimento artístico catarinense possui ainda sua especificidade; isso porque, a realidade imediata de cada território – [refiro em relação ao eixo Rio-São Paulo], se distinguia em relação a determinadas causas e necessidades culturais. O Teatro do Trapiche, nesse

sentido, surge como uma expressão que marca o espírito de superar as estruturas que já estão dadas interferindo com um espaço e linguagem cênica inovadores em todos os sentidos à época.

Valeria mencionar a repercussão do florescimento de uma dramaturgia própria no início dos anos 70, tendo como exemplo a peça “Sedimentação Movediça da Sociedade”, escrita pelo estudante na época, Gelci Coelho, e dirigida por Jason César, apresentada pelo *Grupo Fórmula Arte*, com um elenco de 13 atores e 20 coadjuvantes; a peça protagonizada pela classe de estudantes e jovens atentos às mudanças do fenômeno urbano e as tendências das artes cênicas no Brasil, obteve prêmios nos festivais catarinenses e reconhecimento pela imprensa na época³⁹.

A Tabela 4, a seguir, ilustra de forma sistemática as nuances do período de 1964 a 1974, apontada quantitativamente; do número total de peças apresentadas: de um lado, das produções teatrais dos grupos de fora; de outro, das produções teatrais dos grupos locais.

Tabela 4 – PRODUÇÕES TEATRAIS DOS GRUPOS DE FORA E DOS GRUPOS LOCAIS

ANO	n° total de peças	n° de grupos de fora	n° de grupos de Florianópolis e região
1964	4	2	2
1965	8	1	7
1966	12	7	5
1967	8	5	3
1968	16	13	3
1969	28	22	6
1970	41	27	14
1971	43	29	14
1972	29	21	8

³⁹ (Anexos Iconográficos) ANEXO 12.

1973	33	30	3
1974	38	28	10

Observando a sistematização da tabela acima, verifica-se durante o período do final dos anos 60 e início dos anos 70 uma visibilidade da efervescência cultural, tanto no aumento quantitativo como no conteúdo das peças. De 28 peças apresentadas em 1969 à 41 peças em 1970, o aumento foi significativo – os dados falam por si só -; ainda mais, se atentar-se quanto ao fato do crescimento/desenvolvimento da produção teatral local: de 6 peças para 14 peças, que se manteve em 1971 – nesse caso, o fator da realização do Festival de Teatro Amador foi uma das promoções responsáveis pela estabilidade do quadro. Já em 1972 e 1973, há uma queda quantitativa no número total de produções teatrais tanto dos grupos de fora como dos grupos locais; em contrapartida, as produções locais cresceram na concepção de linguagem própria – o que inclui o acontecimento da criação do Teatro do Trapiche como uma reação da expressão da linguagem própria que se buscava e construía, na concepção de transformação dos espaços para transformar a si mesmos. Por último, o ano de 1974, com o crescimento de grupos de aspiração profissional que se formavam na Ilha, resultou numa relativa estabilidade ao olharmos a tabela 4, se comparada ao ano anterior.

Entre outros aspectos, aponta-se ao protagonismo da instituição acadêmica como uma questão marcante e fundamental da cena teatral florianopolitana. Desde 1966, com a criação do primeiro Curso de Interpretação Teatral da UFSC, e mais tarde - ao longo do decênio de 70 -, no surgimento de grupos aspirantes a uma concepção de dramaturgia própria e na busca por novos espaços de atuação. Nesse sentido, a questão da profissionalização, deixa de ser um fato dado e estático a partir dos primeiros passos dados nos anos 60, sendo abordada no trabalho como um processo que chega até os dias atuais.

No que diz respeito às críticas, voltadas as peças descritas, no período de ascensão teatral na cidade, pode-se dizer que se caracterizam por um conteúdo objetivo, seguido de uma análise sobre os atores e os papéis

representados. Sem dar um sentido romantizado às publicações de críticas teatrais: havia uma mistura de sensibilidade e racionalidade quanto aos elementos cênicos que se aproximavam com a realidade do público florianopolitano. A crítica teatral da ilha parecia mais uma tentativa de diálogo com o público que se emancipava, e apesar do grande número de peças de comédia, elas deixaram de ser melodramáticas ou amadoras, pois não conquistava mais a plateia. O público se tornava, aos poucos, mais exigente.

Todavia, o panorama do teatro catarinense não se reduz às críticas teatrais da época. De modo geral, as publicações são efeitos de um campo de relações de forças não somente político, mas entre os próprios atores sociais que promoviam o campo artístico local; contudo, não convêm entrarmos em por menores nas tensões implícitas no discurso jornalístico, a questão é de se pensar que a memória teatral possui uma abrangência maior do que fora exposto – ou não exposto – pela crítica.

Portanto, trazer à cena a memória teatral da época, almeja descrevê-las envolvidas no seu mundo social, imaginando-as as repercussões de cada encenação⁴⁰. Talvez arranque suspiros de muitos dos leitores nativos ao rememorar um passado presente nas presentes linhas.

⁴⁰ “A Sociologia mais imagina do que estuda os públicos do passado”. (Helóisa Pontes no Prefácio à A gênese da sociedade do espetáculo, de Christophe Charle (2012)).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, no trabalho em si, o levantamento das peças dos grupos de fora, deixa ver as condições de efervescência cultural em fins dos anos 60 e início dos anos 70; embora, na época, houvesse conflitos em relação ao espaço cênico da cidade, o Teatro Álvaro de Carvalho comportava toda a movimentação teatral vinda do eixo Rio-São Paulo. Por outro lado, em vista do levantamento dos grupos locais, estabelecendo uma ordem de 1964 a 1974, torna possível identificar o processo da gênese de profissionalização, isto é, da transição do teatro amador ao teatro profissional, assim como a presença marcante da Universidade Federal de Santa Catarina nesse processo.

Outro destaque na cena teatral local: foi a criação do Festival de Teatro Amador, a partir de 1965, que caracterizou um aumento de produções locais e intercâmbio com os grupos de diferentes municípios do Estado de Santa Catarina.

Reiterando o propósito mostrado no trabalho, a profissionalização teatral de Florianópolis, entendida e articulada a partir de uma base histórica e social, concentra um campo artístico em constante transformação na busca por legitimidade e autonomia, na relação com a cidade e a sociedade civil. Por isso, a luta por conquista de espaços no campo artístico na capital catarinense possui sua especificidade, e transpassa a cada geração a possibilidade de crescimento e busca por autonomia do setor em todos os sentidos.

Pensar que somente nos anos 60 e 70 é que foi possível romper os vínculos com o teatro escolarizado, que, por sua vez, se mantinha sob o respaldo religioso, leva a crer na opinião da pesquisadora que tal transformação caracteriza a especificidade relativamente tardia da cena cultural de Florianópolis em relação aos centros culturais do eixo Rio-São Paulo.

Numa constante relação de conflitos de interesses do Estado e seus agentes administrativos, a instituição universitária surge nesse cenário conferindo ao teatro local um caráter esperançoso de profissionalização do teatro, ou seja, promovia ações culturais em vista da emancipação das artes da cena na cidade. Portanto, a efervescência cultural percebida nesses dois

decênios não foi totalmente dependente da própria população, mas, da atuação direta da Universidade Federal de Santa Catarina, que, ao juntar-se em muitas dessas ações ao Estado, tornava-se ainda mais sólida as garantias de profissionalização em longo prazo. Nesse sentido, entendendo a profissionalização dependente da Universidade, na pesquisa, percebe-se que a presença dos estudantes é protagonista de muitos dos avanços ocorridos: tanto na formação de um público específico composto pela população universitária; quanto, por outro lado, na formação de dramaturgos, atores e atrizes, ao destacarem-se pela criatividade expressada no palco.

Logo, a identificação de artistas e intelectuais de vanguarda concentrada em torno do ambiente universitário significou uma transformação em direção a uma posição mais crítica e revolucionária diante da realidade política em questão. Contudo, a comprovação de que havia uma hegemonia de artistas de esquerda ou que possuíam vínculos com o Partido Comunista, na pesquisa, os dados se mostram insuficientes. Portanto, a mesma hegemonia cultural de esquerda verificada no eixo Rio-São Paulo, não se aplica ao contexto específico da capital catarinense.

Outra coisa que não aparece de forma explícita nos de 1964 a 1974 no teatro de Florianópolis, de acordo com as fontes primárias colhidas, foi a censura teatral. Embora em momentos diferentes constatou-se em notas da imprensa a posição de solidariedade aos artistas dos principais centros culturais, que sofreram com as ações violentas de censura dos seus trabalhos. Cabe esclarecer, que a hipótese da censura teatral em Florianópolis, naquela época, não é nula.

Vale mencionar, de modo a estabelecer um panorama do que viria a consolidar as diferenças nas outras décadas, o aumento de políticas culturais - antes apoiada apenas pelo Departamento de Cultura da Universidade, em parceria com o Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado -, como foi: a abertura do Teatro da UFSC, em 1979, espaço da antiga Igrejinha da Universidade; e a instalação da Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC -, com a criação do Centro de Artes – CEART significou muito à profissionalização das artes da cena de Florianópolis, tendo

como consequência uma maior movimentação no setor cultural posteriormente, nos anos 80.⁴¹

Ainda, nesse caminho de legitimidade profissional, em fins dos anos 70 – 1978 -, a classe artística, ou melhor, a profissão de artista foi reconhecida pela Lei nº 6.533/1978, regulamentada pelo Decreto nº 82.385, no mesmo ano. Acredita-se que o Registro Profissional, no “DRT” – Delegacia Regional do Trabalho - garante um diferencial na carreira dos atores e atrizes. A importância da carteira de trabalho do artista deixa ver um aspecto que passou a ser fundamental na profissão: a regulamentação e o reconhecimento.

Além de trazer uma reconstituição significativa da memória teatral de Florianópolis entre as décadas de 1960 e 1970 – o trabalho contribuiu significativamente com um olhar mais crítico sobre as fontes primárias, condicionando a construir um imaginário da época: a existência de uma crítica teatral, mesmo que efêmero, mostrava a necessidade e a demanda de formação e emancipação de um público⁴² de teatro; a instalação de espaços de teatro não-convencionais, como foi o Teatro do Trapiche, traz a tona os apontamentos para novos caminhos nas artes da cena, não somente de concepção de espaço, mas de uma dramaturgia relativamente autônoma e mais próxima do contexto e espírito da época - como vimos na pesquisa. Estes, entre outros fatores mostram uma dimensão que deve ser revisitada na medida em que se avança com um pensamento sociológico e questionador de quais foram as bases da profissionalização do teatro em Florianópolis.

⁴¹ Pondera-se o fato de que os artistas nos dias de hoje ainda enfrentam algumas dificuldades de enfrentamento político no campo em questão, onde podemos estabelecer as diferenças; portanto, é inegável que com as modificações do tempo, surgem novas formas de políticas culturais, novas formas de atuação, assim como novas fontes de pesquisas.

⁴² Não somente de teatro; isto é: é importante que se leve em conta o público da televisão - embora não aprofundado na pesquisa -, devido ao impacto da dramaturgia de televisão na formação de um público. A televisão trouxe outra visão na profissão de diretor e autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: ARRIGUCI, Davi; TITAN, Samuel (Orgs.). **Ensaio de Literatura Ocidental**. Filologia e crítica. São Paulo: Editora 34, 2007.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

BERGAMO, Alexandre. Imitação da ordem: as pesquisas sobre televisão no Brasil. In: Revista Tempo Social, revista de sociologia da USP. São Paulo. v. 18, nº1, p.303-328, junho, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **A economia das trocas linguísticas**. In: ORTIZ, Renato (org.). **Bourdieu**: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. (trad. Denice Barbara Catani). São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. **Sobre a televisão**: seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos olímpicos. (trad. Maria Lúcia Machado). Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar. 1997.

BRECHT, Bertold. "Parte II – **A práxis no teatro**". In: Estudos do Teatro. . Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A, 1978, p.87-95.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BORELLI, Romário José. **O contestado**. Curitiba: Orion, 2006.

CABRAL, Bianca; COLAÇO, Vera; GULARTE, Marisa; FOSSARI, Carmem L.. **Teatro Brasileiro: Momentos significativos**. In: Cadernos de Teatro, nº 0, 2º semestre, 1984.

CALDAS Filho, Raul. **Delirante Desterro**. Florianópolis, Editora Lunardeli/co-edição UFSC, 1980.

CARREIRA, A. L. A. N. **Prática de Produção Teatral em Santa Catarina**. Florianópolis: Editora da UDESC, 2002.

CHARLE, Christophe. **A gênese da sociedade do espetáculo**: Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COLLAÇO Regina M., Vera. **Um Painel do Teatro Catarinense Século XIX – com enfoque em Nossa Senhora do Desterro**. 383 páginas. Tese (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1984.

COSTA, Cristina. **Censura em Cena: Teatro e censura no Brasil**. São Paulo: edUSP. 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FREUND, Julien. **Sociologia de Max Weber**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2003.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FOSSARI, Carmen. **Nascimento e Desenvolvimento do Teatro no Rio de Janeiro e na Universidade Federal de Santa Catarina**. 113 páginas. Tese (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Departamento de Língua e Literatura Vernácula. Florianópolis, 1982.

GAZETA, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1969.

GUIMARAENS, Rafael. **Teatro de Arena: Palco de Resistência**. Porto Alegre: Libretos, 2007.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1964.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1965.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1966.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1967.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1968.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1969.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1970.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1971.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1972.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1973.

JORNAL O ESTADO, Florianópolis, Janeiro/Dezembro, 1974.

LOHN, Lindolfo Reinaldo. **Espaço urbano brasileiro: entre a ditadura e a democracia – o caso de Florianópolis, SC (1964-1990)**. In: Revista: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 24, n° 47, p.162-181. jan-jun de 2011.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado**. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. **O teatro sob pressão: Uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MACHADO, Maria Clara. **Amadores e profissionais – coexistência ou rivalidade?**. In: Cadernos de Teatro. n° 4. Distrito Federal: IBCEC (Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura).

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1962.

PATRIOTA, Rosângela. **A escrita da história do teatro no Brasil**: questões temáticas e aspectos metodológicos. In: Revista História. São Paulo. v.24, nº2, p.79-110, 2005.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina (1958-1982)**: Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PEREIRA, Moacir. **Imprensa e Poder**: A comunicação em Santa Catarina. Florianópolis: Lunardelli, 1992.

PEREIRA, Nereu do Vale. **Desenvolvimento e Modernização**: Um Estudo de Modernização em Florianópolis. Florianópolis: Lunardelli, s/d.

PONTES, Heloisa. **Intérpretes da metrópole**: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Editora da USP/Fapesp, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. (trad. Daniele Ávila). **O espectador emancipado**. In: Revista Urdimento, Arte e Política. Florianópolis: CEART UDESC (Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina), nº15, outubro 2010, p. 107-122.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. **Intelectuais e Romantismo Revolucionário**. In: Revista em Perspectiva. São Paulo. v.15, p.13-19, 2001.

SANTANA, Jussilene. **Impressões modernas: Teatro e Jornalismo na Bahia**. Bahia: Ed. Vento Leste, 2009.

SACHS, Muller Claudia. **A arte dramática deve doravante mostrar o povo em sua ambiguidade**. In: Revista Urdimento. Florianópolis: CEART UDESC (Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina), nº15, outubro 2010, p.21-24.

SERBENA, Augusto Carlos. **Imaginário, Ideologia e Representação Social**. In: Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. nº52: PPGICH, 2003. Disponível em: <
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/viewFile/1944/4434>>

SILVA, Vanderli Maria. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). Dissertação de Doutorado, Departamento de Sociologia, USP, São Paulo, 2001.

SCHMITZ, C. **Pequena história do Teatro Álvaro de Carvalho**. Florianópolis: Insular, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

BERGAMO, Alexandre. A Reconfiguração do Público. In: História da Televisão no Brasil, do início aos dias de hoje. São Paulo: editora contexto, 2010.

BOURDIEU, Pierre. Gênese e Estrutura do Campo Religioso. In: **A Economia das trocas simbólicas**. (org. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Cortez, 1997.

COHN, Gabriel. **Sociologia da Comunicação**. Teoria e ideologia. São Paulo: Ed. Pioneira, 1973.

COELHO, Teixeira. **Cultura e educação**. São Paulo: Ed. Iluminuras: 2011.

COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1982.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**. São Paulo: Editora Iluminuras: Itau Cultural. 2008.

ELIAS, Norbert. **A sociedade da corte**: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FACINA, Adriana. **Teatro e produção do conhecimento: o ponto de vista das ciências sociais**. In: Para uma história cultural do teatro. (org.). Edélcio Mostaço. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

GARCIA, Silvana. **Teatro de Militância**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1990.

KOSSELECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LE GOFF, Jacques. “**Documento/Monumento**”. In: História e Memória. Campinas: Unicamp, 2003.

LINS, Dulciane. **Brasil de 1964 a 1969: Entre avanços e retrocessos**. In: Revista Científica Hermes. 5: 64-79, 2011. Osasco, SP: Faculdade Instituto de Ensino Paulista. Disponível em:
<<http://www.fipen.edu.br/hermes1/index.php/hermes1/article/view/49>>.

LOHN, Reinaldo L. O tempo da notícia: Cidade, ditadura e redemocratização nas páginas de O Estado. (Florianópolis, SC, 1964-1985). In: Revista Anos 90, Porto Alegre. V.19, nº36, p.121-147, dez., 2012.

MAFFESOLI, Michel. **A República dos bons sentimentos**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

MELO, Osvaldo Ferreira de (org.). **História Sócio-Cultural de Florianópolis**. Ed. Lunardelli: Florianópolis, 1991.

MOSTAÇO, Edécio. (Org.). **Para uma história Cultural do Teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

MOSTAÇO, Edécio. Teatro e História Cultural. In: Revista Baleia na Rede – Estudos em arte e sociedade. Vol 9, nº1, 2012.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 28, p.103-124, 2001.

PONTES, Heloísa. Teatro, gênero e sociedade (1940-1968). In: Revista Tempo Social. USP, v.22, n1: 29-46.

PONTES, Heloisa; MICELI, Sérgio. **Memória e Utopia na Cena Teatral**. In: Revista: Sociologia & Antropologia. São Paulo. v.02, nº04, p.241-264, 2012.

REIS, José Carlos. A “dialética do reconhecimento” em Paul Ricoeur: memória, história, esquecimento. In: **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

SACHET, C.; SACHET, S. **Santa Catarina: 100 anos de história**. Florianópolis: Século Catarinense, 1997.

SANTOS, Silvio Coelho dos. **Nova História de Santa Catarina**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2004.

SCHMEIL, Lilian. **Memórias da Ubro**. In: Cadernos e Cultura Educação – 4. Florianópolis: Editora xx, 1995.

SIMMEL, George. **As Grandes cidades e vida do espírito** (1903). Tradução de Leopoldo Waizbort. In: Revista Mana, vol.11 (2): 577-591, 2005.

SOARES, Maura. O Teatro no contexto da História Catarinense o Contestado. In: Revista Ágora. Florianópolis. julho/1995.

VENTURA, Zuenir. **1968, O Ano que não terminou**: A aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WILLIAMS, Raymond. Cap.1 Com vistas a uma sociologia da cultura; 8 Organização. In: **Cultura**. Editora Paz e Terra S.A., São Paulo, 1992.

ANEXOS

Anexo 1 - MOMENTO DE ARTE – Carlos Miranda

(Jornal O Estado, 07 de janeiro de 1968)

O artista é simplesmente um criador da beleza e cultor do Belo.. “Revelar a arte e ocultar o artista”, é o objetivo da arte. A verdadeira arte nada tem de razoável e de dogmático. Qualificar a arte de moral ou imoral, não significa coisa alguma. A moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito. Ela é livre, completamente livre de preconceitos e de convenções. E o artista, para ser autêntico em tudo aquilo que produz deve, também, ser livre de todos e de tudo. A suprema esperança da arte é o amor total em todas as suas formas. A arte nada tem de místico ou religioso. Isso é um detalhe ou semi-estilo de expressão. A arte é objetiva em relação ao real quanto a expressão tanto de ideias como de formas. O artista pode criar símbolos e estilos próprios de expressão. O artista não deve ter preferencia de ordem moral. A preferencia moral do artista é a verdade na forma expressiva. O artista nunca é indecente. O artista pode exprimir tudo. O sentimento e a linguagem são para o artista os instrumentos de sua arte assim como o vício e a virtude, são a matéria de sua arte. Toda a arte é ao mesmo tempo, superfície e símbolo do que reflete. O crítico é aquele que é capaz de ultrapassar ou em traduzir em elementos novos a sua impressão de beleza e o sentido do Belo. É a forma de crítica mais elevada é uma espécie de autobiografia. A crítica que só atinge a superfície e o símbolo é falsa se não alcançar também o artista. “Quando os críticos não se entendem, o artista está de acordo consigo mesmo”. A única ética do artista é a forma verdadeira por intermédio da qual ele transmite o que sente. Não existe padrão exclusivo para julgamento de uma produção artística. O verdadeiro padrão forma-se pelas tendências expressivas da beleza e do Belo. O Belo é inatingível e a beleza é transitória. O supremo ideal do artista é a liberdade total.

Anexo 2- COLABORAÇÃO CULTURAL

(Jornal O Estado, 28 de Agosto de 1967)

O estímulo à Cultura é uma necessidade que precisa ser correspondida, em sua totalidade, pelos setores que, por sua própria natureza, tem por objetivo essa finalidade. Como as preocupações da vida atual se dispersam em uma infinidade de problemas comuns à nossa época, nem sempre tem sido possível a todos a promoção e a divulgação da Cultura. É por isto, justamente que existem órgãos especializados nesse mister a quase totalidade dos quais mantidos pelos poderes públicos.

Santa Catarina e, mais particularmente, Florianópolis, possui hoje um considerável público que em várias oportunidades, tem demonstrado o seu gosto e a sua sensibilidade para a Arte e o Conhecimento. Qualquer movimento ou iniciativa que aqui seja levado a efeito no setor cultural encontra pronta e imediata receptividade por parte desse público que, diante de uma peça teatral, de uma tela ou de um piano, sabe discernir os verdadeiros valores e aplaudir o que é bom.

Essa sensibilidade talvez seja a criação daquilo que, desde os seus primeiros anos de vida, foi dado a presenciar pelo florianopolitano nas belezas naturais da terra. Poucos brasileiros tem o privilégio de possuir ao seu redor tão elevado acervo natural. Isto, provavelmente, desde cedo incutiu na nossa gente a sensibilidade para o que é belo e a emoção para a que é artístico.

No decorrer deste ano as promoções culturais que se efetivaram – com maior ou com menor brilho- constituíram-se todos no mais integral sucesso, cada qual atingindo o seu público. Isto demonstra que já possuímos público para todos os gostos, para todos os espetáculos.

Em que pese o esforço na maioria, há setores especializados em Cultura que ainda não conseguiram, ao que parece, se integrar no verdadeiro espírito da sua missão e das suas elevadas responsabilidades na formação e no alargamento de horizontes culturais do povo que os mantem. Esta deficiência deve-se, sobretudo, à falta de entrosamento com as áreas que paralelamente também se esforçam para manter permanentemente vivo o interesse cultural.

Santa Catarina, evidentemente, não pode dispor dos recursos que dispõem os maiores centros do País para a promoção cultural. Entretanto, verifica-se aqui, por parte de considerável parcela dos nossos meios intelectuais, uma vontade imensa de expandir tanto a nossa criação como o intercâmbio artístico. Lutando contra uma série de dificuldades, os valores locais conseguem superá-las em grande parte para produzir algumas iniciativas dignas do maior respeito e dos mais entusiásticos aplausos, manifestados por aqueles que conhecem os problemas com que aqui defrontamos.

Ao lado do estímulo que obrigatoriamente tem de ser dispensado à chamada “prata da casa”, a evolução cultural do Estado depende estreitamente do intercâmbio que possamos fazer com centros maiores. Para isto, entretanto, para que se possam vencer as dificuldades, é preciso, acima de tudo, colaboração. Uma colaboração que, até aqui não tem havido em larga escala mas que precisa ser a quanto antes promovida, para que mais tarde os êxitos sejam divididos igualmente por todos os participantes, sem que se deixe de lado, por necessidade, aqueles que, por qualquer motivo, não quiseram ou não puderam participar.

Anexo 3 – TRAPICHE, EM BREVE UMA SAUDADE - (1974)

No momento em que os grupos de teatro amador buscavam de todos os meios manter e reconstruir o posto de serviço e o local para suas apresentações, numa tentativa para esquivar-se do concorrido Teatro Álvaro de Carvalho, e fazer do Teatro Trapiche (ex-Miramar) um ponto turístico para mostrar aos visitantes uma etapa da vida portuária e mercantilista da Ilha de Santa Catarina no século passado e início do atual, o sistema viário da Nova Ponte obrigará a demolição do prédio pertencente a Prefeitura Municipal, onde atualmente funciona o QG dos menores guardadores de automóveis.

Brecht, Ariano Suassuna, Graham Greene ou até Shakespeare, grandes autores tinham suas montagens pretendidas por alguns dos cinco grupos amadores, inclusive o Teatro Experimental da UFSC, estão agora fora de cogitação, embora esses grupos já soubessem dos interesses secundários da

utilização do Trapiche, onde o renascimento do teatro ilhéu foi relegado para o segundo plano.

A exiguidade do espaço sempre foi considerada um fator importante e positivo para os grupos amadores, já que poderia limitar as montagens, restringindo-as aos espetáculos de grandes autores, com cenários simples e de pequeno porte IRREMEDIÁVEL.

Há poucos dias o Dpto de Estradas de Rodagem encaminhou pedido formal à Prefeitura Municipal para que demolisse o Teatro Trapiche, sem contudo especificar a data de conclusão e limpeza do local.

O Secretário de Obras da Prefeitura Municipal, Mário Cesar Campos, admitiu ontem que a demolição do prédio é definitiva, assegurou que a transformação do local em ponto turístico é impropícia atualmente, e a demolição foi prevista no plano viário, que não poderá ser modificado para impedir sua salvação.

Segundo previsões do DER, o sistema viário no lado ilhéu contém uma rua ou avenida de acesso à nova Ponte que passará exatamente no local onde está o Teatro Trapiche. Enquanto isso, a centena e meia de espectadores que até recentemente tinha no Trapiche um local de divertimento e de manifestações artísticas vê melancolicamente o fim de uma de suas últimas aspirações: reconquistar a casa e montar grandes espetáculos. [...]

ANEXOS ICONOGRÁFICOS

ANEXO 4- (Os grupos de fora) peça “Quatro num quarto”, de Valentin Kataiev, com o Grupo Oficina, de São Paulo. (Jornal O Estado, 1967)



ANEXO 5 – (Os grupos de fora) peça “O Burguês Fidalgo”, de Molière, pela Companhia de Paulo Autran, São Paulo. (Jornal O Estado, 1968).



ANEXO 6 - (Os grupos de fora) peça “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Mello Neto, com a Companhia de Paulo Autran, São Paulo. (Jornal O Estado, 04 de Abril de 1969).



ANEXO 7 – (Os grupos de fora) peça Galileu Galilei, de Bertold Brecht, com o Grupo Oficina, São Paulo. (Jornal O Estado, Junho de 1969).



ANEXO 8 – (Os grupos de fora) peça “O preço”, de Arthur Miller, pela Companhia de Leonardo Vilar-Luiz de Lima-Paulo Gracindo. (Jornal O Estado, 1970)



**O Preço, de Artur Miller
abre temporada no TAC**

O Preço, de Arthur Miller, inicia sua temporada em Florianópolis, estreando hoje às 21 horas no Teatro Alvaro de Carvalho. Depois do sucesso obtido em Blumenau, os atores Leonardo Villar, Paulo Gracindo, e a atriz Daisy Lucidi, chegaram ontem a Florianópolis. O TAC mantém durante todo o dia sua bilheteria aberta ao público.

ANEXO 9 – (Os grupos de fora) peça “Em Família”, de Oduvaldo Vianna Filho; São Paulo.(Jornal O Estado, Abril de 1971)



Tac apresenta Eva Toddor Em Família

André Villon e Eva Toddor retornam ao Teatro Alvaro de Carvalho no período de 21 a 25 de abril próximo, para encenarem a peça intitulada **Em Família**, que conferiu alguns prêmios a diversos atores nacionais. Sob a direção de Sérgio Britto, o elenco conta ainda com mais dez artistas, alguns conhecidos da televisão. **Em Família** abre a temporada oficial do TAC.

ANEXO 10 – (Os grupos de fora) peça “As Criadas”, de Jean Genet, com o Grupo Ananke, dirigido por José Celso Martinez; São Paulo. (Jornal O Estado, 1973).

Ex-Oficina encena As Criadas

O diretor de teatro José Celso Martinez Correa chegou ontem a Florianópolis para dar os retoques finais na montagem de “As Criadas”, de Jean Genet, que será apresentada amanhã no TAC por ex-integrantes do Grupo Oficina, do qual José Celso foi líder (Pag.8).



Três homens fazem o papel de “As Criadas”, na peça de Jean Genet.

ANEXO 11 – (Os grupos de fora) peças “Arena Conta Zumbi” e “Arena Conta Tiradentes”, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, do Grupo Teatro de Arena, São Paulo. (Jornal O Estado, Julho de 1973)

De repente, o teatro deu uma guinada. Não mais o palco tradicional, de frente para a plateia. Não mais o cenário realista, dando fundo a uma situação desmarcada no tempo e no espaço. Não mais cada ator representando um único papel. Qual a nova proposta? Um palco central, à maneira das arenas, em torno do qual se colocaram os espectadores. Nem ai-gestão de cenário. Um ator repre-sentando diversos papéis – o co-riça, que numa cena poderia ser o rei e na outra o seu escravo. Para Augusto Boal, um dos introdut-ores do teatro de arena, o espetá-culo deveria de ser realizado se-gundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativ-mente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios co-letivos.

Arena conta a nossa história



É exatamente esta luta de um povo, em busca de sua liberdade, o que o Arena Conta em Zumbi.

ANEXO 12 – (grupo local) peça “Sedimentação Movediça da Sociedade”, Grupo Fórmula Arte (Jornal O Estado, 16 de agosto de 1972).

Campus

SEDIMENTAÇÃO

MOVEDIÇA DA

SOCIEDADE

NO TAC





1 – Os universitários não se conformam com suas atividades rotineiras e por isso organizaram um grupo teatral que encenou “Sedimentação Movediça da Sociedade” no Festival de Teatro Amador de Lages. O autor da peça é um jovem – Gelci Coelho – que criou um espetáculo rico em movimentação e em conteúdo.

2 – Universitários catarinenses na Bial paulista. Os preços das refeições no RU aumentaram outra vez. Mário Ralph Correa exporá suas obras no Centro de Estudos Básicos. Quem quiser passar de um turno para outro terá que pagar taxas de Cr\$ 35,00. Setecentos novos estudantes no “campus”. Fucaca: sucesso à vista.

3 – As eleições para os órgãos de representação estudantis prometem ser mais movimentadas do que nunca. Para o Diretório do Centro de Estudos Básicos o processo sucessório já foi deflagrado. Mas as eleições do DCE ainda permanecem envoltas em profundo silêncio.

Dias 17, 18, 19 e 20 o Teatro Álvaro de Carvalho apresentará “Sedimentação Movediça da Sociedade”. Seu autor, bem como o elenco, são universitários. Isto é importante e muito importante: um grupo de jovens saírem de seu comodismo e do quase marasmo em que os joga a rotina escola, almoço, trabalho, cama, escola...
A MONTAGEM

A peça, dirigida por Jason Cesar, se apresentou no último Festival de Teatro Amador em Lages. O grupo que a apresentou e a apresentará em Florianópolis, é o “Fórmula Arte”.

O texto, que foi o vencedor do Concurso de Textos para teatro lançado pelo Setor de Manifestações Artísticas da UFSC no ano passado, apresenta agora, depois de montado, uma aparência semelhante ao que foram as montagens – guardadas as proporções – de Roda Viva e Rei da Vela, cuja onda somente agora atinge o teatro feito em Santa Catarina.

São 13 os atores e 20 coadjuvantes desta peça que conta com personagens fora dos esquemas tradicionais de teatro.

Vale, não fossem outros méritos, a Sedimentação Movediça da Sociedade, apenas pelo fato de ser feita por universitários, e apesar disso se unirem e darem resultado tão palpável. Sem dúvida, o teatro merece esse esforço e a obra de construção de estruturas não bem merece este esforço não tradicional e autônomo.

GELCI

Um autor. Não seria justo dizê-lo menor que as obras. Por melhor que seja qualquer um dos seus olhos, por mais aplaudida que seja sua peça, Gelci ficará sendo maior que a criatura. É um criador.

Na pressa com que devora os corredores do Centro de Estudos Básicos da UFSC, na pressa com que cria idéias loucas para universitários de pedra e cal – como Gelci é chamado pelos amigos – o teatro sensível ao mundo que o rodeia e que de minuto a minuto com os olhos abertos e o coração puro quanto permita a sociedade.

A sociedade é o tema da peça que Gelci João apresentará dias 17, 18, 19 e 20 no TAC. A Sedimentação Movediça da Sociedade. Alguma coisa casista e quase amadurecida em meio universitário. Isto