



DOS BASTIDORES AO PALCO: A PRÁTICA TEATRAL DA UNIÃO OPERÁRIA *

Vera Collaço**

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

vera.collaco@terra.com.br

RESUMO: Neste artigo procuro reconstituir o processo que vai da preparação do espetáculo, do grupo teatral da União Operária (Florianópolis – Santa Catarina – Brasil), à sua apresentação para o público. Na análise desta prática, utilizo a concepção de texto teatral como sendo constituído tanto pelo texto representado – o espetáculo – quanto pelo texto literário dramático. O que implica, portanto, ver o texto teatral, que no caso deste capítulo, significa o espetáculo, como produto específico de determinada condição histórica, codificado de acordo com códigos estéticos e culturais diferenciados e específicos.

ABSTRACT: I look here to the development of a performance process by the Workers' Union theatre group (Florianópolis – Santa Catarina – Brasil) from the very beginning to its presentation to the public. On analysing this practice I use the concept of *theatre text* as the one who holds both the presentation text – the performance, and the dramatic text – the playscript. This implies to look at the theatre text – that in this paper means the performance, as the product of a precise historical condition, which is codified according to aesthetic and cultural differentiated and specific codes.

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural – Teatro Operário – Espetáculo

KEYWORDS: Cultural History – Workers Theatre – Performance

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

* Texto modificado, apresentado originalmente como parte da tese *O Teatro da União Operária: um palco em sintonia com a modernização brasileira*. (Departamento de História) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

** Professora do Departamento de Artes Cênicas, do Centro de Artes, da Universidade do estado de Santa Catarina. Mestre em Teatro e Cinema, Universidade de São Paulo. Doutora em História, Universidade Federal de Santa Catarina.

Antes de adentrar no foco deste artigo apresento alguns dados sobre a instituição operária que permeia este estudo. A União Beneficente e Recreativa Operária (UBRO) foi fundada por um grupo de trabalhadores, de Florianópolis, a 17 de setembro de 1922. Durante a década de 1920, a União Operária desenvolveu o que eu denomino de “práticas políticas”, alinhando-se, por estas práticas, ao operariado brasileiro na luta por direitos trabalhistas e na reivindicação de intervenção do Estado em questões como custo de vida e moradia operária. A 1º de maio de 1931 a associação inaugurou sua sede social, e nela construiu um pequeno auditório para a atividade teatral. O teatro servia, na concepção dos dirigentes da União Operária, como veículo de confraternização, de estímulo ao encontro da família operária em torno de um lazer “sadio” e, ao mesmo tempo, lhe proporcionava momentos de reflexão sobre valores, hábitos e comportamentos. Este servia como um espaço de encontro entre os iguais, de convivência, como também um espaço de reconhecimento, de solidariedade e sociabilidade dos trabalhadores de Florianópolis.



Fachada do prédio da União Operária, após o desabamento em 1992, com escoras colocadas pelo corpo de bombeiros, transformado em Teatro Municipal de Florianópolis. Foto: Vera Collaço. Fev. 1993.



Fachada após a restauração. Foto: Vera Collaço 24 de setembro de 2001

NO PALCO O ESPETÁCULO DA UNIÃO OPERÁRIA

Sobre as atividades iniciais do grupo teatral da União Operária, encontrei uma pequena nota, publicada na imprensa de Florianópolis, em janeiro de 1931, a qual comunicava que os amadores desta associação estavam ensaiando a comédia *Cala a Boca, Etelevina!* De Armando Gonzaga. A direção dos trabalhos estava ao encargo do amador Roberto Rilla e os cenários eram de Otávio Brito. Compunham o elenco: Isabel Wolf, Maria da Glória Wolf, Rodolfina Silva, Nair Silva, Luci Costa, Nestor Moreira, Evandro Marques, José Stebera e Altamiro Costa.¹ A estréia estava prevista para acontecer no mês de janeiro.

Como parte dos festejos de inauguração da sua sede social, no dia 1º de maio de 1931, foi levada à cena, no teatro da União Operária, a comédia, em um ato, *Manda quem Pode*, de Ary Evangelista Barroso.

A partir da inauguração do teatro da União Operária o seu grupo teatral começou a ganhar forma e se estruturar. Entre 1931 e 1932 este grupo ainda não tinha uma denominação própria, tanto que a imprensa local se referia ao mesmo como sendo o “corpo cênico da União Operária” ou “o grupo de amadores da União Operária”. Em 1933, consolidando o espaço conquistado pelos amadores, a diretoria da associação deliberou, conforme seus Estatutos de 1940, pela criação, a 3 de janeiro de 1933, do Grupo Teatral “João Dal Grande Bruggemann”, que passou a ser o conjunto teatral da União Operária. A escolha deste nome foi uma homenagem e o reconhecimento da diretoria a um de seus sócios fundadores, João Dal Grande Bruggemann, falecido em 1932.

O GRUPO TEATRAL “JOÃO DAL GRANDE BRUGGEMANN”

As pessoas que integravam o grupo teatral da União Operária eram provenientes da classe trabalhadora de Florianópolis. A constituição deste grupo era, assim, similar aos outros grupos operários existentes na primeira metade do século XX, no Brasil. O grupo era constituído por pessoas de ambos os sexos e na sua maioria de jovens, o que lhes possibilitava um espaço de convívio social e de encontros. Iná Linhares Soiká, atriz do grupo teatral da União Operária, relata que após os espetáculos o grupo “saía tudo para fazer serestas. Porque o Altamiro Costa tocava violão, então ele

¹ A *Pátria*, Florianópolis, 19 de janeiro de 1931.

saía tocando e nós todos juntos, saíamos fazendo festas. Era maravilhoso. Muito Bom!”.² Este convívio social possibilitava, também, maior intimidade para os namoros, o que resultou em inúmeros casamentos entre os amadores da União Operária.

Outra característica que aproxima o grupo teatral da União Operária dos grupos operários paulistas era a constante relação de parentesco entre os seus integrantes. Às vezes, afirma Maria Thereza Vargas referindo-se ao teatro operário paulista, “há uma família inteira participando de um elenco”.³ O envolvimento de vários membros de uma mesma família nestes grupos era, certamente, um agente facilitador para a constante participação feminina na estrutura organizacional destes grupos teatrais. Com isso estes grupos ganhavam uma feição de família, o que ampliava sua aceitação e apoio por parte da grande “família operária”, que constituía a platéia destes teatros.

Estes grupos caracterizavam-se, também, pela relativa rotatividade de seus integrantes. Contudo, esta não é uma especificidade destes teatros, mas, antes, parece ser uma peculiaridade da prática teatral e acentuadamente da prática teatral amadora. No grupo teatral da União Operária, é possível perceber que alguns nomes mantiveram uma constância na trajetória deste grupo.

O envolvimento com o contexto cênico imediato – (outros grupos amadores não operários) – é outro ponto que aproxima e afasta estes grupos teatrais. O teatro social libertário paulista foi um teatro fechado em si mesmo e não estabeleceu “nenhum vínculo com qualquer teatro, profissional ou amador, que aconteça fora dos limites geográficos de seu círculo, nem procurou qualquer integração com o meio artístico”.⁴ Já o teatro da União Operária estabeleceu estreitas relações e intercâmbios com os grupos amadores não operários de Florianópolis.

O bom relacionamento do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”, com o seu contexto cênico imediato é perceptível através das frequentes participações de integrantes do elenco deste grupo nas montagens de espetáculos de outros grupos amadores da cidade, e vice-versa. A aproximação ou afastamento em relação ao contexto imediato se explicita pela diferenciação de objetivos destas práticas teatrais. Enquanto o teatro social libertário paulista objetivava um ensino doutrinário anarquista,

² Entrevista com Iná Linhares Soiká realizada por Vera Collaço, em 14 de março de 2002, na casa da entrevistada.

³ VARGAS, Maria Thereza. (Coord.). **Teatro Operário na cidade de São Paulo**. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira/Secretaria Municipal de Cultura, 1980, p. 37.

⁴ GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 92.

em Florianópolis o fazer teatral estava mais direcionado para uma pedagogia que preservava os valores, a moral e os costumes da ordem dominante no país. Assim, as aproximações com outros grupos amadores, de suas cidades, se constituíam numa troca enriquecedora de seus trabalhos teatrais.

Outro aspecto que aproxima ou afasta estes grupos operários diz respeito às relações estabelecidas com as associações a que estavam “filiados”. O grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann” tinha um relacionamento bastante intenso com a associação União Operária, tanto que vários integrantes do grupo ocuparam posições de destaque, inclusive a presidência, da União Operária, e os seus integrantes pertenciam à associação a que estava vinculado o grupo. Já no teatro operário paulista “os compromissos artísticos independem da associação que os acolhe. No que diz respeito à arte, o grupo de teatro não consulta e nem aceita interferência das diretorias das associações de classe”.⁵

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

A PRÁTICA CÊNICA DO GRUPO TEATRAL “JOÃO DAL GRANDE BRUGGEMANN”

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

O teatro brasileiro se caracterizava, então, pela ausência do diretor de cena, melhor dizendo, pela ausência do encenador, tal como entendemos hoje este papel na engrenagem cênica, ou seja, uma figura encarregada de coordenar o espetáculo numa

⁵ VARGAS, Maria Thereza. (Coord.). **Teatro Operário na cidade de São Paulo**. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artísticas – Centro de Pesquisa de Arte Brasileira/Secretaria Municipal de Cultura, 1980, p. 27.

visão conjunta. “A improvisação de efeitos cômicos, o gosto pelos ‘cacos’, o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuíram, para situar em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do espetáculo”.⁶ Enquanto que na Europa, a partir da segunda metade do século XIX, ocorreu a transição do “teatro de atores” para o “teatro de encenadores”, no Brasil essa transição só se deu com a atualização da cena brasileira a partir de 1943.

O encargo do ensaiador, cargo cheio de responsabilidades, era o de fazer a marcação, ensaio e apuro da peça. “As marcações eram simples: levantar-se, sentar-se, dar três passos à frente, para proferir uma fala diante da caixa do ponto”.⁷

Este processo de montagem, das companhias profissionais, transferia-se para os grupos amadores do país, fossem eles grupos operários ou não. É o que ressalta Silvana Garcia (1990, p. 92) quando analisa o teatro social libertário paulista: “As peças eram montadas segundo os moldes do teatro tradicional – basicamente marcações de cena -, com divisão de tarefas entre direção e atuação”. Contudo, por especificidades próprias do teatro amador, tais como não depender financeiramente deste trabalho ou, ainda, por ser o grupo, antes de tudo, um espaço de convívio social, os grupos amadores – operários ou não – possuíam uma visão mais coletivista, de equipe, sem pontuar ou destacar os “astros” do conjunto, como o fazia o teatro profissional, que tinha no 1º ator ou na 1ª atriz um chamariz de bilheteria para garantir o sucesso financeiro de seu espetáculo.

OS ENSAIADORES DO GRUPO TEATRAL DA UNIÃO OPERÁRIA

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

Pelo menos, nove pessoas atuaram como ensaiadores no grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”, no período de 1931 a 1951. **Roberto Rilla** foi o primeiro ensaiador do grupo teatral da União Operária, sendo o responsável pela direção dos

⁶ MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/SNT, p. 181.

⁷ ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 3.

espetáculos deste grupo nos anos de 1931 e 1932. Este ensaiador era bastante envolvido com o teatro amador de Florianópolis. Os jornais locais quando se referem ao seu papel como ensaiador do grupo da União Operária, o fazem de forma elogiosa, procurando destacar sua competência e o seu gosto pelo teatro. Quando da apresentação do drama *Falsos Amigos*, de José Grillo, em 1931, o jornal local, *O Estado*, de 2 dezembro de 1922, ao comentar o espetáculo dizia: “Não deixamos também de felicitar o velho ensaiador Roberto Rilla, que além de ensaiar os amadores, caracterizou-os otimamente”. Noutra matéria, no jornal *O Estado*, de 21 de dezembro de 1931, sobre este mesmo espetáculo, aparecia: “Terminando a nossa apreciação, num abraço fraternal, louvamos os esforços inauditos do sr. Roberto Rilla ensaiador, os quais foram refletidos pelo sucesso invejável dos amadores”.

José Fiorenzano atuou como ensaiador, a convite da diretoria da União Operária, no período de 1933 a 1935. Sobre o seu desempenho como ator um jornal local teceu o seguinte comentário:



O conhecido ator José Fiorenzano, que tem passado grande parte de sua vida a emprestar o seu concurso abnegado em prol do soerguimento do nosso teatro de amadores, possui extraordinárias qualidades artísticas para o palco. Aliás, são qualidades que excedem os limites do que se pode desejar de quem não tendo cursado Conservatório Dramático, vence brilhantemente todas as dificuldades, graças a um acurado estudo, e inteligente naturalidade. E o sr. Fiorenzano sabe interpretar com sensibilidade, dando ao espectador uma repercussão idêntica a alma filosófica do personagem que encarna.⁸

Além de destacar as suas qualidades como ator, a imprensa local distinguia-o por seu trabalho como ensaiador, como por exemplo: “É de justiça salientar o esforço e inteligência do competente ensaiador José Fiorenzano, que soube com larga digressão artística aproveitar o excelente grupo”.⁹ Noutra crítica, publicada no jornal local *A Pátria*, de 17 de outubro de 1933, agora como ensaiador do grupo da União Operária, aparecia: “O sr. Fiorenzano, conhecedor como é da técnica teatral, por certo envidará todos os esforços para que o drama seja montado a contento”.¹⁰

⁸ **A Pátria**, Florianópolis, 7 de dezembro de 1931. A crítica se referia ao espetáculo *Vitima das Ondas*, de Carlos Buillet, no qual José Fiorenzano atuou como ator e diretor. Espetáculo levado à cena com o Grupo Dramático 28 de Abril.

⁹ **A Pátria**, Florianópolis, 4 de fevereiro de 1932. A crítica era sobre o espetáculo *Tristezas à Beira-Mar*, levado a cena pelo Grupo Dramático 28 de Abril.

¹⁰ **A Pátria**, Florianópolis, 17 de outubro de 1933.

Dos integrantes do grupo teatral da União Operária alguns atores e técnicos também atuaram como ensaiadores deste grupo, como foi o caso de **Nestor Moreira**, que dirigiu espetáculos em 1931 e 1934. A ele coube a direção de *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, cuja apresentação em março de 1934, significou, segundo o jornal local *República*, de 9 de março de 1934, a estréia deste texto, então considerado a mais impactante obra do teatro brasileiro, nos palcos de Florianópolis.

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

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



João Palmeiro da Fontoura.¹¹

Os atores **Waldemiro Monguilhott Junior** e **Oriovaldo Marinho de Freitas**, também, atuaram como ensaiadores do grupo da União Operária em 1943 e 1948, respectivamente.



Carlos Bicocchi¹²

Carlos Bicocchi (1908-1982), com larga atuação como ator nos vários grupos amadores de Florianópolis dirigiu o grupo da União Operária, em 1949, na comédia *O Interventor*, de Paulo de Magalhães.

Propositadamente, deixei para o final o nome de **Deodósio Ortiga**, que foi o ensaiador mais significativo na longa trajetória do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”. A primeira referência que encontrei na imprensa local, sobre sua participação no movimento amador de Florianópolis data de 1930, quando seu nome aparecia no elenco do grupo Centro de Cultura Teatral.¹³

¹¹ Foto colhida por Vera Collaço no jornal *A Gazeta*, Florianópolis, 26 de outubro de 1941.

¹² Foto cedida para Vera Collaço por Ada Bicocchi, em 26 de setembro de 2001.

Em 1931, Deodósio Ortiga fundou, juntamente com José Fiorenzano, o Grupo Dramático 28 de Abril, junto ao Clube Recreativo e Dramático 28 de Abril, no bairro periférico da Prainha, em Florianópolis.¹⁴



Deodósio Ortiga¹⁵

Deodósio Ortiga, bem como a maioria dos integrantes do extinto Grupo Dramático 28 de Abril, ingressou no grupo teatral da União Operária em 1934, a convite de José Fiorenzano, então ensaiador deste grupo. Este fato foi ressaltado pela imprensa local que noticiou: “[...]. a seção recreativa tomou ultimamente grande impulso, com a entrada de novos e bons elementos para o conjunto teatral”.¹⁶ O nome de Deodósio Ortiga apareceu em março de 1934 como fazendo parte do elenco do grupo teatral da União Operária, no espetáculo *Deus lhe Pague*, com direção de Nestor Moreira.

Na imprensa local o nome de Deodósio Ortiga aparece como diretor/ensaiador do grupo teatral da União Operária apenas em 1939, com a direção do espetáculo *Helena*, de Horácio Nunes Pires, *Diário da Tarde*, de 7 de junho de 1939. De 1939 a 1948 o nome de Deodósio Ortiga aparece, quase que exclusivamente, como o ensaiador do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”.

A atuação de Deodósio Ortiga, frente ao grupo teatral da União Operária, foi constantemente elogiada pela imprensa local, que o qualificava com os adjetivos de competente, dinâmico, esforçado e talentoso. Os jornais davam destaque, como o jornal *A Gazeta*, de 1 dezembro de 1939, também, a sua capacidade de empreendedor deste teatro: “O sr. Deodósio Ortiga, presidente da UBRO e diretor artístico do corpo dramático, não tem poupado esforços para o bom êxito das representações”. Ou ainda, também no *A Gazeta*, de 19 de dezembro de 1940, “o grupo cênico da União Operária, à frente do qual se encontra o talentoso sr. Deodósio Ortiga, estimado presidente da União e pessoa muito conhecida por suas excelsas qualidades e apreciada cultura”. A presença e a participação de Deodósio Ortiga foi intensa e decisiva nos encaminhamentos do

¹³ **Folha Nova**, Florianópolis, 21 de julho de 1930. O grupo Centro de Cultura Teatral tinha em 1930 como ensaiador Antônio Vieira Machado (Sanford), Rodolfo Bosco como presidente e Altamiro Costa como primeiro secretário.

¹⁴ **O Estado**, Florianópolis, 1 de outubro de 1931.

¹⁵ Foto copiada, por Vera Collaço, do jornal **O Estado**, Florianópolis, 21 de novembro de 1946.

¹⁶ **República**, Florianópolis, 14 de dezembro de 1934.

grupo teatral da União Operária, pode-se mesmo afirmar que se deve a sua pessoa a manutenção deste grupo ao longo da década de 1940.

A CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO

Através dos depoimentos de pessoas que integraram o grupo teatral da União Operária foi possível reconstituir alguns dos procedimentos adotados no seu processo de criação de espetáculo.¹⁷

Segundo estes depoimentos, era tarefa do ensaiador a escolha do texto a ser montado, bem como a seleção do elenco mais apropriado ou disponível para este trabalho. O texto era, então, datilografado para ser entregue aos atores.¹⁸ Numa primeira reunião do elenco do futuro espetáculo, o ensaiador entregava aos atores e atrizes as falas de suas personagens. Nesta reunião era realizada uma leitura da peça, que podia ser feita pelo ensaiador ou pelos atores; e começavam, a partir daí, o período de ensaios, ou mais, especificamente, os ensaios de marcação e de caracterização das personagens.

Como foi colocado acima, o elenco recebia apenas as falas de suas personagens, com as “deixas” – as últimas palavras e/ou ações da personagem anterior a sua -. Esta prática, no grupo teatral da União Operária, foi explicitada pelos atores que trabalharam neste grupo, quando lhes perguntei se tinham acesso ao texto completo: “Só o papel. A gente só ensaiava o papel. Recebia só o papel. A gente ficava mais ou menos ao par do texto, depois tinha lá sua excelência o ponto. [...] O papel era tirado para cada um. Não era texto completo, como se usa hoje”, (Waldir Brazil). O mesmo foi colocado por Iná Linhares Soiká: “Cada um recebia o seu papel, né! Com as deixas, é claro!”.

Conforme os depoimentos de Iná Linhares Soiká e Waldir Brazil, o período de ensaios podia durar de 10 dias a um mês. Este trabalho era realizado no teatro da União Operária, onde ensaiavam todos os dias, inclusive nos domingos, das 19:00 até as 22:00 horas.

¹⁷ Para este trabalho realizei as seguintes entrevistas: Com Waldir Brazil (1920. Florianópolis), em 21 de setembro de 2001, na casa do entrevistado; – Com Iná Linhares Soiká (1924. Florianópolis), em 14 de março de 2002, na casa da entrevistada; – Com Iná Linhares Soika, Claudionor Lisboa (1922. Florianópolis), Geni Silveira (1918. Florianópolis.), Iraci Silveira (1912. Florianópolis) e Julia Ortiga (1913. Florianópolis), em 10 de abril de 2002, na casa de Narinho Ortiga, filho de Deodósio Ortiga, que, junto com sua esposa, Vilma Ortiga, nos reuniu, gentilmente, em sua casa, para a realização desta entrevista. Iraci Silveira e Julia Ortiga, embora fisicamente presentes, não possuíam mais, infelizmente, condições mentais de resgatarem suas memórias passadas. Assim, os depoimentos ficaram centrados em Claudionor Lisboa, Geni Silveira e Iná Linhares Soiká.

¹⁸ Segundo depoimento de Geni Silveira era a sua irmã, Iraci Silveira, quem datilografava o texto para o Grupo.

O trabalho do ensaiador, segundo os depoimentos dos integrantes do grupo teatral da União Operária, era o seguinte: “Deodósio marcava o ator – sobe, desce, à direita, esquerda baixa, esquerda alta” (Waldir Brazil). “Deodósio orientava, ele ensaiava a peça. Ele tirava os personagens. Ele fazia a passagem, depois de pegar o conjunto, cada um sabia o lugar que devia estar. [...]. Então ele [o ator] sabe que não pode falar encostado – falar muito próximo do outro ator. Tinha de saber onde ele tinha de falar, se tinha de falar lá ou aqui, para baixo ou para cima do palco, isso aí tinha de ensaiar” (Claudionor Lisboa – Pito). “Depois fazia um ensaio geral. E tinha o ponto, que era a Iraci” (Iná Linhares Soiká). Os ensaios serviam, portanto, para a marcação do ator no espaço cênico, visando definir o local de onde ele devia pronunciar a sua fala.

A MATERIALIZAÇÃO DO ESPETÁCULO

No rápido processo de criação do espetáculo, que ocorria nos grupos amadores, e mais veloz ainda nas companhias profissionais, os componentes materiais da cena – cenário, figurino e objetos de cena – eram, normalmente, adaptados e aproveitados de espetáculos anteriores. Com isso se abreviava o tempo de concretização do espetáculo e resultava em fator de economia para a produção.

A possibilidade de aproveitamento do material cênico era resultante de uma concepção teatral, então vigente no Brasil. Este teatro se caracterizava pela ausência de unidade do espetáculo, ou seja, as partes constitutivas da cena – luz, som, cenário, figurino e objetos de cena – não estavam subordinados a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador, assim, cada elemento da cena era utilizado de acordo com as conveniências, possibilidades econômicas, exigências do primeiro ator ou da primeira atriz.

A cenografia, no teatro brasileiro, era, comumente, utilizada para criar a ambientação de cena e pano de fundo. E, concretizada a partir de duas proposições: gabinete – “cenários construídos com trainéis formando as paredes, janelas, portas, que reproduzem o interior de uma habitação” – ou “telões pintados colocados no fundo do palco”. Os “telões ou os panos de fundo pintados compunham os elementos dos cenários, e isso contrastava com o ator e a sua movimentação em cena. Os cenários eram ricos, e anedóticos – porque não se baseavam em uma pesquisa histórica – e

ilusionistas – porque o público era levado a ver algo que parecia verdadeiro mas não era”.¹⁹

Através do relato de Iná Linhares Soiká, de um incidente que lhe aconteceu em cena, é possível perceber a utilização de cenários construídos – gabinete – na União Operária: “... eu fazia a sogra, que aí eu já era mais madurinha, aí já era pintada, tudo. Ai não é que despencou a porta atrás de mim, na hora em que eu entrei no cenário, a porta caiu. E agora? Eu não podia me mexer”.²⁰

No grupo teatral da União Operária utilizaram-se as duas propostas de cenários, com o predomínio dos telões pintados. Estes telões podiam ser pintados em papel ou em tecido. Claudionor Lisboa (Pito) lembra que os cenários ficavam guardados na União Operária. Os cenários, diz Pito, eram utilizados no fundo “todo pintado, de fazenda. Um quadro de sarrafo e era amarrado atrás”. Waldir Brazil recorda que havia cenários feitos de papel “e pregados com tachas nas varas para subir. Representavam interiores, jardins. Uma vez Deodósio fez uma peça que tinha uma luta no mar – [*João, o Cortamar*] – dentro de uma embarcação, e eles fizeram dois painéis, dois ficavam dentro balançando parecendo onda. Era um barato, parecia onda”. Através deste, e de outros mecanismos, o ensaiador procurava criar um efeito ilusionista, de realidade, bem como tornar o espetáculo visualmente interessante para o espectador.

Quanto aos cenógrafos, ou como denomina Anna Mantovani, “cenógrafos-pintores”, apenas dois nomes aparecem, na imprensa local, como os responsáveis pelos cenários dos espetáculos do grupo teatral da União Operária. Primeiramente, **Otávio Brito**, que elaborou o cenário para a peça *Cala a Boca, Etelevina!* Apresentada em 1931, com direção de Roberto Rilla.²¹

O outro nome, **Oscar Schmidt** desponta, a partir de 1933, como sendo o único responsável pelos cenários dos espetáculos do grupo teatral da União Operária. Os jornais locais eram lacônicos com relação ao trabalho cenográfico, fossem espetáculos de amadores locais ou de companhias profissionais excursionando à Florianópolis. Isso ocorria devido à relativa pouca importância que o cenário tinha, então, para o conjunto do espetáculo. O cenário era considerado um acessório a mais para compor o

¹⁹ MANTOVANI, Anna. **Cenografia**. São Paulo: Ática, 1988, p. 82, 21 e 22.

²⁰ O incidente ocorreu no espetáculo *A Sogra*, de Horácio Nunes Pires, apresentada em julho de 1940, no teatro da União Operária, com direção de Deodósio Ortiga.

²¹ **A Pátria**, Florianópolis, 19 de janeiro de 1931.

espetáculo, e não como uma arte que explicita e revela a concepção estética do espetáculo.

Para auxiliar na movimentação dos cenários e atuar nos bastidores do teatro, o grupo teatral da União Operária contava com o apoio de três maquinistas, cujos nomes – A. Silva, P. Gallicielli e C. Costa – aparecem no jornal *Dia e Noite*, de 22 de junho de 1939, na montagem do espetáculo *Helena*.

Outra prática bastante utilizada pelo teatro profissional e que o grupo teatral da União Operária, também, adotou, foi o uso de móveis e objetos emprestados junto ao comércio local para compor o cenário de seus espetáculos. Esta prática foi noticiada pelo *Dia e Noite*, de 22 de junho de 1939, para o espetáculo *Helena*, cujos móveis, para a composição do cenário, foram cedidos pela Fábrica Schlemper.



Foto do elenco do espetáculo *Aimée* ou *Assassino pelo Amor*, de Adolfo Dennery. Banco de Imagens/Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis.²²

Na confecção dos figurinos de seus espetáculos, o grupo teatral da União Operária, também, se espelhava no “modelo”, que emanava para o amadorismo, advindo do teatro profissional brasileiro. Tinha, então, o figurino “o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma

²² Seguindo a enumeração colocada na foto: (1) Nilda; (2) Iná Linhares Soiká; (3) Iraci Silveira; (4) Vanda Natividade; (5) Claudionor Lisboa – Pito; (6) Helena Maestri; (7) Carlos Bicocchi; (8) Mercedes Ortiga Lopes; (9) Teodorico Ortiga; (10) Julia Ortiga; (11) Deodósio Ortiga; (12) Lourdes Cardoso da Fontoura; (13) João Palmeiro da Fontoura; (14) Oscar Schmidt; (15) Irineu Cunha; (16) Mário Schmidt; (17) Orildo Lisboa; (18) Agostinho Silva; (19) Cabral; (20) Cunha. A fotografia acima é um registro do elenco de *Aimée* ou *Assassino pelo amor*, quando da inauguração do “Torreão”, em 29 de abril de 1944. A fotografia mostra o palco e os atores com as vestimentas para o espetáculo. Foto cedida para Vera Collaço por Iná Linhares Soiká.

condição ou de uma situação”.²³ Não era uma prática comum no teatro profissional brasileiro, até 1948, elaborar figurinos específicos para cada novo espetáculo. Da mesma forma que acontecia na elaboração dos cenários, os figurinos, também, eram confeccionados a partir do aproveitamento dos resquícios de espetáculos anteriores, o que demonstra a ausência de preocupação com a unicidade do conjunto que caracterizava, então, a prática cênica no Brasil.

A crítica teatral de Florianópolis não dava destaque aos figurinos dos espetáculos, fossem de grupos amadores ou de companhias profissionais. Quando muito os qualificava de bonitos, exuberantes ou pertinentes. O pouco, ou nenhum, espaço dedicado nos jornais aos figurinos dos espetáculos reflete a “pouca importância” que este elemento cênico tinha na composição geral da cena, sendo usado apenas para vestir o ator e não como parte significativa do espetáculo.

Sobre os figurinos dos espetáculos da União Operária, foi possível levantar alguns dados através dos depoimentos de integrantes deste grupo. Iná Linhares Soiká, ao recordar de sua personagem na peça *As Duas Órfãs*, coloca o seguinte: o figurino era a “caráter. Eu era camponesa, e a outra também, eram camponesas. Roupas mesmo de camponesas, lencinho amarrado. Eu tinha tranças, que era da minha tia, que tinha cortado os cabelos e eu fiquei com as tranças, então eu fazia os penteados com tranças”. Outra descrição de figurino foi dada por Ieda Ortiga que descreveu o traje utilizado por Jani Castro, quando este fez o papel de fidalgo na peça *Rosas de Nossa Senhora*:

O Janni Castro usava uma roupa que dava mesmo a impressão que era um fidalgo, ele entrou em cena com uma calça azul marinho, uma bota, a calça por dentro da bota, uma camisa de seda, de punho [...] ele usava uma costeleta, os cabelos bem para trás, bem brilhoso, [...] um chicote na mão, chicote de couro, bonito, ele chegava e batia o chicote na mão.²⁴

Sobre como compunham os figurinos para os espetáculos, Iná Linhares Soiká e Claudionor Lisboa observaram: “Tinha muita coisa lá na União Operária. Cheio de roupas. Eles arranjavam, as pessoas doavam muitas roupas. Coisas caipiras tinha lá, tinha muita coisa lá. E quando queria coisa melhor, a gente pedia emprestado. E o pessoal emprestava”.

²³ PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 168.

²⁴ Entrevista com Ieda Ortiga e Julia Ortiga, filha e mulher de Deodósio Ortiga, respectivamente, realizada por Lílian Schmeil e Solange Rocha, em 1994. Biblioteca da Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis. A peça encenada era *Leonardo, o Pescador*. Janni Castro atuou na União Operária desde criança, em 1931 declamou uma poesia num festival da União Operária.

Sobre os outros elementos constitutivos do espetáculo cênico – iluminação e sonoplastia -, o grupo teatral da União Operária reproduzia na sua prática teatral, bem como o amadorismo em geral, resguardadas as devidas diferenças econômicas, de conhecimento cênico e de recursos materiais disponíveis, os mesmos procedimentos adotados pelo teatro profissional brasileiro.

A iluminação dos espetáculos no Brasil, até 1943, fosse profissional ou amadora, tinha por objetivo apenas iluminar um espaço escuro, tendo uma função simplesmente decorativa. A iluminação, de uma maneira geral, era feita com o uso de luzes de ribalta, gambiarras e tangões.

Quanto à sonoplastia, ou seja, a reconstituição artificial de ruídos, a União Operária fazia constante uso de sons vindos dos bastidores. Sobre a produção de sons nos bastidores do teatro, Waldir Brazil lembra: “A sonoplastia naquele tempo. Vamos dizer, uma cena de tempestade, então rolava-se uma bola de ferro no assoalho e a gambiarra piscava para fazer relâmpago”. A sonoplastia era produzida por contra-regras usando todo tipo de apoio/imaginação possível para criar o “clima” para a cena. Geni Silveira atuou inúmeras vezes, conforme declarou na entrevista, como contra-regra nos espetáculos de Deodósio Ortiga.

Nos espetáculos da União Operária empregava-se, também, música ao vivo. Neste caso a música tinha por função criar a atmosfera correspondente à situação dramática, atuava, portanto, como música de fundo. A música podia fazer parte do espetáculo, ou ser utilizada nos intervalos dos atos ou, ainda, integrar a programação da noite com shows musicais.

Como se pode perceber, do acima exposto, o grupo teatral da União Operária fazia um grande esforço para produzir espetáculos de “boa qualidade”, e possuía um certo domínio da carpintaria cênica. Espelhando-se no teatro amador local ou no teatro profissional que se apresentava em Florianópolis, o grupo teatral da União Operária conseguiu, durante vinte anos, produzir bons espetáculos para seu potencial espectador.

A COMPOSIÇÃO DA PERSONAGEM

Uma das características das produções teatrais brasileiras, como já exposto anteriormente, era a extrema rapidez no processo de construção do espetáculo. Para poder acompanhar este ritmo veloz, os atores dispunham de alguns elementos

facilitadores para seu trabalho na composição das personagens, tais como: os papéis correspondiam a tipos convencionais – o cínico, o cômico, o romântico, o galã, a mãe, o pai, a mocinha, etc. –; os atores se especializavam em determinados tipos; compunham suas personagens a partir de suas características exteriores, com os elementos fornecidos pelo texto, pelo ensaiador ou imaginados pelo ator; e, ainda, podiam contar com a ajuda, imprescindível na maioria das vezes, da figura do ponto, que os auxiliava quando esquecia a fala ou a marcação de cena.

No teatro amador, também, era uma prática comum o ator entrar em cena sem o domínio da personagem e de suas marcações cênicas. Claudionor Lisboa fez a seguinte descrição de sua estréia no palco da União Operária, na peça *A Sorte Grande*: “sopraram para mim. Um me empurrava para cá, outra para lá. Daí a Iraci Silveira [o ponto] soprava. Eu batia palmas, só na palma [para esconder que não sabia fazer a cena], quem estava perto de mim soprava”.

O ator amador, portanto, reproduzia, na composição de sua personagem, o procedimento adotado pelo ator profissional, e apoiava-se também nos mesmos elementos facilitadores. Este processo foi confirmado pelos depoimentos dos atores que fizeram parte do grupo teatral da União Operária. Waldir Brazil afirmou que não decorava o texto, “eu tinha muita facilidade para ouvir o ponto”. Sobre o tipo de personagem que gostava de representar, comentou: “me especializei em vilão, em cínico. Eu era especialista”. Já Claudionor Lisboa comentou que era fácil criar a personagem: “Pelo papel sabia o que é que ele tinha para fazer. Se, era cínico eu fazia cínico, fazia o cômico, mudava a voz, mudava o estilo”. Iná Linhares Soiká compunha a personagem ao decorar o texto e depois, comentou, “tinha o ponto”, e “eu encarnava a personagem”.

O trabalho do ator se resumia a decorar o texto e dizê-lo com certa desenvoltura; memorizar as marcações e ser “natural” em cena; e caracterizar, minimamente, a personagem. Neste tipo de trabalho o preparo corporal do ator não possuía lugar de destaque na composição da personagem. E para colocar em movimento esse processo sempre era possível contar com a figura do ponto, que atuava como um regente da cena que realizava as correções dos problemas no momento de sua execução.

APRESENTANDO O ESPETÁCULO

Para viabilizar a apresentação do espetáculo teatral, construído segundo os procedimentos acima relatados, era imprescindível a presença do ponto. Esta “personagem”, que ficava fisicamente oculta da platéia, exercia o importante papel de maestro da cena. Digo fisicamente oculta porque muitas vezes sua voz era tão audível pela platéia quanto pelos atores em cena. Exemplos desta situação é que não faltam nas críticas sobre os espetáculos apresentados por companhias profissionais ou pelos grupos amadores: “o ponto esqueceu-se de que não era ator, mas, simplesmente ponto”.²⁵ Ou ainda “o ponto, sr. Rodolfo Bosco, deixou-nos surpreendidos. Tão habituados estamos aos altos brados de outros seus colegas, que francamente admiramos a maneira habilidosa por que conseguiu fazer-se ouvir pelos atores, sem incomodar a platéia”.²⁶

No grupo teatral da União Operária, a partir de 1934, esta função foi desempenhada, quase que exclusivamente, por Iraci Silveira. Outro nome que aparece como ponto numa das peças deste grupo é o F.J.da Cunha, em 1939. Todos os entrevistados – elenco da união operária – se recordam de Iraci Silveira como um excelente ponto. Como observa Waldir Brazil, “o ponto é uma especialidade, a pessoa precisa apontar para você, soprar para você, mas num determinado tom que você ouça e a platéia não. Iraci, por exemplo, que era a cunhada de Deodósio, era o ponto da União, era um ponto excelente”.

Nas críticas, publicadas nos jornais locais, sobre os espetáculos do grupo teatral da União Operária, se comentava, também, o trabalho desenvolvido pelo ponto. “O ponto esteve a cargo de Iraci Silveira. A princípio nem se soube que ele existia, mas depois, para infelicidade sua, entraram os atores sem estarem muito familiarizados com a peça, e o ponto começou a arranhar. Contudo a culpa recai sobre Iraci, pois a platéia não quer desculpas e não sabe da situação dos artistas em cena”.²⁷

²⁵ **O Estado**, Florianópolis, 5 de novembro de 1924. Crítica ao espetáculo *As Noras de Madame Brionne*, de Abel Hermant e Paulo Gueridon, apresentado no Teatro Álvaro de Carvalho pela Companhia Maria Castro e Antônio Ramos, no dia 4 de novembro de 1924.

²⁶ A crítica do jornal **República**, Florianópolis, de 19 de fevereiro de 1927, se referia ao trabalho do ponto no espetáculo *Não se Mexa*, de Clementino Brito, apresentado no Teatro Álvaro de Carvalho pelo grupo amador local – Grupo Particular Recreio Dramático.

²⁷ **Diário da Tarde**, Florianópolis, 12 de junho de 1944. A crítica se referia ao espetáculo *Leonardo, o pescador*. Apresentado no Teatro da União Operária, com direção de Deodósio Ortiga.

A INTERPRETAÇÃO DOS ATORES/ATRIZES

Como o ator dispunha de pouco tempo para compor sua personagem e poucos ensaios para dominar a cena, o “seu trabalho criador só se manifestava de verdade no momento em que se punha em contato com o público. [...] O ‘caco’, as frases enxertadas com maior ou menor habilidade [...] faziam parte das regras do jogo”.²⁸ Esta afirmativa de Décio de Almeida Prado era verdadeira também para os grupos de teatro amador, como o da União Operária. Sobre este assunto, os atores que integraram o grupo assim se manifestaram: “era uma coisa engraçada, quando eu era moço, eu tinha vergonha, era encabulado, mas subia no palco e acabava toda minha vergonha, acabava o encabulado, não tinha nervoso, não me benzia, eu me sentia muito à vontade”. (Claudionor Lisboa – Pito). “O negócio era ali na hora mesmo, no palco”. (Iná Linhares Soiká). “Isso é engraçado, isso está em mim, isso já nasceu em mim, entrava em cena, eu não sei explicar. Eu vejo, neste



Waldir Brazil
Desenho de sua esposa Ivone Catão.
Fotografia Vera Collaço.



Ivone Catão Brazil
Foto cedida por Waldir Brazil

tempo todo em que trabalhei ai, eu vejo pessoas, moços, muito mais jovens que eu, de uma época para cá, ficar em bananeira, fazer coisas prá se concentrar e eu estou ali, mas eu sou Waldir Brazil, aqui (entrando no palco) sou o personagem”. (Waldir Brazil).

No contato direto com o espectador, o desempenho intuitivo dos atores ia adquirindo forma e sendo aperfeiçoado. “Ali testavam amiúde a reação do público e acabavam por moldar os seus papéis, segundo o gosto do público, iam melhorando suas ‘chaves’ de interpretação que ‘funcionavam’ cada vez mais, para um público quase cúmplice de suas personagens

²⁸ PRADO, Décio de Almeida. Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: FAUSTO, Boris (Direção). **O Brasil Republicano**. Tomo III. 4. v. cap. XII. São Paulo: Difel, 1984, p. 530.

simpáticas”.²⁹

O fato de os atores mal conhecerem o teor inteiro das peças, proporcionava, especialmente, aos atores com maior domínio do palco, um alto grau de improvisação durante os espetáculos. Sobre o processo de improvisar diretamente na cena, Waldir Brazil relatou a seguinte passagem: “No *Interventor* trabalhava também o Demerval Rosa, ele fazia o galã [...] nós dois em cena, então quando eu contracenava com ele, nós saíamos completamente do texto, no ponto estava o diretor Carlos Biccocchi – era o ponto e o diretor – eu e o Demerval saíamos completamente do texto e ele lá embaixo: ‘seus filhos da puta eu largo esta merda aqui e vou embora’. Claudionor Lisboa lembra que “a Iraci ficava louca, batendo, e a negada todinha improvisando”.

Deste ator que mal conhecia a peça inteira e cuja maioria não decorava suas falas, que improvisava e enxertava ações e palavras ao texto, se exigia, como atributo de uma boa interpretação, a “naturalidade e a franqueza em cena”. É fácil perceber os limites dessa sinceridade, considerando os textos melodramáticos que eram montados e as técnicas de interpretação empregadas pelos atores.



Iná Linhares Soiká
Foto cedida por Iná Linhares
Soiká

A interpretação dos atores, desde a implantação do teatro realista no Brasil no século XIX, se baseava no princípio da naturalidade em cena, banindo do palco os exageros da interpretação romântica. Ser natural em cena significava ter a voz, os gestos e o andar naturais, extraídos do cotidiano, da vida real. Como consequência desta exigência – uma “interpretação realista” -, combatia-se quando os atores dirigiam os seus “apartes” diretamente para o público. Os “apartes” deveriam funcionar como um monólogo do ator, consigo mesmo. “Os atores já não se dirigem tão ostensivamente ao público, antes fingindo ignorá-lo, dando-lhe por vezes as costas”.³⁰

Os críticos teatrais de Florianópolis compartilhavam deste mesmo “credo” estético, e ao analisarem o trabalho dos atores procuravam dar destaque às

²⁹ SILVA, Armando Sérgio da. **Um oficina de atores: a escola de Arte Dramaática de Alfredo Mesquita**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 24.

³⁰ PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 78. Ver também: FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 122.

interpretações que se pautavam pelo caminho da naturalidade. No espetáculo *O Visconde de Rosa Branca*, de J. Vieira Pontes, do elenco do grupo teatral da União Operária, mereceu destaque à interpretação de Fanny Medeiros “que além de boa voz, tem outras qualidades de que não se prescinde no palco; boa gesticulação, jogando as cenas com naturalidade e certa graça”.³¹ A mesma qualidade foi realçada no trabalho de Ivone Catão, no papel de Helena: “mostrou possuir apreciáveis dotes artísticos, interpretando o papel com muito desembaraço, com muita naturalidade, falando com precisão, clareza e emotividade”.³²

A naturalidade na interpretação dos atores devia levá-los a esquecer a platéia e a encarnar o papel emocionalmente. A crítica teatral local apontava as interpretações que se desviavam destes procedimentos.

Jani Castro, que interpretou o Visconde. [...] Teve uma falha no começo. Psicologicamente foi a de lembrar-se, algumas vezes, de sua própria personalidade e de apresentar alguns gestos seus, o que não devia, pois, o artista quando aparece em cena não é mais ele, é o personagem que vai representar. [...] Teodorico Ortiga [...] para o final deixou a desejar, mas é fácil de corrigir porque o que mais se lhe acentuou foi o de estar constantemente vendo a platéia. [...] não deve dirigir-se às pessoas da platéia, mas para o ar, para o teto, para o ambiente.³³

A crítica estava solicitando ao ator que respeitasse a “quarta parede”, ou seja, a parede imaginária que separa o palco da platéia, característica de um teatro que se pauta pelo ilusionismo cênico e por uma interpretação realista.

Os atores do grupo teatral da União Operária foram crescendo em sua capacidade interpretativa ante o olhar da crítica teatral de Florianópolis. No início os jornais locais se referiam às interpretações dos atores como sendo “a melhor que se pode esperar” ou “a interpretação foi dada a contento”. A partir de 1934 os atores passaram a serem qualificados de “habilidosos”, “possuidores de grande domínio do palco”, ou, ainda, “reputados amadores”. Em 1937 o jornal local *República* faz a seguinte crítica: “O desempenho das peças foi simplesmente magistral. [...] Antônio Vieira Machado, Fanny Medeiros, Deodósio Ortiga, Carlos Bicocchi e Durval Sabota,

³¹ O espetáculo foi dirigido por José Fiorenzano. Apresentado entre 16 e 30 de janeiro no teatro da União Operária. **República**, Florianópolis, 31 de janeiro de 1934.

³² Crítica sobre o espetáculo *Helena*, de Horácio Nunes Pires, apresentada pelo grupo teatral da União Operária. **A Gazeta**, Florianópolis, 27 de junho de 1939.

³³ Crítica feita ao espetáculo *Leonardo, o Pescador*. Apresentado pelo grupo teatral da União Operária. **Diário da Tarde**, Florianópolis, 12 de junho de 1944.

encarnam o gênio da arte de Talma. São senhores dos seus papéis e dispõem de verdadeiros recursos na arte de representar. É admirável a técnica que eles possuem”.³⁴

IMAGENS DE UM ESPETÁCULO



Uma das antigas montagens de Deodósio Ortiga

Cena do espetáculo *Ave Maria no Morro*. Com o grupo teatral da União Operária.³⁵

Através da fotografia acima se pode perceber o trabalho de marcação de cena, realizado por Deodósio Ortiga. O ensaiador trabalha com linhas retas, para o nicho onde está a Virgem Maria ladeada por dois anjos, e linhas diagonais, que tem como ponto de fuga a imagem da santa. Para caracterizar uma cena de devoção e súplica as personagens estão ajoelhadas. O chapéu foi retirado da cabeça e os olhares estão direcionados para a imagem sagrada. O homem próximo à santa carrega uma muleta, é uma personagem cega, e, com as mãos unidas numa prece, parece pedir uma “graça” à Virgem Maria. As posturas físicas das personagens, sua gestualidade, demonstram uma interpretação “natural” em cena, este gestual poderia ser encontrado no cotidiano, nada havendo de exagero na sua posição ou nos gestos. Os atores estão bem distribuídos na

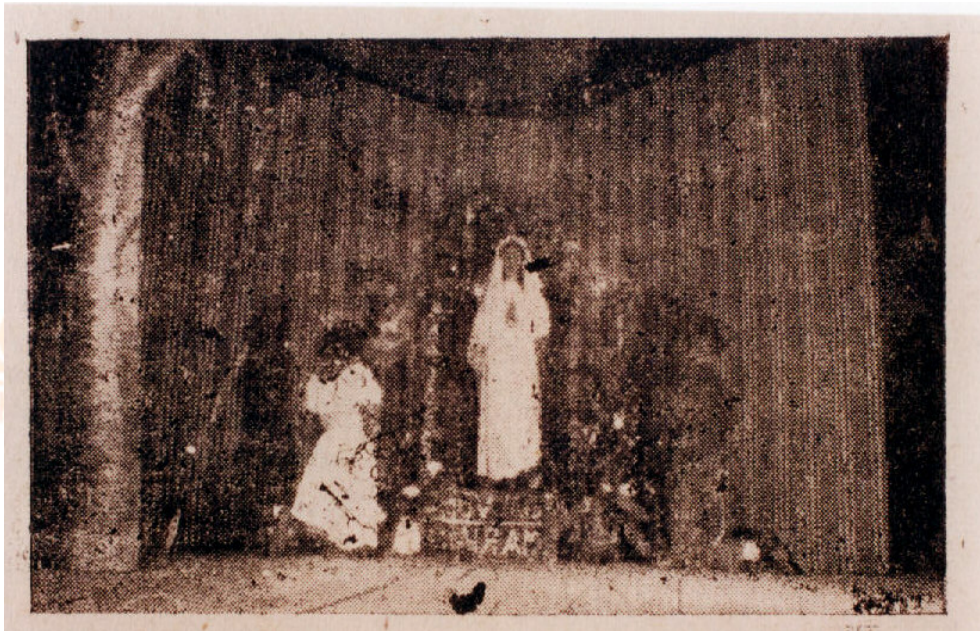
³⁴ Comentário feito aos espetáculos *Casar para Morrer*, de Affonso Gomes, e *Os Milagres de Santo Antônio*. Apresentados pelo grupo teatral da União Operária. **República**, Florianópolis, 4 de maio de 1937.

³⁵ Cena do espetáculo *Ave Maria no Morro*. Drama sacro de Deodósio Ortiga, encenado a 6 de outubro de 1949, no teatro da União Operária, com o grupo desta associação. *O Estado*. Florianópolis, 11 de janeiro de 1983. Interpretaram estes personagens: Ieda Ortiga fez a Virgem Maria; Teodorico Ortiga fez o cego/mendigo; Claudionor Lisboa o outro homem, Maria Conceição e Julia Ortiga fizeram os dois papéis femininos desta peça. **Diário da Tarde**, Florianópolis, 17 de agosto de 1949.

cena, há uma preocupação de não se aproximarem demais uns dos outros e com isso não encobrir a cena para o espectador.

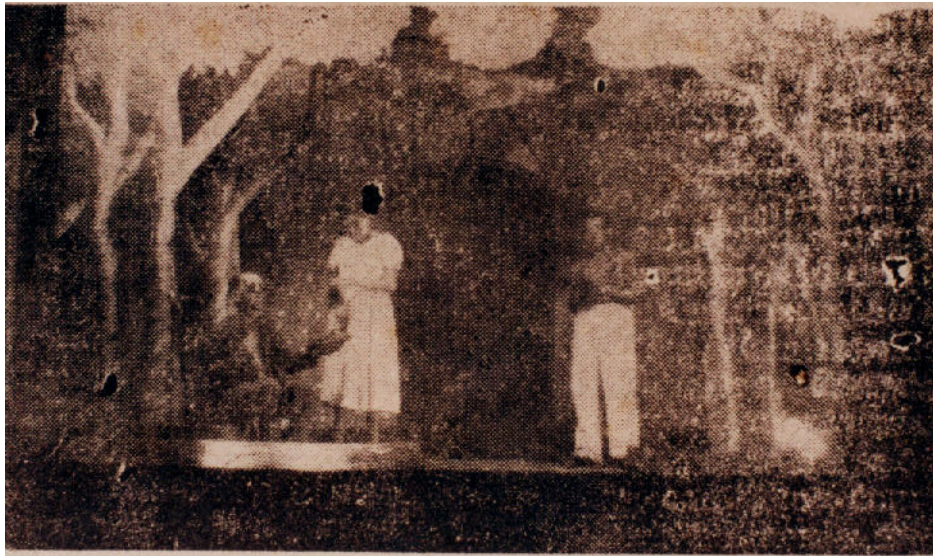
A cena é limpa, sem telão de fundo, sendo composta pelo nicho, elevado do chão e um tronco seco de árvore, pintado, que está ao fundo, à esquerda do palco. A fotografia captou, também, um pedaço da caixa do ponto, à esquerda, e um objeto, uma caixa, à direita, aparentemente sem ligação com a cena.

Os figurinos foram elaborados de modo a caracterizar a santa e os anjos com “roupas celestiais”, no uso da cor branca, asas e véu. As demais personagens usam roupas comuns, mas todas vestidas com o decoro que o momento exige.



Outra cena de *Ave Maria No Morro*. Aqui se percebe que a rotunda colocada ao fundo tem a forma de semi-círculo. Clichê retirado do jornal **A Gazeta**, Florianópolis, 6 de outubro de 1949.

O cenário, da foto acima, ainda é o mesmo da foto anterior. A tomada da fotografia procurou centrar-se na cena do palco, onde aparece apenas a Virgem Maria e uma devota orando ou pedindo algo à santa. A marcação da cena adota as mesmas linhas da fotografia anterior. Linha reta, para o nicho com a santa, e linha diagonal para a devota, tendo como ponto de fuga a imagem da santa.



Cena de *Ave Maria no Morro*. Clichê do jornal **O Estado**, de 6 de outubro de 1949.
Segundo o jornal está fotografia registrava uma das cenas culminantes da peça.

Na cena acima o ensaiador trabalhou com duas linhas diagonais, tendo como ponto de partida a personagem – o mendigo – sentada à esquerda do palco. A personagem feminina oferece ou dá algo ao “mendigo”. O homem, logo atrás, está com o chapéu na mão como numa postura de respeito. O cenário mudou, agora aparece um telão pintado representando uma floresta. Mas a cena é limpa, o único objeto no palco é o “banco” onde está sentado o mendigo/o cego.

DIVULGAÇÃO E PROMOÇÃO DOS ESPETÁCULOS

A bandeira da União Operária funcionava como um código de comunicação ao público de que haveria espetáculo no seu teatro. Os entrevistados foram unânimes ao recordar esta forma de divulgação, segundo eles, quando a bandeira estava hasteada na frente do prédio, durante o dia, era o aviso para o público de que a noite haveria espetáculo no teatro da União Operária.

Mas, além deste instrumento, a União Operária também divulgava seus espetáculos através dos jornais locais. O 1º secretário encaminhava correspondência aos jornais, com convites para o espetáculo. E, a imprensa normalmente se fazia presente ao teatro. Um jornalista local ao divulgar um espetáculo da União Operária comentava no final da matéria, do jornal *República*, de 6 de maio de 1937: “A gente se sente bem quando na platéia da União Operária, assiste um dos trabalhos levados à cena pelo Grupo Teatral ‘João Dal Grande Bruggemann’”.

Outro mecanismo adotado pelo grupo teatral da União Operária, para divulgar seus espetáculos, era o de utilizar as vitrines das lojas comerciais da cidade, tal como ocorreu em 1933: “Na vitrine da Confeitaria do Chiquinho, acham-se expostas fotografias, demonstrando algumas cenas do programa a ser apresentado hoje à noite”.³⁶ Usar as vitrines das lojas comerciais da cidade, para expor fotografias dos espetáculos, com o fim de divulgação, era, também, uma prática utilizada tanto pelos grupos amadores da cidade, como pelas companhias profissionais que aqui se apresentavam.

A venda dos ingressos para os espetáculos podia ocorrer na própria sede da União Operária, no teatro antes da apresentação, ou ainda em lojas comerciais da cidade. Como informava o jornal local *República*, de 20 de outubro de 1934: “os últimos ingressos se acham a venda nas joalherias Muller e Galluf”. O público podia dispor de localidades numeradas ou não, o preço, contudo, não mudava. Comprar uma cadeira numerada significava, para o público, conseguir uma localização melhor no teatro para ver o espetáculo.³⁷ Quando o espetáculo era realizado em benefício de um sócio adoentado, inválido ou para uma viúva, competia ao interessado vender os ingressos.

O preço do ingresso era, normalmente, de 1\$000. Nas festividades de 1º de maio e em 17 de setembro, o ingresso custava \$200. Antes de encerrar a temporada de um espetáculo o grupo oferecia apresentações também no valor de \$200, constituindo-se no que Claudionar Lisboa denominou de “sessão pão-duro, era porque pagava pouco. Então todo o dia a gente levava uma peça daquelas, que nós tínhamos levado a 1\$000, o preço mais caro era 1\$000”.

O elenco da União Operária não era remunerado por seu trabalho teatral, os artistas “renunciam a qualquer provento cooperam e concorrem para o progresso da veterana U.B.R.O”.³⁸ Quando muito realizavam sessões em seu benefício, direito que lhe era assegurado pelo estatuto da associação, ou ainda podiam ficar com a renda da bilheteria quando realizavam espetáculos fora da sede.

A grande maioria das apresentações se dava na 6ª feira ou no sábado. Mas, podia ocorrer em qualquer dia da semana, especialmente, quando eram beneficentes. O

³⁶ **A Pátria**, Florianópolis, 12 de outubro de 1933.

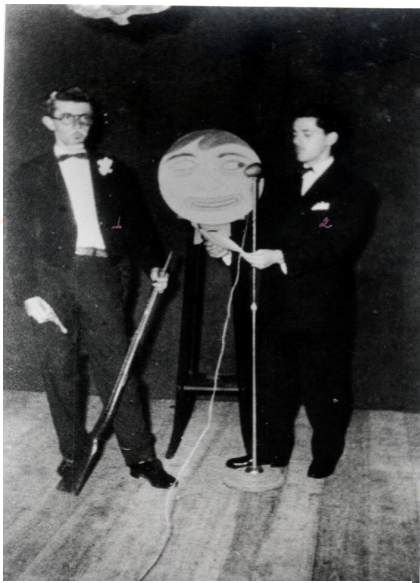
³⁷ “A diretoria daquela associação fez cientificar ao público que as localidades numeradas já se acham à venda, na sede social, ao preço de 1\$000 cada uma”. *Dia e Noite*, Florianópolis, 16 de março de 1941.

³⁸ **Diário da Tarde**, Florianópolis, 9 de maio de 1944.

grupo teatral da União Operária também realizava “matinée”, em datas especiais como o natal, destinadas, especificamente, às crianças nos domingos à tarde.³⁹



Um ato variado. A figura n.º 5 é Deodósio Ortiga, representando um caipira, numa mistura de show e esquete cômico. Banco de Imagens/Fundação Franklin Cascaes. Florianópolis.



Um ato variado
Banco de Imagens/Fundação
Franklin Cascaes – Florianópolis.

A partir de 1933 os “festivais” apresentam uma programação menor, podendo ser constituído de duas peças, de peças e atos variados, como por exemplo, com apresentações de shows musicais após o espetáculo teatral. Ou, ainda, em datas especiais, além dos espetáculos podia ocorrer uma palestra ou discursos, a exemplo do que ocorreu a 13 de maio de 1933. “A primeira parte constará de pequenos discursos feitos pela nossa colaboradora prof^{ta} Maria Antonieta de Barros (sic) e pelo poeta tenente Ildefonso Juvenal”.⁴⁰

³⁹ Em 24 de dezembro de 1933 foi apresentada a peça *Pintor em Apuros*. Comédia em 1 ato, representada pela parte infantil do elenco da União Operária. Após o espetáculo teve distribuição de brinquedos e bombons às crianças, e mais um show musical. **A Pátria**, Florianópolis, 20 de dezembro de 1933.

⁴⁰ **República**, Florianópolis, 13 de maio de 1933.

SINTONIA ENTRE PALCO E PLATÉIA

Havia no teatro da União Operária uma afinidade/cumplicidade entre o palco e a platéia pelo fato deste teatro ser realizado no âmbito de um circuito familiar e de conhecidos. A platéia era formada por populares, trabalhadores e seus familiares, muitos dos quais aparentados, amigos ou, ainda, colegas de trabalho, dos atores/atrizes que apresentavam os espetáculos.

Nos comentários da imprensa local, sobre esta prática teatral, aparece, com relativa freqüência, observações sobre quem era o destinatário potencial deste teatro. Como no *A Gazeta*, de 7 de dezembro de 1934: “Representando dramas puramente familiar, o que atesta o interesse e esforço dos seus diretores em bem servir o nosso operariado com um educativo divertimento. Seus preços populares dão margem para que todos possam assistir”. Ou, no *Estado*, de 7 de abril de 1945: “teremos novamente os festivais artísticos da União Operária, que sempre atraem grande assistência à sede social, pois é lá o único lugar onde a gente pobre pode assistir a funções de arte teatral”. A imprensa local definia e delimitava a quem se destinava preferencialmente esta prática cênica, com isso direcionava, através de seus elogios a este teatro, que o mesmo não era uma diversão e um espaço a ser ocupado pelas demais classes sociais de Florianópolis, a não ser numa ação de beneficência para auxiliar os trabalhadores da cidade, quando se faziam presentes representantes oficiais, bem como “altas” autoridades dos governos estaduais e municipais.

Sobre o público que compunha a platéia deste teatro as pessoas que dele participaram como atores/atrizes também afirmaram que este era composto da “classe operária”, diz Waldir Brazil. “Pela classe social mais pequena, mais pobre, de periferia”.



Platéia da União Operária em dia de espetáculo
Banco de Imagens/Fundação Franklin Cascaes – Florianópolis.

Como se pode perceber na foto acima, o público era constituído por famílias, inclusive com a presença de crianças muito pequenas. Fato justificado pela moralidade dos espetáculos ali apresentados, espetáculos que a imprensa local denominava como “familiares” e morais. Os homens aparecem engravatados, e as mulheres bem vestidas, ou seja, apesar das dificuldades enfrentadas pelos baixos salários, os trabalhadores, certamente com grande esforço, procuravam apresentar-se com dignidade nos seus eventos públicos.

A imprensa local faz referência, com freqüência, a um grande público presente aos espetáculos da União Operária, ressaltando sempre “a grande assistência”, “enchente de pessoas”, “a casa literalmente cheia” “uma assistência que lotou por completo”, “repleto de operários e suas famílias”. O que levava o grupo a reprisar inúmeras vezes o mesmo espetáculo para atender ao seu público. A demanda devia ser bastante significativa, tanto que constava do estatuto da associação que “esses programas serão reapresentados tantas vezes quantas forem precisas para assisti-la a totalidade dos sócios e suas famílias”.

A platéia da União Operária era bastante agitada e participante. Segundo a imprensa local a platéia se manifestava através de “fartos aplausos”, “muito aplaudindo”, “fartos e prolongados aplausos”. A participação podia ser mais forte: “A enorme assistência que enchia literalmente o teatro aplaudindo a representação e atenta aos lances de grande emoção, chamou a cena os interpretes da empolgante peça teatral que foram recebidos por estrondosa salva de palmas”.⁴¹

FECHANDO O CICLO

No final da década de 1940 houve um acentuado declínio nas atividades do grupo teatral “João Dal Grande Bruggemann”. Na imprensa local, a partir de 1949, aparecem poucos anúncios ou críticas de seus espetáculos. Se o grupo, em 1949, apresentava uma descontinuidade em suas atividades, com a morte de Deodósio Ortiga, a 19 de fevereiro de 1951, ocorreu uma acelerada desarticulação de suas atividades.

Após esta perda, o grupo teve uma curta sobrevida, tanto que em outubro de 1951, numa tentativa de manter a sua estrutura organizativa, apresentou o espetáculo *Choro ou Rio?* Mas, a iniciativa não gerou o efeito esperado, seja pela ausência do

⁴¹ **Diário da Tarde**, Florianópolis, 29 de outubro de 1943. A peça que empolgou a platéia foi *Erro Judiciário* ou *O Louco da Aldeia*, de Baptista Diniz.

agente estimulador, representado por Deodósio Ortiga, ou, ainda, porque os tempos já eram outros; e o teatro da União Operária foi perdendo sua significância como atividade de convívio social entre os associados, e foi sendo trocada pelo cinema, que a partir de 1952, foi implantado no teatro da União Operária.



www.revistafenix.pro.br