

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO**

LEON DE PAULA

ECOS DOS SERMÕES

***A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens*, de Wilson Rio Apa, em
Florianópolis.**

**FLORIANÓPOLIS
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LEON DE PAULA

ECOS DOS SERMÕES

***A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens*, de Wilson Rio Apa, em
Florianópolis.**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Teatro na linha de pesquisa “Teatro, Sociedade e Criação Cênica”, pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT – CEART/UDESC).

Orientadora: Profa. Vera Regina Martins Collaço, Dra.

**FLORIANÓPOLIS
2009**

LEON DE PAULA

ECOS DOS SERMÕES

***A PAIXÃO Segundo Todos os Homens, de Wilson Rio Apa, em
Florianópolis.***

Esta dissertação foi julgada para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Teatro, Sociedade e Criação Cênica, e em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 31 de março de 2009.

Profa. Vera Regina Martins Collaço, Dra.
Coordenador do Mestrado

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Profa. Vera Regina Martins Collaço, Dra. (UDESC)
Orientadora

Profa. Neyde Veneziano, Dra. (UNICAMP)
Membro

Prof. Valmor Beltrame, Dr. (UDESC)
Membro

Prof. José Ronaldo Faleiro, Dr. (UDESC)
Suplente

Estranhos caminhos levam os homens a se encontrar
Andando por serras, vales, praias
encontrei gente olhando flores, pássaros, peixes
E quem por aí andar
e puder olhar flores, pássaros, peixes
sentirá os homens desses lugares
Eu os senti, encontrei
E lá teria vivido o resto dos meus tempos
Lá, nos campos e nas praias, não existem doutrinas
nem idéias de outrem para serem seguidas
Porque não são necessárias
Cada homem ou mulher sabe de sua vida
E por isso juntos podem se completar
Lá eu não sou necessário
Entre iguais viveria para sempre pescando, plantando, amando
Mas a vida não me deu a calma e a certeza
do povo do mar e da terra
Eu quero me salvar ajudando os que mais precisam
E esta é a razão da minha volta à cidade
onde vivo entre inseguros, fracos
E com o brilho da loucura nos olhos
sem flores, pássaros, peixes
É neste lugar estranho que sou necessário
E por esta realidade vos digo
Vinde a mim os inseguros
Porque vos darei o caminho certo nas montanhas e praias
Vinde a mim os desesperados
porque vos darei a calma do povo antigo
Vinde a mim os que sofrem
porque repartiremos as dores
Mas sinto-me fraco diante das contradições humanas
E impotente para resolvê-las
Porque o bem e o mal fazem o homem
E por essa realidade vos digo
Bem aventurados os que se iludem
pela sua e a causa do próximo
porque estes já estão salvos
Bem aventurados os que sonham
e morrem por um mundo melhor
porque o sonho existe e faz a realidade
Bem aventurados os calmos e tranqüilos
aqueles sábios dos campos e das praias
são meus mestres e a eles levarei meus seguidores
mas antes é preciso reconhecer o homem que sou
Não procurem em mim as respostas
porque o homem é a eterna pergunta
Não procurem em mim o fim dos sofrimentos
porque é pelo sofrer que o homem se eleva
Então, sofremos juntos
Não procure em mim a salvação
Porque ela está em cada um
E na luta de todos pela vida
E como anjos lutadores
encontramos na batalha o devir
E quando atrás de mim
Não existirem mais seguidores
saberei que cada homem se fez líder e povo
Então, a humanidade atingiu o seu nível mais alto ideal
A paz que só pode nascer da igualdade
(*Sermão do Encontro*, Wilson Rio Apa, século XX d. C)

Não fazem a cidade
nem pedra
nem madeira
Mas
Onde existirem os homens
existirá
a cidade.

(Poema grego, século VI a. C)

Dedico esta pesquisa à minha Família: Ana, Leonel e Charles – meus mais firmes referenciais de vida – e a quem privei de tantos momentos de convívio para realizar este trabalho.
E também a essa estranha força que me fez transcender limites, e que eu não sei exatamente como nomeá-la, por ser muito maior do que a minha compreensão...
Mas que algumas pessoas a chamam de Deus.

AGRADECIMENTOS

O ato de pesquisar é composto de estados de ânimo que se alternam infinitamente: a euforia, quando se descobre um detalhe que motiva a escrever; a introspecção das horas insones, quando aquilo que se escreveu parece não se encaixar no todo do trabalho; a angústia em não encontrar as palavras certas para expressar a idéia, ou a dos prazos inexoráveis para entrega do que se escreveu; a placidez em presenciar o encontro do passado e do presente diante dos olhos... tudo isso, norteadado pelo desejo em plasmar algo, de que se vislumbra a existência, mas que só se observará, de fato, quando devidamente finalizada. A pesquisa pode ser comparada a um ato de fé, antes de mais nada.

Na trajetória da escrita, muitas foram as pessoas que cederam a mim o seu tempo e disponibilidade, por acreditarem na viabilidade dessa pesquisa. Uma delas foi Sulanger Bavaresco, que forneceu preciosas informações sobre o Dromedário Loquaz, grupo que investigou com afinco a cidade e os patrimônios nela existentes.

À Profa. Fátima Lima, meu profundo agradecimento, não só por ceder seu depoimento sobre *A PAIXÃO* na qualidade de espectadora e também falar sobre seus trabalhos de teatro que revisitaram Florianópolis, que sempre esteve disponível a debater as idéias para o trabalho de maneira a instigar os rumos da pesquisa ao desconhecido (coisa mais que necessária, mas nem sempre confortável).

À jornalista Eloá Miranda e ao artista plástico José “Mano” Alvim, que também foram entrevistados e deram apurados detalhes do espetáculo e contextualizaram o pesquisador a partir de suas argutas visões de mundo, aqui também eu agradeço; bem como a Antônio Romão, que não somente deu seu depoimento, rico em preciosos detalhes, mas confiou a mim seu acervo pessoal de fotos e recortes de jornal, os quais foram fundamentais para o fechamento de pontos da pesquisa que, de outra maneira, não seriam solucionados.

Aos Professores do Programa de Pós – Graduação, Valmor “Nini” Beltrame e José Ronaldo Faleiro, por fazerem parte da banca de qualificação que analisou

a pesquisa que estava em andamento. E não só por isso, mas também por serem sempre tão precisos e cuidadosos nas suas exposições, em favor da pesquisa. Além disso, a entrevista concedida por Nini fez com que a pesquisa assumisse profundidade, dado às informações encontradas não só no seu acervo pessoal (a mim cedido), como também às emoções provocadas pelo espetáculo que, passados tantos anos, ainda era possível observar com clareza, no momento em que era colhido o seu depoimento.

Não poderia também deixar de agradecer à Profa. Neyde Veneziano que, não somente integrou a banca de qualificação deste trabalho como parecerista externa mas, atenta, percebeu logo no início da pesquisa que recortar o objeto com o foco dirigido à *PAIXÃO* traria distinção à pesquisa. Seus conselhos (que aconteceram em gostosas tardes de temperatura amena, à beira do mar de Itajaí, por ocasião do festival que lá foi realizado em janeiro de 2007) se mostraram de grande valia durante a construção do trabalho e tornaram esta pesquisa exeqüível.

Agradeço aqui também as felizes “conversas de pé-de-ouvido”, nas tardes veranis da praia do Campeche, onde conversei inúmeras vezes sobre as conquistas e dúvidas a respeito do trabalho com a Profa. Maria Tereza Santos Cunha, e ela – sempre atenciosa e gentil, pela grande amizade e admiração que temos um pelo outro – com seu refinamento e precisão, deu valiosos conselhos que se mostraram utilíssimos ao longo do trabalho.

Também agradeço aos funcionários da Biblioteca Pública de Santa Catarina (em especial, Dona Mercedes) que, em condições distantes das ideais, mantêm um acervo de fundamental importância sobre a história do estado.

Aos colegas do grupo de pesquisa Ivo Godoy, Laura Cascaes, Loren Fischer e Vivian Coronato, também aqui lembrados pela generosa parceria nesta empreitada, através de suas opiniões, debate de idéias, conselhos e também de materiais complementares que enriqueceram o meu trabalho.

Às secretárias Mila e Sandra, do Programa de Pós-Graduação de Teatro CEART/UDESC, que não se furtaram a me apoiar em momentos difíceis, meu sincero agradecimento.

Também agradeço especialmente a Wilson e Thor Rio Apa (que concederam seus depoimentos a este pesquisador), Esther, Kim e Wahine, por terem realizado o objeto em si que foi por mim pesquisado, e mostraram em Florianópolis que, através do teatro popular, uma história pode estar ao alcance de todos.

E, especialmente, pelo carinho, pela sinceridade, pelo respeito à minha iniciativa, pela generosidade em ceder os melhores materiais, pela firmeza na orientação, pela cumplicidade em encontrar soluções, pelo acolhimento ao meu ser e ao meu desejo em investigar esse tema, eu agradeço a minha orientadora, Vera Regina Martins Collaço. Sem a experiência (acadêmica, artística, política e de vida) dessa pesquisadora, essa pesquisa seria somente mais uma. Através dela, foi possível dar forma ao sonho, visto que os sonhos se tornam realidade quando encontram o devido lastro para percorrerem territórios além das fronteiras conhecidas. Se minha pesquisa pôde de fato acontecer, devo isso a ela, que não se eximiu jamais das suas responsabilidades – sobretudo como educadora prestimosa que é – em ler, reler, debater e orientar, sempre preocupada em estimular o orientando ao ato de trilhar o caminho (por vezes, áspero) do pesquisar, sem perder de vista a liberdade que eu deveria ter, e em momento nenhum deixando o orientando à própria sorte.

Agradeço ainda ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) CEART/UDESC a oportunidade que tive em prosseguir minha formação, e ao CNPq – CAPES, pela bolsa a mim concedida, fundamental para que eu pudesse me dedicar integralmente à pesquisa.

Aos meus pais, Leonel e Ana, e a meu irmão Charles, que nunca me abandonaram e, mais que isso, participaram ativamente de todo o processo que eu gestava. Esse olhar de reverência aos antepassados devo a eles, e disso também pude lançar mão à pesquisa.

À Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda, por me auxiliar na finalização do texto.

E a todos os Loucos que esta cidade já teve e que, não contentes em sonhar, realizaram.

RESUMO

Pela presente dissertação analiso o trabalho de teatro desenvolvido por Wilson Rio Apa e sua Família, em Florianópolis, com especial atenção ao espetáculo *A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens*, realizado na Lagoa da Conceição e Praias dos Ingleses e do Santinho, no período compreendido entre 1977 e 1987, e as conseqüências do trabalho por ele desenvolvido para o movimento teatral da capital de Santa Catarina nas décadas de 1980 e 1990. Esta pesquisa revisita iniciativas realizadas por grupos de teatro de Florianópolis, nas décadas de 1980 e 1990, que se serviram do sentido simbólico e monumental de espaços de tipologia não-italiana, componentes do patrimônio histórico e cultural da cidade, como suporte para a concepção da obra de arte teatral. O primeiro capítulo apresenta a cidade e o que acontecia nela no seu panorama social urbano, às vésperas da chegada de Wilson Rio Apa e sua Família. O capítulo seguinte apresenta a chegada de Wilson Rio Apa em Florianópolis e o transcorrer d'*A PAIXÃO Segundo Todos os Homens* na Ilha de Santa Catarina, de 1977 a 1987, bem como o contexto político do país, a encenação, os atores, as personagens, o roteiro, os espaços utilizados para a encenação (quais eram, e como eram usados para tal fim), a preparação dos atores, a produção, as discussões políticas envolvidas pelos temas abordados no espetáculo. O último capítulo aborda a “abertura” da cidade (motivada pela iniciativa de Wilson Rio Apa e sua Família através d'*A PAIXÃO*) ao teatro dito “popular”; da apropriação iniciada nas duas últimas décadas do século XX em Florianópolis pelos grupos locais dos patrimônios existentes na cidade em prol do seu fazer teatral; do trânsito entre modernidade/pós-modernidade feito por estes grupos a partir de suas investigações a respeito do espaço cênico, nesse período em que é possível observar (além do já existente TAC) o aparecimento de outros espaços – empreendidos tanto pelo poder público quanto por iniciativas privadas – criados a fim de também atender a essa demanda; a proposição estética de alguns grupos de teatro local que “provocaram” a “Antiga Desterro” em espaços distintos do “velho casarão da Pereira Oliveira”; e a fragmentação do centro como único ponto difusor de iniciativas culturais do município.

Palavras-chave: História do teatro no Brasil; História do teatro em Santa Catarina; História do teatro em Florianópolis; Espaços não-italianos; Patrimônios histórico, artístico, cultural e natural.

ABSTRACT

DE PAULA, Leon. **ECOS DOS SERMÕES – A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens, de Wilson Rio Apa, Em Florianópolis** – Florianópolis, 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) Programa de Pós-Graduação em Teatro, UDESC, 2009.

This dissertation analyses the theatre work of Wilson Rio Apa and his 'Family', in the city of Florianópolis. It focuses on the performance *A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens*, produced in the neighbourhoods of Lagoa da Conceição; Praias dos Ingleses and do Santinho, between 1977 and 1987. It also discusses the outcomes of his work to the city's theatre movement during the 1980's and 1990's, specially concerning the debates about modernity and postmodernity which emerged from the choices of performance spaces. This research reconsiders the initiative of local theatre groups of using non-italian theatrical spaces (Florianópolis historical and cultural sites) as the starting point for the devising of their theatre performances. The first chapter describes the city's urban and social context, just before Wilson Rio Apa and his Family first arrival. The second chapter presents the arrival of Wilson Rio Apa in Florianópolis and the performances of *A PAIXÃO Segundo Todos os Homens* in the Island of Santa Catarina, from 1977 to 1987. It also gives an outlook of Brazil's political context; and it gives a description of the performance; the cast; the characters; the script; the locations chosen for the staging (naming the places and detailing how these spaces were used); the actors preparation; the production; and the political discussions related to the themes of the performance. The last chapter encompasses the "opening" of the city (prompted by the initiative of Wilson Rio Apa and his Family by *A PAIXÃO*) to the so called "popular" theatre; the local groups appropriation of the city heritage -- which started in the last two decades of the Twentieth century in Florianópolis – in favor of theatre making; the transit between modernity and postmodernity done by these groups from their investigations about theatre space – in this period it was possible to observe alongside with the already established TAC, the opening of other theatre places financed either by the government or by the private setor, established to answer this demand; the aesthetic proposition of some local theatre groups that "provoked" the "Antiga Desterro" in other spaces which were not the "velho casarão da Pereira Oliveira"; and the fragmentation of the city centre as the only place capable of disseminating the cultural proposals of the city.

Key words: History of Brazilian theatre; history of theatre in Santa Catarina; history of theatre in Florianópolis; non-italian spaces; city's artistic, cultural and natural heritage.

SUMÁRIO

Lista de Imagens	15
INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO I – MINHA CIDADE E O “VELHO CASARÃO DA PEREIRA OLIVEIRA” (ou, O TAC pra tudo!)	25
1.1 Um primeiro passeio pelos arredores da Praça XV de Novembro	27
1.2 Da velha cidade surgia uma nova. No lugar de uma, inúmeras outras	34
1.3 Mudanças	41
1.4 Descompasso (?)	47
1.5 Centro e Periferia	52
CAPÍTULO II – A PAIXÃO Segundo Todos os Homens (ou, “A Guerra dos Iluminados contra as Bestas do Tempo nas Areias do Paraíso”)	54
2.1 Ecos do contexto político do país	57
2.2 Ecos sobre algumas origens	63
2.3 Ecos d’A PAIXÃO Segundo Todos os Homens na Ilha de Santa Catarina	67
2.3.1 A Produção	67
2.3.2 O Elenco: a preparação de atores e não-atores	74
2.3.3 Dramaturgia: temas, roteiros, personagens...	80
2.3.4 Diálogos com os lugares d’A PAIXÃO: cenografia e figurinos, dinâmicas de movimentação no espaço, os locais das cenas	86
2.4 A Encenação	95
2.5 Ecos advindos do público: seus murmúrios, Suas reverberações	99

2.6 Epifanias, milagres e arrebatamentos_____	104
---	-----

CAPÍTULO III – O ESPELHO PARTIDO (ou, “A Loucura não é uma porta que se nos fecha, mas muitas janelas que se nos abrem, só que todas ao mesmo tempo!”) _____	112
3.1 Tempos de abertura_____	114
3.2 O TAC, e além dele: um breve passeio pelos edifícios públicos e privados destinados ao fazer teatral em Florianópolis nas décadas de 1980/1990 _____	122
3.2.1 Edifícios empreendidos e administrados pelo poder público _____	123
3.2.1.1 O TAC_____	123
3.2.1.2 Teatro da UBRO _____	126
3.2.1.3 Teatro da UFSC _____	128
3.2.1.4 Teatro Ademir Rosa _____	130
3.2.1.5 Casarão da Lagoa _____	132
3.2.2 Edifícios empreendidos e/ou administrados pela iniciativa privada _____	134
3.2.2.1 O Barracão da Lagoa _____	134
3.2.2.2 O “Teatro Grego” do Sítio Rio Apa _____	138
3.2.2.3 Teatro Barddal _____	139
3.2.2.4 Casa Armação _____	142
3.2.2.5 Teatro do Colégio Menino Jesus _____	146
3.2.3 Os espaços não-italianos experimentados pelos grupos locais em Florianópolis, nas décadas de 1970, 1980 e 1990 _____	147
3.2.3.1 O <i>Miramar</i> _____	148
3.2.3.2 As dunas da Lagoa da Conceição e Praia da Joaquina e as dunas das Praias dos Ingleses e do Santinho _____	151
3.2.3.3 A Praça XV de Novembro e o Largo da Catedral _____	156
3.2.3.4 A antiga Alfândega _____	161
3.2.3.5 A <i>Lona Azul</i> (ou, <i>Lonazul</i>) _____	162
3.2.3.6 Aterro da Baía Sul _____	163

3.2.3.7 Auditório da Biblioteca Pública do Estado_____	165
3.2.3.8 Forte Sant'Anna_____	168
3.2.3.9 Prédio da FAED_____	170
3.2.3.10 Palácio Cruz e Souza_____	172
3.2.3.11 O <i>Clube da Arte</i> , na Sociedade de Tiro ao Alvo Alemão____	176
3.3 O Espaço Cênico em Florianópolis: entre modernidade e pós-modernidade_____	177
CONSIDERAÇÕES FINAIS_____	181
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA_____	186
ANEXOS	
Anexo I - Uma Cronologia das Apresentações _____	190

LISTA DE IMAGENS

Imagem nº 1 – Vista possivelmente feita de onde hoje se encontra o Imperial Hospital de Caridade, em 1785	27
Imagem nº 2 – Florianópolis, retratada por Eduardo Dias	28
Imagem nº 3 – O Teatro Álvaro de Carvalho, por Domingos Fossari	29
Imagem nº 4 – Coluna de Lázaro Bartolomeu	30
Imagem nº 5 e 6 – Coluna de Lázaro Bartolomeu	32
Imagem nº 7 – Foto publicada na matéria indica o que o SPHAN preservaria	37
Imagem nº 8 – Ponte Hercílio Luz	43
Imagem nº 9 – Torso feminino	54
Imagem nº 10 – Dunas	56
Imagem nº 11 – Bandeira da República Federativa do Brasil	57
Imagem nº 12 – Trecho da matéria dos Diários Associados	62
Imagem nº 13 – Wilson Galvão do Rio Apa	63
Imagem nº 14 e nº 15 – d'A <i>PAIXÃO Segundo Todos Os Homens</i>	66
Imagem nº 16 – Registro fotográfico dos ensaios	72
Imagem nº 17 – Registro fotográfico dos ensaios	73
Imagem nº 18 – Cena d'A <i>PAIXÃO Segundo Todos Os Homens</i>	78
Imagem nº 19 – Em meio à multidão, os atores se misturam	80
Imagem nº 20 – Numa das cenas noturnas, o ator Valmor Beltrame	89
Imagem nº 21 – Cena noturna na Quinta-Feira Santa, entre 1978 e 1980	90
Imagem nº 22 e 23 – Exemplo de cenário em madeira e outros materiais	91
Imagem nº 24 – Posicionamento do público para uma das cenas d'A <i>PAIXÃO</i>	93
Imagem nº 25 – A Mão no Deserto	104
Imagens nº26 – Espectadores e atores na cena do batismo	106
Imagem nº 26 e 27 – Espectadores e atores na cena do batismo	107
Imagem nº 28 – Atores na cena do batismo	107
Imagem nº 29 – Atores e espectadores na cena da crucificação	109
Imagem nº 30 – Atores na cena da crucificação coletiva	109

Imagem nº 31 – O que houve aqui? _____	112
Imagem nº 32 – Chamada para <i>A PAIXÃO</i>	117
Imagem nº 33 – Trecho da matéria do jornal <i>O Estado</i>	118
Imagem nº 34 – Jornal de Santa Catarina, 4 e 5 de abril de 1980 _____	120
Imagem nº 35 – Atual fachada do TAC, em 2008 _____	123
Imagem nº 36 – Vista interna do TAC na atualidade _____	124
Imagem nº 37 – Platéia, camarotes do TAC _____	125
Imagem nº 38 – Fachada do Teatro da UBRO _____	126
Imagem nº 39 – Platéia do Teatro da UBRO _____	127
Imagem nº 40 – Teatro da UFSC _____	128
Imagem nº 41 – Vista parcial do palco e da platéia do Teatro da UFSC _____	129
Imagem nº 42 – O Teatro Ademir Rosa _____	130
Imagem nº 43 – Platéia do Teatro Ademir Rosa _____	131
Imagem nº 44 – Vista da fachada do casarão _____	132
Imagens nº 45 e 46 – Vistas externa e interna da “Casa de Máquinas” _____	133
Imagem nº 47 – Local onde, segundo relatos, estava situado o barracão _____	134
Imagem nº 48 – A matéria do jornal <i>O Estado</i> _____	136
Imagem nº 49 – Nota, acompanhada de foto do espetáculo <i>O Cristo Mulher</i> _____	137
Imagem nº 50 – Vista parcial do “teatro grego” _____	138
Imagem nº 51 – Foto de capa _____	139
Imagem nº 52 – Fachada do Teatro Barddal, situado no bairro da Trindade _____	140
Imagem nº 53 – Platéia vista do palco do Teatro Barddal _____	140
Imagem nº 54 – Vista aérea do Teatro Barddal _____	141
Imagem nº 55 – Fachada da Casa de Teatro Armação _____	142
Imagem nº 56 – A platéia, vista do palco da Sala Waldir Brazil _____	143
Imagem nº 57 – O palco da Sala Waldir Brazil, visto da platéia _____	144
Imagem nº 58 – Teatro Armação _____	145
Imagem nº 59 – Vista parcial do palco e da platéia _____	146
Imagem nº 60 – Vista parcial da platéia do Teatro do Colégio Menino Jesus _____	147
Imagem nº 61 – Vista da Praça Fernando Machado, na década de 1940 _____	149
Imagem nº 62 – O <i>Miramar</i> em registro _____	150
Imagem nº 63 – O <i>Miramar</i> e o antigo Hotel Laporta _____	150
Imagem nº 64 – Dunas _____	151

Imagem nº 65 – Capa do programa_____	152
Imagens nº 66 e 67 – Escrito de Wilson Rio Apa_____	153 e 154
Imagens nº 68 e 69 – Fotos de divulgação do espetáculo_____	155
Imagem nº 70 – Vista parcial da Praça XV de Novembro_____	156
Imagem nº 71 – Vista parcial do Largo da Catedral _____	157
Imagens nº 72 – Recorte do jornal <i>O Estado</i> _____	159
Imagem nº 73 – O carro alegórico_____	160
Imagem nº 74 – A antiga Alfândega, em Florianópolis _____	161
Imagem nº 75 – O ator Ney Piacentini na Lona Azul _____	163
Imagens nº 76 e 77 – Vista geral do Aterro da Baía Sul_____	165
Imagem nº 78 – Vista da Biblioteca Pública de Santa Catarina_____	166
Imagem nº 79 – Foto do ensaio do espetáculo <i>Woyzeck</i> _____	166
Imagem nº 80 – Elenco de <i>Woyzeck</i> _____	167
Imagem nº 81 – Atual configuração do Auditório da Biblioteca Pública_____	167
Imagens nº 82 – Vista parcial do Forte Sant’Anna_____	168
Imagem nº 83 – Vista parcial da fortaleza _____	169
Imagem nº 84 – Vista do antigo prédio_____	171
Imagem nº 85 – Vista interna do prédio do Museu da Escola Catarinense_____	171
Imagem nº 86 – Vista parcial do Palácio Cruz e Souza_____	173
Imagem nº 87 – Foto de divulgação do espetáculo <i>A Maldição do Vale Negro</i> _____	174
Imagem nº 88 – Renata Ferreira da Silva, Murilo Magalhães_____	174
Imagem nº 89 – Valéria Mazaro Barbosa, Renata Ferreira da Silva_____	175
Imagem nº 90 – O elenco original, formado por Camila Fermino Martins_____	175
Imagem nº 91 – Sol, sal, areia e o Tempo que nos foge _____	181

INTRODUÇÃO

Perceber – e dar algum contorno – ao passado.

A posição do historiador cultural talvez seja próxima a de uma pessoa que, segurando um pequeno espelho, olha à frente mas observa o que está às suas costas: ali, na palma da mão, o recorte da realidade. Dependendo de como é posicionado o espelho (ou o olho de quem o observa), a imagem nele refletida muda. E, como imagem, sempre é uma aproximação do real, não o sendo. O historiador pode até mesmo se reconhecer naquela imagem refletida, mas forçosamente estará emoldurado por tudo o que nesse espelho for permitido observar. E, pelo recorte, o desejo de ver o todo, como se na palma de sua mão estivesse então todo um mundo.

Passear pela cidade, através da iniciativa dos artistas de teatro que fizeram do sentido emanado da própria cidade pelo seu patrimônio natural, histórico e cultural, o seu palco, a partir dos anos 1970, não é tarefa simples. Como em todo trabalho referente à História Cultural, não há como se recriar todo o contexto que existiu naquela época, neste trabalho. A pretensão nem seria essa, ainda que, ingenuamente, este fosse o desejo inicial. Porém, investigar a cidade por este viés parece ser importante para que se possa entender o movimento de transformação que ela própria sofreu ao longo das décadas finais do século XX referentemente ao teatro.

Enquanto a cidade propriamente dita serviu como suporte das realizações de vários artistas no fim do século passado (que se ocuparam do que dela poderia ser apreendido para desenvolver seus trabalhos, fossem em prédios antigos, auditórios, casarões, dunas etc, não fixando suas pesquisas somente num espaço de tipologia italiana), nas primeiras décadas daquele mesmo século XX, a cidade – sempre ela! – que sofrera também naquela época profundas transformações, tinha na tipologia italiana do Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) o “melhor” palco – o único até 1930 e, depois, o mais apropriado – para o fazer

teatral dos artistas da cidade. No início, a cidade dentro de um edifício de teatro; depois, a cidade cercada pelo fazer teatral de todas as ordens.

A partir do esforço feito para que tal movimento não simplesmente se desvanecesse no “Tempo” – esse corrosivo combatente da memória, aliado fortíssimo do “Poder” – faz-se necessário revisitar esse recente momento da nossa história. Se, num primeiro instante, acerca das primeiras décadas do século passado não seria possível colher o depoimento vivo do espectador ou do artista que tenha vivido tal efervescência (sendo necessária então a investigação desses relatos através de jornais e fontes não-orais para compor este panorama), faz-se urgente revisitar o que foram estas duas últimas décadas do século XX como forma de não deixar que o tempo – sempre ele – corra também parte daquilo que nos pertence: a memória de um movimento artístico, num diálogo vivo com o presente, que faz com que a cidade se debruce sobre si própria.

Os indícios encontrados para esta pesquisa puderam levar a um significado – ou ação – essencialmente teatral: a manipulação da cidade como um objeto, a partir dos espaços depositários da memória de uma sociedade que foram utilizados pelos artistas para suas experimentações. A manipulação do objeto (o espaço de memória da cidade) como forma de reconfigurar a própria cidade, na possibilidade de algum reconhecimento (qualquer ele que fosse), pois o rosto/Cidade não mais se reconhecia no espelho/TAC. A cidade, não mais se reconhecendo, pois não mais podendo observar a si mesma (os prédios antigos iam abaixo, da noite para o dia, e novos e modernos prédios surgiam como forma de “melhor” viver, etc.), começou a ter, também pelos seus artistas, o desejo de se “transformar/transfigurar”, pois se a cidade se permitia ser manipulada por empresários do setor imobiliário, por quê não também pelos artistas ao ocuparem lugares distintos do edifício teatral para fazerem teatro? Esses artistas sentiram, digamos assim, que a “cidade enferma” tinha de ser revisitada para que ela pudesse realmente existir, ao contrário de ser sepultada como os empreendedores imobiliários e setores do poder público queriam. Para isso, o monumento considerado “da antiga ordem provinciana” – o TAC – deveria ser “demolido” (se não de fato, pelo menos figurativamente), uma vez que viram que ele não mais atendia às necessidades de um fazer “amplo, geral e irrestrito” do

teatro, que se reinventava a cada segundo: necessidades essas que deveriam ser supridas com a mesma urgência em que a antiga cidade ia sendo remodelada.

A cidade como objeto sendo manipulada para, a partir dela, se ter uma dimensão distinta, “irreal”, “desmedida” do que ela era ou representava: como o herói (aquele que é punido por “sair da medida”, e assim apresentar o trágico, o poético e o humano), a cidade também sofria a sua **transfiguração** e **desmedida**. E era então “punida” por isso.

Assim, esta pesquisa nasceu com o objetivo de revisitar iniciativas realizadas por grupos de teatro de Florianópolis, nas décadas de 1980 e 1990, que se utilizaram do sentido simbólico e monumental de espaços de tipologia não-italiana, componentes do patrimônio histórico e cultural da cidade, como suporte para a concepção da obra de arte teatral. Neste período houve em Florianópolis uma recorrência por parte de grupos teatrais em realizar espetáculos em espaços patrimoniais de tipologia não-italiana. Muitos foram os espetáculos realizados, por diferentes grupos que se apropriaram, para sua prática cênica, de espaços abertos ou fechados que constituem patrimônio histórico e cultural da cidade.

Numa primeira pesquisa feita nos jornais catarinenses de maior circulação nas décadas de 1970 e 1980 (*O Estado, Jornal de Santa Catarina, A Gazeta, Diário Catarinense* e *A Notícia*) foi possível identificar que na década de 1980 vários grupos começaram esse tipo de apropriação em Florianópolis, tais como o Grupo Dromedário Loquaz (a partir das apresentações de *A Importância de Estar de Acordo*), dirigido por Isnard Azevedo no prédio da antiga Alfândega; o Grupo “A de Teatro” (que encenou *A Indecisa* e *Ícaro*) na hoje inexistente sede da Sociedade de Tiro ao Alvo Alemão; a Escola Aberta de Teatro, posteriormente denominada “Entre Atos e Retratos” (com a encenação de *Woyzeck*, no auditório da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina), e o “Severo e sua Trupe” (com *Improvisações sobre a Ilha* e *Um Dia de Maria, Outro de Broch Star*, sobretudo na Praça XV de Novembro) para citar somente alguns.

Nos desdobramentos da pesquisa, outro foco – de início não tão brilhante – desviou minha atenção para a década de 1970, e começou a gestar dentro de mim a compreensão de que esta década teria sido a incubadora do que ocorreu nas duas décadas seguintes na cidade. O “teatro fora do teatro” ganhou

dimensões épicas no trabalho de um forasteiro que adotou esta cidade como sua a partir deste período. E esse forasteiro chamou a atenção dos “teatreiros” locais para um patrimônio natural e cultural da cidade: as dunas da Lagoa da Conceição. Em meados da década de 1970, Wilson Rio Apa dirigiu em Florianópolis várias encenações, dentre as quais *A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens* foi o trabalho que mais destacou a sua iniciativa. E, desse movimento iniciado por ele, vários grupos se preocuparam em debater a própria cidade pelos espaços que eram propícios à prática teatral e, a partir das proposições espaciais, era possível então questionar quais tipos de linguagens teatrais Florianópolis desconhecia, ou desconsiderava como válida no que se referia ao fazer teatral.

À medida que a pesquisa avançava, mais evidente se tornava para mim *A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens* como um acontecimento de grande importância na vida cultural da cidade e das discussões suscitadas por essa encenação sobre os rumos que eram tomados pela cidade em relação ao seu patrimônio natural, histórico e cultural e em relação à sociedade que nela vivia, no período histórico compreendido entre o regime da mais recente ditadura militar e o lento florescer da democracia no nosso país.

Pela sugestão da Profa. Dra. Neyde Veneziano, o foco ganhou dimensão de objeto central, e a pesquisa, um recorte que não mais se voltaria para o estudo dos espaços teatrais das décadas de 1980 e 1990. Isso possibilitou que a visão sobre *A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens* fosse aprofundada. Visto que nada havia sido escrito sobre esse tema em especial (a não ser o que fora publicado em jornais, e um romance de Cristóvão Tezza, intitulado *Ensaio da Paixão*), decidi que o caminho – áspero, curioso, surpreendente e emocionante – a ser trilhado pela pesquisa seria sobre Wilson Rio Apa (esse homem de teatro) e sua Família, na busca apaixonada por fazer um espetáculo que pudesse acolher a todos os seres humanos em torno de uma das histórias mais conhecidas de todos os tempos: a Paixão de Cristo.

O título dessa dissertação, **ECOS DOS SERMÕES – A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens, de Wilson Rio Apa, em Florianópolis**, retrata a busca por esse material impreciso e tão certo quanto é a memória de um espetáculo, desses que ainda repercutem infinitas vezes ao longo da vida de quem dele participou.

Nesta pesquisa, apresento a cidade pelo viés do movimento causado por Wilson Rio Apa através das encenações d'*A PAIXÃO Segundo Todos os Homens*, com atenção principal para as edições que ocorreram em Florianópolis, de 1977 a 1987, analisadas através de registros jornalísticos (sobretudo, no jornal diário *O Estado*, que na época era o jornal catarinense de maior tiragem e circulação), e depoimentos colhidos junto ao autor e diretor do espetáculo, junto a alguns atores e espectadores.

A dissertação, bem como cada capítulo que a compõe, é acompanhada de título e subtítulo. Ao me deparar com a vasta obra literária de Wilson, constato que todos os seus trabalhos têm título e subtítulo (quase todos envernizados de um tom épico). Nada mais justo, pois, do que me reportar ao seu fazer. Mas mais que isso: quando não são complementares título e subtítulo, são antagônicos, deixando sempre um rastro de dúvida e ironia em quem com eles se depare (não foi Santo Agostinho mesmo que disse que é pela dúvida que se chega à fé? Eu, tenho dúvidas...!).

O primeiro capítulo, intitulado “MINHA CIDADE, E ‘O VELHO CASARÃO DA PEREIRA OLIVEIRA’ (ou “O TAC pra tudo!”)”, apresenta a cidade e o que acontecia nela no panorama social urbano às vésperas da chegada de Wilson Rio Apa e sua família. Neste capítulo, descreverei sucintamente o centro de Florianópolis e as mudanças noticiadas pelos jornais na década de 1970 acerca da cidade: a demolição – num curto período de tempo e em grande quantidade – do antigo casario e a conseqüente verticalização do centro; e também o uso que se fazia na época do Teatro Álvaro de Carvalho, o tradicional espaço da cidade destinado pelo poder público às apresentações de teatro e afins.

No capítulo seguinte, que recebeu o título “*A PAIXÃO SEGUNDO TODOS OS HOMENS* (ou “A Guerra dos Iluminados contra as Bestas do Tempo nas Areias do Paraíso”)", falarei sobre a chegada de Wilson Rio Apa em Florianópolis e o transcorrer d'*A PAIXÃO Segundo Todos os Homens* na Ilha de Santa Catarina, de 1977 a 1987. Será trazido ao debate o contexto político do país, a encenação, os atores, as personagens, o roteiro, os espaços utilizados para a encenação (quais eram, e como eram usados para tal fim), a preparação dos atores, a produção, as discussões políticas envolvidas pelos temas abordados no

espetáculo. Em suma, a proposição estética e política de Wilson Rio Apa e as reverberações ainda hoje causadas nas testemunhas desse período, colhidas a partir de depoimentos.

No último capítulo, “O ESPELHO PARTIDO (ou “A Loucura não é uma porta que se nos fecha, mas muitas janelas que se nos abrem, só que todas ao mesmo tempo!”)”, abordo a “abertura” da cidade (motivada pela iniciativa de Wilson Rio Apa e sua família através d’A PAIXÃO) ao teatro dito “popular”; da apropriação iniciada nas duas últimas décadas do século XX em Florianópolis pelos grupos locais dos patrimônios existentes na cidade em prol do seu fazer teatral; do trânsito entre modernidade/pós-modernidade feito por estes grupos a partir de suas investigações a respeito do espaço cênico, nesse período em que é possível observar (além do já existente TAC) o aparecimento de outros espaços – empreendidos tanto pelo poder público¹ quanto pela iniciativa privada² – criados a fim de também atender a essa demanda; a proposição estética de alguns grupos³ de teatro local que “provocaram” a “Antiga Desterro” em espaços distintos do “velho casarão da Pereira Oliveira”; e a fragmentação do centro como único ponto difusor de iniciativas culturais do município.

A metodologia utilizada para este trabalho foi basicamente a da pesquisa documental a respeito do tema, realizada em periódicos de Florianópolis (especialmente em jornais, publicados nas décadas de 1970 e 1980). Este levantamento foi completado com fotos, plantas, mapas etc., que possam servir para elucidar as dúvidas; além de entrevistas com atores e diretores de grupos de teatro que atuaram nesse período na cidade junto d’A PAIXÃO. Nestes contatos diretos foram colhidos material áudio-visual, diários e outros documentos sobre os espetáculos realizados.

O suporte teórico para este trabalho está embasado na História Cultural, principalmente na sua leitura sobre as cidades, monumentos e patrimônios naturais, históricos e culturais. Para tanto me valho de obras como *Por Amor às*

¹ Teatro da UFSC, CIC e Teatro da UBRO (este último, embora existente desde 1931, foi reformulado na década de 1990 para receber as maquinarias mínimas de um palco à italiana).

² O “Barracão da Lagoa” e o “Teatro Grego”, da Família Rio Apa; o Teatro Barddal; a Casa de Teatro Armação; o Teatro do Colégio Menino Jesus.

³ Grupo Armação; Dromedário Loquaz; Severo e Sua Trupe; Grupo A de Teatro; Escola Aberta de Teatro.

Cidades de Jacques Le Goff, e Michel de Certeau e sua *Invenção do Cotidiano*, para citar apenas algumas das referências utilizadas. Portanto, este trabalho é composto por estudos bibliográficos, pesquisa documental e entrevistas, com o desejo de cercar o mais possível o objeto de estudo.

Uma última recomendação: se acharem que certas leituras devem estar acompanhadas de música, eu sugiro algumas: para passear pela “antiga Desterro”, *Ilha dos Açores*, de Madredeus, e *Ô Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga (ou quaisquer das boas e velhas marchinhas de carnaval, quando eu lhes apresentar “Lalá Bartô”) para o primeiro capítulo; ao verem a bandeira nacional, *Eu te amo, meu Brasil!*, de Dom e Ravel; e toda a trilha sonora de “Ben Hur”, composta por Miklos Rozsa, para o segundo capítulo; e para o terceiro capítulo, *Age of Acquarius* e *Let The Sunshine In*, do musical “Hair”, filmado por Milos Forman, intercalado com Miklos Rozsa. Também vale, para a ocasião, o álbum *The Wall*, do grupo inglês Pink Floyd.

E, se acharem que devem – pois isto se trata de um trabalho acadêmico, e nem sempre há espaço para essas coisas dentro de nós num momento como esse – riam, chorem, e lembremo-nos dos sonhos que há muito foram, por algum motivo, deixados para trás: é possível que, ao ler esse trabalho, algum seja resgatado da casa do esquecimento, para onde todos os sonhos, cedo ou tarde, vão.

CAPÍTULO I – MINHA CIDADE E O “VELHO CASARÃO DA PEREIRA OLIVEIRA” (ou “O TAC pra tudo”!).

Falar da cidade em que nasci, e mostrar a quem estiver diante das páginas deste trabalho o que ocorreu nela em certo tempo histórico, através de palavras que atendam ao sentido rigoroso da Academia, sem perder de vista a poesia (tão própria desta terra e, tal qual gema preciosa, já não encontrada tão facilmente à flor dela como outrora) que acolha à pessoa que lê nas páginas deste escrito, neste momento, o caminho há muito trilhado (resolvido – em certa medida – e acabado, mas não findo): este foi o desafio escolhido e abraçado para retratar o que aconteceu na Florianópolis da segunda metade da década de 1970 até quase o final do século XX. A condução dos leitores a este desvendar da cidade de então será feita com a atenção voltada ao trabalho de um homem de teatro – Wilson Rio Apa – e sua família, e ao seu desejo de falar, de maneira que se pretendia indefensável, de importantes questões sócio-existenciais através do mito da Paixão de Cristo – imanente em homens e mulheres de todos os tempos – e que foi representada por vários anos na Lagoa da Conceição e Praias de Ingleses e Santinho, e às reverberações que desse ato surgiram.

A cidade, e o irrefreável desejo nela existente de transformar a si mesma; a encenação de *A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens* e o irrefreável desejo de um “Teatro do Povo”: desejos recentes de nossa história, que se entrecruzam nas memórias e rumam ao recôndito da nossa cultura, margeando o que poderia se tornar um lugar de esquecimento. Entender o diálogo que existiu entre esses desejos talvez seja o principal propósito desta dissertação que apresento aos leitores, por acreditar que o registro e entendimento da recente história do movimento teatral feito em Florianópolis – bem como no restante de todo o nosso país – merece e precisa de nossa atenção, para que não se perca no embrutecimento vivido em nossos dias.

Neste primeiro capítulo, será feita uma breve apresentação de Florianópolis e das transformações ocorridas nela a partir da década de 1970, quando

acontece uma acentuada remodelação do centro histórico promovida por empresas do setor imobiliário e, disso, o conseqüente “desmanche” do antigo patrimônio predial urbano testemunhado em silêncio pelo “Velho Casarão da Praça Pereira Oliveira”⁴: o antigo Theatro Santa Izabel, atual Álvaro de Carvalho. Serão apresentadas também algumas atividades promovidas pela sociedade florianopolitana neste monumento arquitetônico de tipologia italiana – o Álvaro de Carvalho – que integra o centro histórico da cidade, e as relações de sociabilidade que eram estabelecidas a partir da sua apropriação para determinadas atividades.

Ao longo deste capítulo, a cidade será mostrada para além do seu centro histórico, com especial atenção à Lagoa da Conceição, berço ilhéu de *A PAIXÃO Segundo Todos os Homens*, de Wilson Rio Apa. No transcurso, serão apresentados alguns conceitos que possam nos levar à discussão das rupturas de tradições e dos espaços fronteirços que dão suporte aos distintos fazeres em teatro, a partir da década de 1970.

⁴ Esta alcunha era comum na imprensa local, no início do século XX.

1.1 Um primeiro passeio pelos arredores da Praça XV de Novembro

Naqueles tempos,
não menos bela que hoje,
minha cidade era menos vista aos olhos do mundo...



Imagem nº 1 – Vista possivelmente feita de onde hoje se encontra o Imperial Hospital de Caridade, em 1785, da póvoa existente na Ilha de Santa Catarina, que deu origem ao centro histórico da cidade.⁵

Na Ilha de Santa Catarina, a cidade ali erguida ao abrigo do Morro do Antão obedeceu – em sua origem – ao molde tipicamente português de ocupação de terras coloniais situadas no litoral, onde a igreja construída na póvoa deveria estar voltada para o mar e, entre ela e ele, um largo espaço no qual, em redor dele e dela, a vila se desenvolveria. De um dos lados desse largo, a câmara e cadeia pública; do outro, a casa que serviria de abrigo aos governantes do

⁵ Esta gravura é tida como a primeira imagem feita da cidade por um europeu, que por aqui esteve como integrante da expedição de La Pérouse, em 1785 (não foi possível saber quem foi seu autor). Ao fundo, vê-se a póvoa, de certa forma já bem organizada, que daria origem ao centro histórico da atual Florianópolis. Para maiores informações a respeito dessa imagem, acesse <http://www.ceart.udesc.br/anpap/Boletim02.htm> (sítio acessado em 09 jun.2008).

povoado. A imagem acima, feita por um integrante da expedição de La Pérouse⁶ em 1785, nos mostra isso.

Como ocorria em outras cidades brasileiras, aos poucos a vila se urbanizava, orientada por idéias de modernização (sobretudo durante os séculos XIX e XX): o largo foi transformado em praça – a XV de Novembro, que tem ainda hoje em seu ponto central uma frondosa figueira, coração verde de longas ramificações, verdadeiros braços que acariciam os que por ali passam, e acolhem os que por ali ficam – para o passeio público; as ruas, antes de terra, foram calçadas; os prédios públicos, reformados. A cidade-capital surgia: a vila, com o seu nome tão pouco nobre – Desterro – tomava ares de discreta elegância pela organização empreendida no seu centro urbano, como nos mostra Eduardo Dias (1872 – 1945).

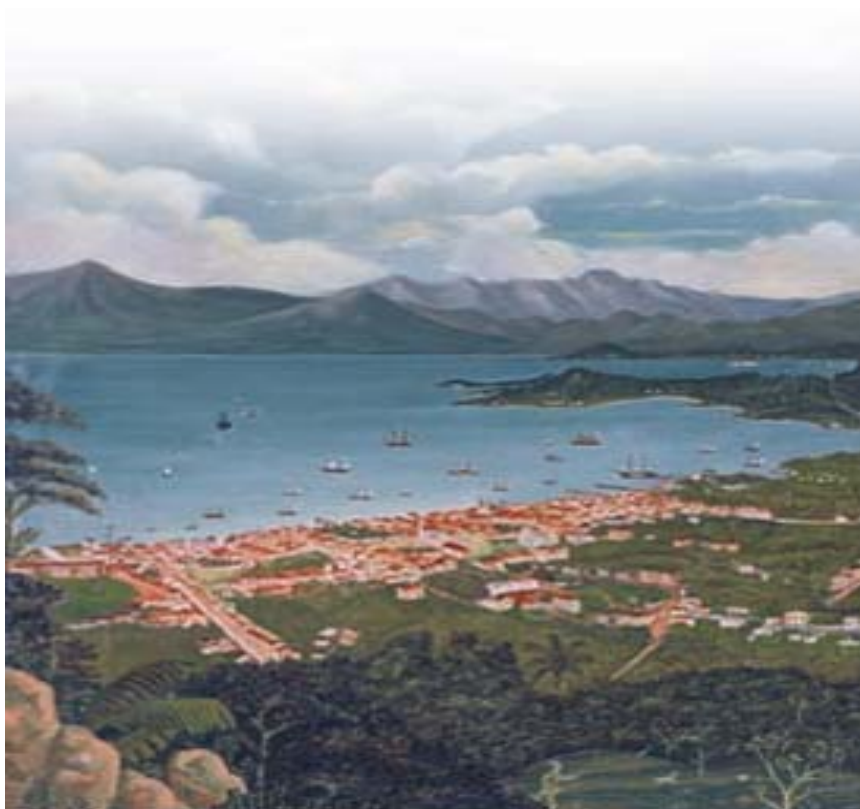


Imagem nº 2 – Florianópolis retratada por Eduardo Dias⁷

⁶ Segundo o Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro, Jean François de Galaup (conde de La Pérouse), nascido em Albi em 1741 e morto em Vanikoro em 1788, foi um navegador francês encarregado por Luís XVI de uma expedição naval de circunavegação em 1785, com uma esquadra formada por duas fragatas, denominadas *Bússola* e *Astrolábio*. O nobre francês possivelmente foi morto por indígenas, e a expedição nunca regressou ao seu ponto de origem.

⁷ Vista tomada do Morro do Antão (mais conhecido atualmente como Morro da Cruz) no final do século XIX e início do século XX, onde é retratado o centro da cidade, a baía sul e parte do continente. Autoria do artista plástico catarinense Eduardo Dias. Imagem encontrada em 09/06/2008, no sítio http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_tragedia_de_desterro.html. Para saber um pouco mais sobre este artista plástico catarinense, acesse <http://www1.an.com.br/2002/out/27/0ane.htm>.

Mas nem todos os importantes prédios públicos estavam ao redor dessa praça. Atrás da Catedral Metropolitana (aquela, que um dia fora a humilde capela daquele largo dedicada a Nossa Senhora do Desterro), num dos lados da atual Praça Pereira Oliveira, há um antigo casarão de sóbrias linhas arquitetônicas, inaugurado em 08 de junho de 1875, batizado primeiramente como *Theatro Santa Izabel* e que, desde o final da Revolução Federalista⁸ até hoje, é conhecido como Teatro Álvaro de Carvalho.

Ou, simplesmente, TAC.



Imagem nº 3 – O Teatro Álvaro de Carvalho, na reconstituição de época proposta pelo pintor catarinense Domingos Fossari.⁹

⁸ Segundo o historiador José Jobson Arruda, esta revolução surgiu no Rio Grande do Sul, fruto do conflito entre os interesses econômicos dos estancieiros gaúchos liderados pelo conselheiro Gaspar Silveira Martins (monarquista) e da recém formada classe média urbana – composta principalmente por pequenos proprietários estrangeiros – liderada por Júlio de Castilhos (republicano). Apoiados pela Marinha (que exigia a renúncia de Floriano), os revoltosos tomaram Curitiba e Desterro, proclamando Desterro como capital provisória da república federalista. Os revolucionários pretendiam implantar um regime parlamentarista no país, e depor Floriano Peixoto da presidência da República. A reação de Floriano contra os revoltosos transformou a cidade no principal palco de batalhas desta revolução, que teve fim em 1893. Alguns dos acontecimentos marcantes conseqüentes a esse evento foram: a mudança do nome da cidade (de Desterro para Florianópolis), a reestruturação do Palácio (atualmente conhecido como Palácio Cruz e Souza), a mudança do nome do teatro (de Santa Izabel para Álvaro de Carvalho) etc.

⁹ Imagem encontrada no sítio http://fossariartista.blogspot.com/2008_05_11_archive.html, dia 16 jan.2009, às 13h44.

Único espaço de Florianópolis – até 1930¹⁰ – a abrigar as artes cênicas. O TAC, de tipologia arquitetônica *à italiana*, não só dava acolhimento às representações teatrais mas também a outras manifestações culturais da cidade, e por diversas vezes aquele casarão também serviu a outros fins, não exatamente devotados à cultura: no final do século XIX foi cárcere de presos políticos durante a Revolução Federalista; também foi sede provisória da Assembléia Legislativa do Estado etc.

Durante o século XX o uso do prédio também foi bastante diversificado mas teve, na maioria das vezes, respeitado seu caráter de espaço consagrado às manifestações culturais: além de servir para apresentações de teatro, também fora utilizado como cinema, ringue de luta livre, e serviu até como salão de bailes municipais de carnaval (obedecendo a um costume bastante difundido em muitas cidades do Brasil até os anos 1950/60 de serem os bailes públicos dos festejos de Momo feitos nos teatros), acolhendo algumas edições da festa em Florianópolis a partir de 1963, promovidas então por Lázaro Bartolomeu (Lalá Bartô, para os íntimos), colunista do jornal local *O Estado*. Pelo registro feito na coluna, podemos ter uma idéia do que foi este evento para a cidade, naquele período:

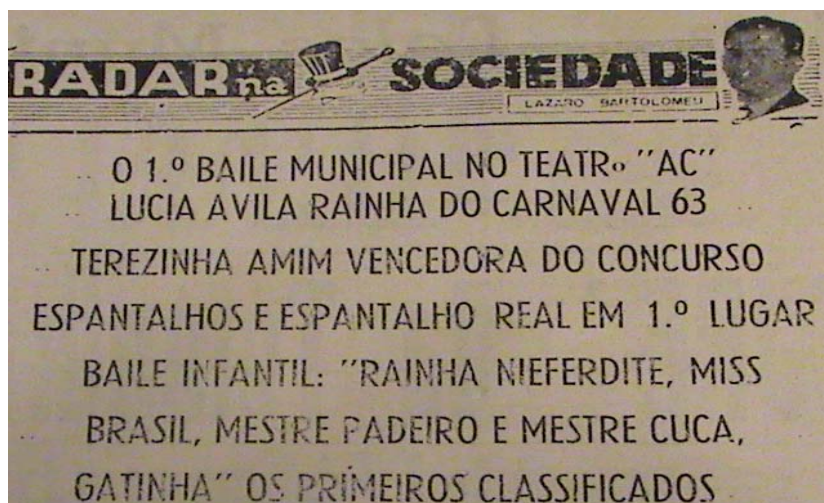


Imagem nº 4 - Coluna de Lázaro Bartolomeu, sobre o baile de carnaval realizado em 1963, no Teatro Álvaro de Carvalho.¹¹

¹⁰ Neste ano, surgiram alguns locais que também eram destinados, entre outras funções, a apresentações de teatro, como o Palácio Arquidiocesano D. Joaquim (situado à rua Padre Miguelinho, aos fundos da Catedral Metropolitana); em 1931, a sede da União Beneficente Recreativa Operária – UBRO (na escadaria da rua Pedro Soares, hoje centro de Florianópolis)

¹¹ *O Estado*, Florianópolis, 03 mar.1963.

Transcrevo aqui parte do que foi publicado na coluna de Lalá, no dia 03 de março de 1963, tal qual aparece no jornal *O Estado*:

SEGUNDA

feira, dia 25 de fevereiro de 1963, a data que ficará no meu caderninho histórico. O Teatro “Álvaro de Carvalho” abre-se (SIC) suas portas ao som dos clarins, anunciando o Baile de Gala Municipal da capital catarinense.

A EXPECTATIVA

do acontecimento foi geral. O maestro Antônio Dutra, inicia o baile, com a melodia “O Cravo e o Jasmim”, conforme estava programado.

A ALEGRIA

rompeu dentro do Teatro numa elegante e belíssima festa de carnaval, onde a elite florianopolitana teve a oportunidade de se divertir folgadoamente.

NA TERÇA

de carnaval, veio o primeiro Baile Municipal Infantil, me surpreendendo pelo movimento e interesse da petizada, que brincaram a valer no último dia de “Momo”.

INÚMERAS

Famílias compareceram no Teatro, levando seus filhos que deram um Show de fantasias originais e de luxo.

APRESENTEI

um desfile para júri composto do casal Senador Atilio Fontana, casal dr. Rubens Nazareno Neves e jornalista Miro Morais.

O TAC – a casa artística de maior relevância na capital do Estado de Santa Catarina até o início da década de 1980 – tinha a finalidade de sediar os mais importantes acontecimentos sócio-culturais do centro de Florianópolis. A tradicional elite social de Florianópolis tinha no TAC a sua casa de espetáculos. Estar nele era “ser visto” e comentado. Era “obter um grau” na convivência em sociedade, fosse presente na platéia ou mesmo no palco. A coluna de Lalá – especialmente a que foi publicada sobre esta ocasião – nos dá uma dimensão de como as ações da elite aconteciam para seu próprio enaltecimento, à maneira do que acontecia em outros lugares do país (principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo): ao ocuparem o Álvaro de Carvalho para esta finalidade, essa elite se coloca como centro de si mesma, uma vez que ocuparam ao mesmo tempo os papéis de espectadores e atores num mesmo espetáculo. Podemos ver como isso era colocado pelos apontamentos de Lázaro, ainda na coluna escrita no dia 03 de março de 1963, sobre o baile de carnaval por ele organizado no TAC:

OBSERVEI

tudo com calma, em certo momento olhando do palco da pista n. 2, passei as vistas para o panorama dos camarotes e das mesas na platéia. deu (sic) a impressão de uma festa num palácio real. Jovens e cavalheiros trajando “smoking” e “summer”, senhoras e senhoritas com vestidos de gala ou fantasias originais ou de luxo, desfilaram numa inesquecível noite, justamente tudo aquilo que eu imaginava e sonhava de acontecer.



— LEDA DEUSCHER Rainha 62, entregando a Faixa para a Rainha 63, Lúcia de Aquino Ávila, que mercêdamente foi eleita Rainha do Carnaval de Santa Catarina, no Primeiro Baile Municipal no Teatro “A.C.”



Sr. e Sra Osmar (Jurema) Nascimento, que pela segunda vez é classificada em primeiro lugar entre as Senhoras, sendo que a primeira foi no primeiro Baile Municipal no Clube da Colina. Sua belíssima fantasia de “Princesa do Egipto” destacou...seno Teatro” Alvaro de Carvalho”.

Imagens nºs 5 e 6 - Coluna de Lázaro Bartolomeu, sobre o baile de carnaval realizado em 1963, no Álvaro de Carvalho.¹²

¹² O Estado, Florianópolis, 03 mar.1963.

Desse modo, a alta sociedade se dava em espetáculo, uma vez que fora do TAC grande era o número de pessoas que aguardavam para ver a magnífica entrada de florianopolitanos tão ilustres. A impressão do colunista não deixa dúvidas: o TAC foi escolhido porque, como cenário, ele dava o devido suporte a essa idéia de lugar nobre, para “uma festa num palácio real”. Ao que parece, pelo registro de Lalá Bartô, a elite florianopolitana dispunha desse patrimônio como algo que lhe pertencesse tanto, a ponto de fazer seu uso como melhor entendesse para sua auto-promoção. Através de mecanismos criados e/ou manipulados por ela própria (o jornal, por exemplo), a elite urbana (neste caso a florianopolitana, mas podemos entender esse fenômeno como nacional) legitimava sua apropriação do espaço para estes fins, através da chancela de um representante (o colunista), que reforçava o *status* dessa classe e, dessa maneira, mantinha uma área de domínio social, político, econômico e cultural. Podemos perceber isso ao analisarmos a coluna de Lázaro, onde é noticiada até mesmo a presença do senador catarinense Atílio Fontana (na época, um dos empresários mais influentes de Santa Catarina, fundador da S/A Concórdia – ou Sadia – que ainda hoje é uma das maiores e mais sólidas empresas do estado de Santa Catarina) como jurado do desfile de fantasias do baile infantil feito na terça-feira de carnaval daquele ano, também realizado no TAC. Não posso aqui dizer ao certo o porquê da sua presença como jurado num baile infantil mas, ao noticiar esta situação, não se pode perder de vista que são reforçados, nestas ocasiões festivas, laços de interesse mútuo e domínio de uma classe preocupada na exaltação de si mesma a fim de manter uma hegemonia cultural.

Para isso, o local escolhido se torna um emblema desse comportamento. Ainda hoje esse tipo de prática – não exatamente esse tipo de festividade específica nos teatros brasileiros, mas também neles – é noticiada pela imprensa nacional com a mesma finalidade, ou similar. Atualmente, o “Velho Casarão da Pereira Oliveira” tem suas atividades dirigidas a atender às artes cênicas e musicais (não mais destinadas aos bailes de carnaval).¹³ Devemos considerar

¹³ Embora ainda sejam realizadas nele atos solenes dos governos municipal e estadual, tais como as posses de cargos dos seus dignitários.

que a mentalidade social desse período permitia que o prédio fosse assim utilizado.

É bem verdade que o Álvaro de Carvalho não era o único espaço a dar suporte, naqueles tempos, à sociabilidade da elite florianopolitana. No centro da cidade estavam os mais importantes espaços que acolhiam os eventos sociais: os clubes, por exemplo, em sua maioria, tinham sede nele, ou em seus arredores imediatos¹⁴. Mas o TAC era *suis generis*, pois era o único a acolher os grandes nomes do teatro nacional ou internacional (tal qual noticiava a imprensa), e nele toda a social elite desfilava, ao elegê-lo como um dos seus espaços-símbolo. Embora um espaço público – que, em tese, todos os cidadãos poderiam freqüentar – o Álvaro de Carvalho era (e ainda é) um ambiente para poucos, pois para estar nele é “exigido” que a pessoa que lá adentre “domine” certos códigos de conduta e sociabilidade, e isso o tornava (e ainda o torna, em certa medida) um lugar restrito para a sua apropriação. E, para ali estar, o espetáculo deveria atender às premissas desse público que dava suporte a essa prática, pois, como bem afirma Michel de Certeau (1994), o lugar se transforma em espaço segundo o uso que se faz dele. No que diz respeito ao tamanho do prédio, o Álvaro de Carvalho também se destacava nesse período, pois como salão de bailes não havia na cidade outro que fosse maior ou tivesse melhor acústica.

1.2 Da velha cidade surgia uma nova. No lugar de uma, inúmeras outras

(máscaras sobrepostas na face dessa atriz em cena).

Como ocorrera em outras épocas históricas da Ilha, a cidade – na década de 1960 – começava a sofrer profundas transformações urbanas. Outros hábitos surgiam naquela época, devido à chegada de um expressivo número de pessoas

¹⁴ Lugares que, em distintas épocas, foram marginais ao centro e que, com o passar do tempo, foram englobados por ele: dentre vários, cito aqui como exemplos o antigo “bairro da Toca”, localizado entre a atual Avenida Hercílio Luz e o Hospital Militar do Exército; o bairro Rita Maria; e a rua Pedro Soares, localizada entre a praça Pereira Oliveira e a Avenida Hercílio Luz, onde se situa desde 1931 o Teatro da UBRO. Para uma melhor apreciação do desenvolvimento urbano e arquitetônico da cidade, recomendo a leitura de *Florianópolis – Memória Urbana*, de Eliane Veras da Veiga.

vindas de outros lugares do país após a abertura da BR-101, da fundação da UFSC¹⁵ e da instalação da sede da ELETROSUL¹⁶ na capital, respectivamente.

A partir desse período, a modernidade – de feições progressistas, por assim dizer – que se almejava para Florianópolis parecia finalmente ter chegado. O antigo casario do centro histórico dava lugar aos novos empreendimentos imobiliários da EMEDAUX, CEISA, Gonzaga, e outras construtoras, o que implicou na abertura de novas frentes de trabalho na cidade e na diversificação de serviços oferecidos nela, visto que essas migrações não só possibilitavam o aparecimento do “peão-de-obra” como também o de engenheiros e administradores, entre outros profissionais, sobretudo ligados à construção civil. Porém, nesta conjuntura, Florianópolis assistiu boa parte do que compunha seu memorial patrimônio arquitetônico cidadão ruir “da noite pro dia”, pela inexistência – até 1974 – de leis municipais que regulamentassem devidamente a maneira de ocupação do centro histórico aliada à preservação do patrimônio histórico e artístico da urbe. A visão de modernidade desse período pressupunha que o que era considerado “velho” desse lugar ao “novo” (por isso, progressista). Uma distinção feita, muitas vezes a partir de conceitos como “salubridade”¹⁷ ou, por exemplo, a simplicidade das linhas estruturais arquitetônicas que ditassem uma

¹⁵ A Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) foi inaugurada em 1960 e situada no bairro Trindade, em Florianópolis. Ela foi a primeira instituição voltada ao ensino superior no estado de Santa Catarina. Com isso, os moradores da cidade não mais precisavam se deslocar ao Rio Grande do Sul, Paraná e outros estados para prosseguirem seus estudos.

¹⁶ Com sede em Florianópolis, “a **Eletrosul Centrais Elétricas S.A.** - Eletrosul foi criada em 23 de dezembro de 1968 e é uma subsidiária das Centrais Elétricas Brasileiras S.A. - Eletrobrás e vinculada ao Ministério de Minas e Energia, é uma sociedade anônima de capital fechado que atua no segmento de transmissão de energia em alta e extra-alta tensão. A empresa tem seu sistema de transmissão localizado nos estados da Região Sul e no Mato Grosso do Sul [...]” (extraído de <http://www.eletrosul.gov.br/home/conteudo.php?cd=160>, em 02 abr. 2008).

¹⁷ O conceito de salubridade (que é o conjunto das condições propícias à saúde pública) pode ser entendido como uma forma de higienização que, a partir de um discurso técnico da área de saúde pública, é facilmente absorvido por outros setores da administração pública, assumindo muitas vezes uma finalidade de erradicação de comportamentos tidos como pouco desejáveis para a sociedade em alguns lugares, determinando também quais construções devem permanecer e/ou quais devem ter seu fim decretado. Um exemplo disso, dentre tantos em Florianópolis, foi o que aconteceu ao antigo trapiche municipal *Miramar*, que servira ao centro de Florianópolis por boa parte do século XX, outrora estabelecido em frente à Praça Fernando Machado, desaparecido sob o aterro que foi empreendido na Baía Sul na década de 1970. Hoje, sua localização está marcada por pilares – construídos ao final da década de 1990 – que fazem referência aos originais. Para saber mais sobre este fato – e também sobre o Teatro de Arena instalado no *Miramar* em seus últimos anos – recomendo a tese de doutoramento de Marilange Nonnenmacher – sob orientação da Profa. Dra. Maria Bernadete Ramos Flores – *Vida e Morte Miramar – memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade*, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFSC.

tipologia urbana distinta da que era difundida até então. A cidade, ao mesmo tempo, também se expandiu em direção a outros bairros e lugares da própria Ilha – tidos como recantos quase intocados – com a abertura e pavimentação, pelo poder público, de estradas e o lançamento, pela iniciativa privada, de loteamentos de alto padrão financeiro, destinados a pessoas de alto poder aquisitivo. Isso foi o que aconteceu, por exemplo, com a Lagoa da Conceição.

Foi a partir da Lei Municipal 1202/74¹⁸ que alguns bens arquitetônicos de Florianópolis começaram a ser tombados pela administração municipal, fato este encontrado em notícia na p.15 da edição de 28 de novembro de 1974 do jornal catarinense de maior circulação na época, *O Estado*:

Município começa em dezembro a tomar bens da cidade

O Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do município já conta com uma série de bens móveis e imóveis que devem ser tombados a partir de dezembro. Contudo, segundo informou seu presidente Volnei Milis, “é conveniente que não sejam divulgados os nomes desses bens, para evitarmos problemas futuros”.

Os problemas a que se refere o presidente do SPHAM são relacionados com os proprietários e interessados em casa e terrenos possíveis de serem tombados, “que se souberem antes poderão tranquilamente usar de forma diversa da pretendida pelo SPHAM” [...]

A comissão que faz parte do SPHAM é composta pelos professores Carlos Umberto Correa, Sara Regina S. de Souza, ambos do Departamento de História da UFSC, Nereu do Valle Pereira, chefe do Departamento de Sociologia da UFSC, pelo arquiteto David Ferreira Lima, representante da Associação dos Arquitetos do Brasil, departamento de Santa Catarina e pelo advogado Juarez May de Souza, da Procuradoria Geral da Prefeitura.

Disse Milis que quando o SPHAM começou a funcionar em julho último, estabeleceu como prioridades a reabertura imediata da casa de Vitor Meireles, a restauração do Museu de Armas da Polícia Militar, bem como implantação de infra-estrutura para os tombamentos que serão efetuados. [...]

¹⁸ Esta foi a primeira lei, em Florianópolis, a tratar da proteção do patrimônio histórico, artístico e natural do município, além de criar órgão competente para tal função, o Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Município (SPHAM).

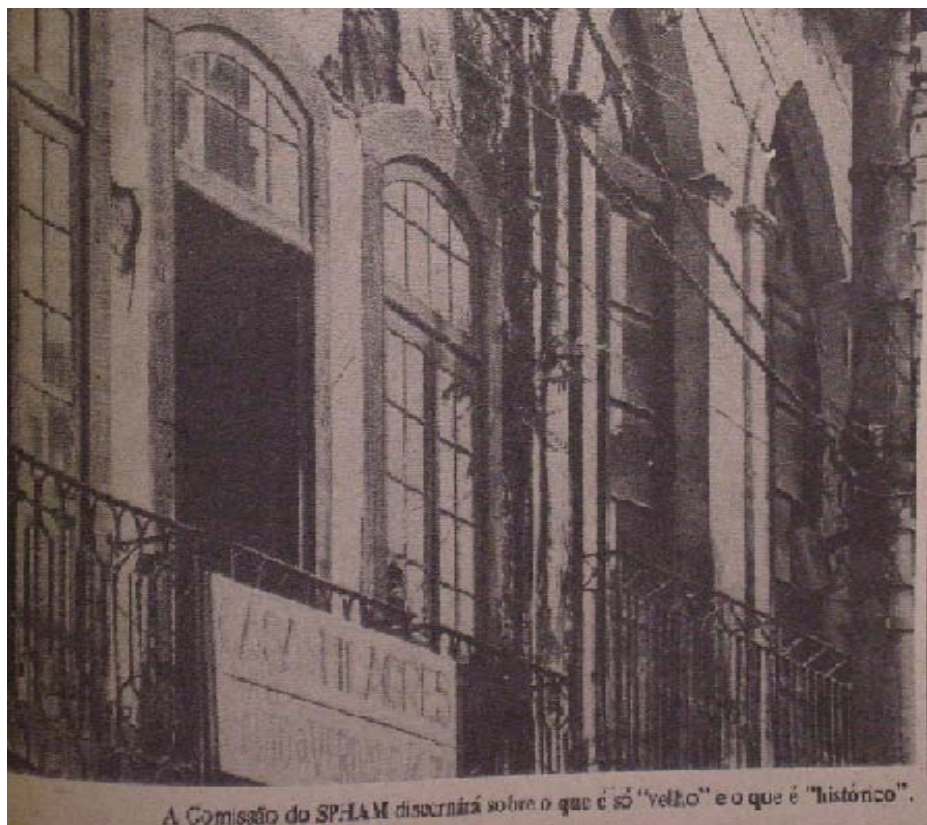


Imagem nº 7 – Foto publicada na matéria. A legenda indica o que o SPHAM preservaria, a partir da discussão entre o que era “velho” e “histórico”.

Pode-se deduzir que, sendo a elite florianopolitana empreendedora de tais transformações, tanto no que se refere às modificações da legislação do plano diretor de Florianópolis (pois importantes postos de destaque no poder público eram ocupados por pessoas dessa classe) quanto como proprietárias das empresas de construção civil que tinham interesse em apresentar uma nova configuração urbana à cidade, agiram para que fosse definido o que se mantinha e o que devia ser modificado. Ainda que os integrantes dessa comissão tivessem boas intenções (e fizesse parte de uma elite intelectual que dialogava com diferentes contextos culturais, no que dizia respeito principalmente à preservação de bens históricos), não puderam transpor limitações que impossibilitavam o devido andamento do seu trabalho, pois a elite econômico-política da cidade (preocupada com um lucro mais imediato) não permitiu o bom desenvolvimento das ações dessa comissão, constituída para preservar elementos da memória urbana de Florianópolis. O jornal *O Estado*, de 30 de outubro de 1975, apresentou

uma matéria assinada por Saint Clair Monteiro que tratava do descaso da administração pública com o patrimônio histórico e a desenfreada especulação imobiliária ocorrida na cidade daquele tempo, apontadas como as “responsáveis pela ruína” de Florianópolis, tal qual acontecia com outras cidades e regiões do país na mesma época:

O Retrato do Nosso Patrimônio – a desenfreada especulação imobiliária e a escassez de recursos arruinam a história da cidade

[...]

Dando ainda conta de que a insensibilidade, a ignorância e muitas vezes a desenfreada corrida imobiliária estão causando em todo o país uma desfiguração da história. Que até o trânsito, com seus “projetos prioritários” tem tido o poder de corromper e anular esse patrimônio, sem que consiga o sempre distante IPHAN – Instituto do Patrimônio Artístico Histórico Nacional – esboçar qualquer manifestação. Desta maneira Santa Catarina vai também, aos poucos deixando pelo tempo a vaga lembrança das linhas açorianas e da pureza colonial do seu casario, de suas igrejas, seus fortes e seus tantos monumentos. [...]

Na Ilha Colonial

Marchetti¹⁹ lamenta que “poucos percebam a importância da preservação das características culturais do passado, no caso representado por monumentos arquitetônicos. E isto é lastimável, principalmente em Florianópolis, onde há menos de vinte anos havia uma ilha colonial e tombável, inteiramente nos moldes de outras históricas cidades brasileiras”. Mas “aqui, o desrespeito, filho do crescimento imobiliário e da completa insensibilidade histórico-cultural foi tanto que determinou, nos últimos anos, a sistemática destruição de belíssimas casas, historicamente importantes, casarões e vivendas, para o surgimento de assépticos e inexpressivos edifícios”.

A crítica do jornalista não se fazia sem razão: muitos proprietários – sabendo da possibilidade de tombamento dos imóveis pelo recém-criado SPHAM – aceleraram o processo de venda e a conseqüente demolição do patrimônio, antes que fossem tombados. Rapidamente, a cidade assumiu outra paisagem urbana, devido à rentabilidade promovida pela especulação imobiliária.

O que acontecia na “antiga Desterro” – que, em definitivo, ficava para trás naquele período – estava, de certa forma, inserido num contexto mais amplo de

¹⁹ Marcondes Marchetti, à época na Coordenação de Assuntos Culturais do Estado, na administração do governador Konder Reis (1975 – 1979).

discussão – ainda que de maneira tímida – entre o crescimento econômico aliado ao pensamento desenvolvimentista promovido pelas administrações públicas das cidades do país – no plúmbeo período de nossa mais recente ditadura militar (1964-1985) – e a tentativa de preservação de um patrimônio de identidade das cidades.

Pode-se perceber que – sendo o Brasil membro-fundador da ONU – o país seguiu, a partir da década de 1970, as novas diretrizes da UNESCO em relação à questão patrimonial que espalharam no mundo ocidental um “pensamento combativo e inovador [...] que motivaram a organização de eventos internacionais para os impasses da preservação do patrimônio diante da expansão urbana e industrial” (FUNARI e PELEGRINI, 2006:31).

Mas como dizem Funari e Pelegrini (2006: 29 – 30),

Devemos ter sempre em mente que as políticas de preservação do patrimônio cultural nos países da América Latina ainda são muito recentes. Em termos práticos, eles surgiram a partir do momento [1972] em que a UNESCO reconheceu alguns bens-culturais latino-americanos como patrimônio da humanidade.

A partir da década de 1970 ampliou-se também a noção de *patrimônio histórico*, que passou para *patrimônio cultural*, implicando numa visão mais abrangente. “A definição de patrimônio passou a ser pautada pelos referenciais culturais dos povos, pela percepção dos bens culturais nas dimensões testemunhais do cotidiano e das realizações tangíveis”. (FUNARI e PELEGRINI, 2006:32).

Esta nova percepção ou relação com a cidade também se espalhou no mundo teatral, através de um movimento de apropriação de outros espaços que dessem suporte à realização de espetáculos. De acordo com Francisco Javier (1998:40), na Europa – e pode-se perceber movimento semelhante no Brasil, no mesmo período histórico – nas décadas de 1970 e 1980 ocorreu uma preferência de alguns diretores e produtores teatrais por realizar espetáculos em locais que ele denomina “parateatrales”²⁰, numa recusa ao modelo arquitetônico teatral de

²⁰ Para Francisco Javier, os espaços *parateatrales* são espaços que servem à prática teatral sem serem construídos exatamente para essa finalidade ou que, ao serem usados para este fim, torna-

tipologia à *italiana* (ou, dos edifícios construídos especificamente para um fim dito teatral) e o que ele representava então: um espaço que não permitia uma “comunhão”, advindas das relações que poderiam se estabelecer entre atores e espectadores em torno do espetáculo.

No período apontado por Javier, se acentua uma busca empreendida pelos artistas em favor do estabelecimento de outras relações entre atores e espectadores acerca do espetáculo, distintas daquelas tidas como “costumeiras” no teatro à *italiana*, tais como: o uso da roupa “adequada” para a ocasião; a compra do bilhete com a cadeira numerada; o público às escuras na platéia, adotando uma posição “pouco participativa” durante o espetáculo etc.

Neste ínterim, a tentativa de implementar o primeiro Teatro de Arena do Estado de Santa Catarina aconteceu em Florianópolis de 1972 a 1974, no antigo (e “finado”) *Miramar* (segundo relata a pesquisadora Marilange Nonnenmacher, em estudo já citado), pela iniciativa de artistas locais que dialogavam com a realidade ocorrida em outros centros urbanos brasileiros (tais como São Paulo, Porto Alegre e Curitiba), e que julgavam necessário para aquele período uma ruptura com o “tradicional” teatro feito na “Antiga Desterro”.

Diante então das experiências ocorridas nesse sentido, na Páscoa de 1977, a apresentação ocorrida nas dunas da Lagoa da Conceição de *A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens*, de autoria de Wilson Rio Apa (1925 –) chamou a atenção de boa parte da população e da imprensa da cidade acerca da proposição de um teatro “popular” (em oposição a um teatro “da elite”, feito no TAC), e provocou a discussão de uma série de questões que começaram a ser cunhadas nesse período com relação ao teatro e também às inúmeras reverberações ao que viria a ser produzido em Florianópolis nas décadas de 1980 e 1990 acerca da concepção de espetáculos em outros espaços também referenciados como naturais, históricos e culturais da cidade, distintos do teatro à *italiana*²¹. A iniciativa de Rio Apa apresenta à cidade, em definitivo (por ter perdurado por quase uma década), a possibilidade de uma prática distinta daquela que era costumeiramente tida e aceita como “teatro” na cidade, nas

se possível extrair deles um conteúdo que dê suporte a essa prática específica, tais como galpões, casas, recantos naturais (colinas, quedas d’água, campos...) etc.

²¹ No caso de Florianópolis, o TAC é claramente reconhecido como um componente do patrimônio histórico e artístico da cidade, tombado pelo Estado de Santa Catarina em 1988.

décadas de 1960 e 1970, em Florianópolis: o de apresentar uma história que ocupasse – única e exclusivamente – o TAC para a apresentação de espetáculos, considerando-o (público e artistas) como o único espaço que fosse capaz de dar suporte ao fazer teatral realizado nesta ilha do Atlântico Sul.

1.3 Mudanças

Como já foi dito, a abertura da BR-101, a inauguração da UFSC, e a vinda da ELETROSUL para Florianópolis podem ser apontados, respectivamente, como marcos decisivos que contribuíram para a atual fase urbana da “Terra de Sol e Mar”.

E enquanto os antigos casarões e seus quintais deixavam de existir para dar lugar aos primeiros “espigões” do centro, o “velho casarão da Praça Pereira Oliveira” continuava, em silêncio, a servir a cidade tal qual em outros tempos, testemunhando de perto todas essas transformações arquitetônicas urbanas e também as alterações das relações sociais estabelecidas na cidade. As “máscaras” se sucediam: na busca de um novo rosto, um novo desenho cidadão.

Durante muito tempo a cidade discutiu o TAC e a sua finalidade. O próprio descaso da administração pública com este exemplar do patrimônio público vinha já de longa data. Da sua inauguração às primeiras décadas do século XX, faltavam-lhe maquinarias, telões pintados, iluminação adequada e era percebido como um espaço em decadência e que não servia à sua função principal. Agenor Nunes Pires, do jornal *Diário da Tarde*, em 13 de setembro de 1939, assim escreveu:

O teatro, como já tivemos ocasião de afirmar, não possui um único cenário, e tanto assim é que as sociedades que ali funcionam Recreio Dramático e Centro de Cultura Teatral, para poderem realizar as suas festas viram-se obrigadas a mandar fazer cenários, que são verdadeiros narizes de cera para todos os atos das peças representadas. São sempre as mesmas salas para casa pobre, palácio, varanda, quarto, cabine e cozinha. A platéia é pequena em relação ao tamanho do edifício, ao passo que a caixa é grande em demasia. Os camarotes são acanhados e péssimos, sobretudo aqueles de onde partiam as colunas. Si (SIC) fossem de ferro, ocuparia (SIC) muito menor espaço e ofereceriam mais resistência.

Com um pano de boca novo, uma pintura, os 8 cenários acima apontados, o Teatro Álvaro de Carvalho, apesar dos muitos defeitos de construção para o fim a que é destinado, será bastante confortável e muito elegante.

Não sou contrário ao cinema, mas acho que o governo do nosso Estado, que vêem (SIC) demonstrando sua grande atividade em todos os setores de sua elevada administração e que tão alto tem sabido levar a terra catarinense, podia também proporcionar a nossa população um pouco d'aquilo que todas as capitais do Brasil, gozam [...] o bom teatro.

O teatro devia estar sempre a disposição das companhias e dos grupos dramáticos, sendo ocupado pelo cinema quando não existisse esses casos.

Durante todo o século XX, a referência para os grupos amadores da cidade foi o TAC, não só acerca da sua tipologia arquitetônica, como também na maneira de se fazer e apresentar teatro. Pelo registro de Agenor Nunes Pires se pode perceber que os grupos – com pouquíssimos recursos financeiros – reaproveitavam os cenários (possivelmente, em sua maioria, telões pintados), para as várias peças que apresentavam, aliás prática comum do teatro brasileiro até a década de 1940, como nos aponta Décio de Almeida Prado (1984). Daí se deduz, pelos cenários disponíveis para as ambientações, que a dramaturgia também não sofria grandes variações de temas. Para o jornalista, o fato do TAC ter – na opinião dele – uma caixa “grande em demasia” revela também a maneira de apresentação requisitada pelo público, onde as atuações eram destacadamente feitas no proscênio. Pode-se deduzir dois motivos que levavam a esse tipo de posicionamento nesta área do palco: a predileção de atores e público por estarem próximos um do outro, e a ausência de iluminação técnica adequada para o teatro no TAC (pois quanto mais para o fundo do palco, menos iluminado seria pelo grande lustre existente na platéia, ou mesmo das luzes que demarcavam a ribalta), bem como em outros teatro pelo país afora. As relações de distância para o público também eram outras na cidade daquela época: os maiores edifícios comerciais não ultrapassavam os 4 andares; o Palácio do Governo era ainda um “grande palácio”, bem como a Catedral, ambos no coração do centro histórico da capital; a grande chaminé da Fábrica de Pontas Hoepcke (que fabricava pregos), do bairro Rita Maria lançava seu fumo à distância do

centro; e a maior construção de todas – encontrada entre a Ilha e o Continente – era a Ponte Hercílio Luz (esse grande monstro de negro ferro que, nas muitas vezes quando fustigam as brumas a Ilha em fins de outono e inverno, lança ainda hoje desafiadores olhares ao Tempo, ao enfrentar sozinha o gélido e sibilante Vento Sul, enquanto toda a cidade dormita).



Imagem nº8 – Ponte Hercílio Luz, no período de sua construção (entre 1920 e 1924)²²

E o Álvaro de Carvalho era O TEATRO da cidade (o único, e por consequência, o maior...).

Por isso, há que se considerar a forma como Agenor estranhasse os “defeitos” apresentados no interior do teatro (tais como o tamanho da platéia em relação à caixa cênica). Ele também deixa claro em sua opinião como deveria ser gerenciado o Álvaro de Carvalho e quem deveria se beneficiar desse modelo de gestão: se foi construído para ser um teatro (e não um cinema), a prioridade de

²² Foto encontrada em http://www.elaineborges.blogger.com.br/2002_12_01_archive.html. Acessado em 10 de julho de 2008.

uso do prédio deveria ser para atender as atividades empreendidas pelos grupos. As “críticas” (ou melhor, “sugestões”), feita durante a gestão de Nereu Ramos (interventor do Estado Novo em Santa Catarina), e endereçadas à administração pública, assumem certo ar de “ousadia”, considerando que havia, no período dessa publicação, um regime de exceção no país. A ocupação do TAC pelo cinema (o que não foi um fato exclusivo de Florianópolis, visto que em outros registros jornalísticos pelo país se observa movimentação semelhante – senão igual – nesse sentido), possivelmente obrigou os artistas a procurarem outros locais que os acolhessem. Como este registro data de 1939, já havia na cidade outros lugares que comportavam espetáculos além do TAC.

Havia na imprensa local, até mesmo quem defendesse a demolição – felizmente, isso não ocorreu – do prédio para a construção de um novo que pudesse dar suporte às manifestações culturais da cidade e visibilidade de Florianópolis frente a outras capitais (numa referência quase imediata ao Rio de Janeiro, então capital federal).

Teatro Álvaro de Carvalho

Foi no governo do dr. João José Coutinho (1850-1859), que se construiu o nosso teatro, que teve o nome de Teatro de Santa Izabel.

É um edifício de regulares dimensões, mas deselegante, por pertencer a um estilo arquitetônico já em caminho de olvido. Conta quase 80 anos e teve dias felizes, pois nele trabalharam artistas dramáticos de nomeada.

Com o arazoamento do morro chato, onde hoje é a Praça Pereira de Oliveira e conseqüente ajardinamento desta, ficou o teatro como uma excrescência desgraciosa à estética local, impondo-se, portanto, a necessidade de sua demolição, o que, realizado, permitiria à referida praça maior ampliação e melhor aformosamento.

Sinão ficará ela, mesmo com este acréscimo ainda pequena, lembraríamos o levantamento do novo teatro, que, mais tarde, se terá de fazer, ao centro da praça em foco.

[...] M.F.²³

O registro de 1935 aponta para questões semelhantes (neste caso o registro dá ênfase à deselegância das linhas arquitetônicas do prédio) às que foram apresentadas, de certa forma, quatro anos depois. Se Agenor, em 1939,

²³ *O Estado*, Florianópolis, de 20 de agosto de 1935.

nos conduz pelo interior do prédio, este outro comentarista (infelizmente não tenho conhecimento de quem seja, pois não foi encontrado seu nome no registro jornalístico), em 1935, nos faz ver o prédio por fora, contextualizado junto à praça Pereira Oliveira. De qualquer maneira, tanto um quanto outro registro tangem num ponto: o da elegância e harmonia arquitetônicas que a sociedade (através de seus jornalistas) desejava para o teatro da cidade, sede do Governo do Estado. Além deste ponto tangível entre os dois registros, há outro: nenhum deles fala sobre o que era levado à cena.

Quarenta e um anos depois da nota de Agenor no jornal *O Estado*, é possível encontrar no *Jornal de Santa Catarina* – também de circulação regional – na p. 06, de 22 de março de 1980, a reivindicação por parte de artistas locais de um espaço que pudesse dar suporte “digno” à prática teatral, às vésperas do anúncio da construção do Centro Integrado de Cultura (CIC), onde haveria um teatro maior:

Público exige local apropriado para grupos teatrais se apresentarem

[...]

Interpelado sobre a validade da construção do novo CIC, Waldir²⁴ diz que será “a salvação do teatro amador em Santa Catarina”. “Com um único teatro ficamos lutando por uma vaguinha na pauta do TAC. Com o novo CIC, tanto o povo quanto os grupos terão mais opções. Quando surgir, na Capital uma peça representada por uma grande companhia teatral, esta fará sua apresentação no teatro do CIC, uma vez que sua capacidade será bem superior à do TAC (600 lugares). Se, concomitantemente à apresentação desta companhia, houver a de um grupo amador, este apresentará seu trabalho no TAC e as pessoas poderão optar por qual assistir.

Waldir Dutra afirma que Santa Catarina tem condições – “por ter muita gente boa ligada ao setor” – de fazer um teatro de qualidade superior ao do Rio Grande do Sul e do Paraná.

Já Fernando Linhares, comentarista esportivo, diz que há necessidade urgente de um novo teatro. “O TAC não dá condições aos grupos de teatro, como o Ballet Stagiun (SIC) de se apresentarem. No verão os espectadores não podem assistir aos shows. O CIC representa não só a salvação da arte teatral, como de toda a arte cênica.

²⁴ Waldir Dutra, que há aproximadamente 30 anos realiza trabalhos em teatro com foco de mercado dirigido ao público infantil, em Florianópolis e demais cidades de Santa Catarina.

Nesta matéria apresentada pelo *Jornal de Santa Catarina*, o TAC é apresentado como obsoleto para a cidade (como já em 1935 se apontava). Com o crescimento da cidade desde o início do século XX, e principalmente nas décadas de 1960/70, a sociedade florianopolitana também passou a desejar um espaço que lhe fosse condizente para assistir aos espetáculos. Nas matérias encontradas nos jornais pesquisados²⁵, ainda que existisse o pedido – principalmente de artistas ligados às artes cênicas – de um novo prédio oficialmente destinado para tal fim, não foram encontrados questionamentos explícitos relativos à tipologia arquitetônica *à italiana* que colocassem essa formatação predial em discussão (tanto em 1935, 1939 e mesmo em 1980), sendo esta a que prevalece ainda hoje em nossas cidades, concebida – na maior parte das vezes – como “plena” de atender as necessidades do público e dos profissionais de teatro. Nas opiniões registradas nas matérias percebemos que, para a realização do espetáculo, se pressupunha ter um local construído especificamente para este fim, e que fosse construído pelo governo de Estado. Não havendo isso, logo, não é possível fazer “Teatro” (neste caso, em letra maiúscula, para atender ao elegante refino do público e o desejo de visibilidade dos artistas).

O surgimento de um novo prédio destinado às artes cênicas ocorreu somente na década de 1980 com a construção na capital, pelo governo do Estado (durante as gestões de Jorge Bornhausen e Esperidião Amim, respectivamente), de um teatro²⁶ no Centro Integrado de Cultura (CIC), situado no bairro da Agrônômica (localizado além dos limites do centro histórico da cidade). O projeto arquitetônico desse teatro se aproxima da tipologia *à italiana*²⁷, uma vez que preserva os espectadores – localizados em desníveis na platéia, acomodados em cadeiras individuais – imediatamente em frente a um palco equipado com

²⁵ *O Estado e Jornal de Santa Catarina*.

²⁶ Durante muito tempo denominado Teatro do CIC, em 1999 recebeu o nome do florianopolitano Ademir Rosa, numa homenagem feita pelos artistas de teatro ao ator que faleceu em 1997.

²⁷ Os Teatros Ademir Rosa (CIC), UBRO, o da Igrejinha da UFSC, dentre outros existentes atualmente em Florianópolis, são espaços *à italiana* ou, podemos dizer ainda, neo-italianos ou pseudo-italianos, já que alguns deles apresentam algumas características próprias desse tipo de espaço, mas foram construídos ou reformados a partir de uma construção original destinada a outra função que não a de espaço cênico. Como característica principal podemos identificar a relação frontal entre o palco e a platéia. Já a presença de urdimento, bem como o fosso da orquestra, entre outras características próprias do palco *à italiana*, não são percebidas em muitos desses espaços. Um exemplo de espaço pseudo-italiano ou neo-italiano é o Teatro da Igrejinha da UFSC, e um exemplo de espaço *à italiana*, por excelência, é o Teatro Álvaro de Carvalho.

proscênio, fosso de orquestra, urdimento, boca de cena, cortinas, quarteladas, etc., (ainda que não tenha camarotes, balcões etc). Talvez tenha sido esta a razão – a inauguração do Teatro do CIC – que manteve “o velho casarão da Pereira Oliveira”, sua estrutura arquitetônica e também a função de atender prioritariamente aos grupos artísticos locais.

1.4 Descompasso (?)

Jean–Jacques Roubine (1998:81) em *A Linguagem da Encenação Teatral* nos faz perceber que o século XX “parece ter sido o que primeiro tomou consciência do caráter *histórico* da chamada representação *à italiana*”. Os questionamentos com relação a este espaço teatral tiveram início, segundo Roubine, com a proposição cênica de André Antoine, em 1890, ou seja, no apagar das luzes do século XIX. São questionamentos iniciais que estiveram, num primeiro momento, aliados às idéias de universalização e equilíbrio advindas do pensamento moderno e reforçadas pelo Positivismo de Auguste Comte²⁸ e, no decorrer do século, interligados com o debate – e as tentativas – de democratização do teatro, nas suas diversas facetas.

As tentativas de reformular o espaço *à italiana* tanto no final do século XIX quanto na primeira metade do século XX não romperam com a barreira de mais demorada queda: a que estabelecia a relação fixa entre espectadores e atores. Artaud “foi sem dúvida um dos que primeiro compreenderam, nos anos 1920, que a invenção de um novo teatro implicava na transformação das relações entre platéia e espetáculo, ou seja, em última análise, a explosão do palco” (ROUBINE, 1982:78).

²⁸ O Positivismo de Auguste Comte (segundo ele mesmo) prega que “as ciências e o espírito humano como um todo” se desenvolvem através de três etapas diferentes: a teológica, a metafísica e a positiva. Na primeira etapa, a imaginação desempenha o papel principal para a compreensão do mundo, pois diante da diversidade da Natureza o “homem” só consegue explicá-la mediante a crença na intervenção de seres pessoais e sobrenaturais. Na segunda, o “homem” substitui estes seres sobrenaturais do estado teológico por aquilo que ele chama de “forças”, colocando o abstrato no lugar do concreto, e a argumentação no lugar da imaginação, que ao penetrar nos domínios das idéias teológicas, evidenciaria suas contradições. Na terceira, a imaginação e a argumentação se submetem à observação dos fenômenos, através da pesquisa das leis que são entendidas como relações constantes entre fenômenos observáveis. O conhecimento positivo é caracterizado pela previsibilidade científica - “ver para prever” é a máxima da ciência positiva – permitindo o desenvolvimento da técnica e possibilitando a exploração industrial da Natureza pelo homem.

No transcorrer do século XX, o palco italiano torna-se objeto de amadurecida reflexão e argumentação:

Quer dizer que ele não é mais considerado como uma estrutura *natural*, inerente à própria essência da arte teatral, e portanto inexcusável e incontornável, mas como consequência histórica de uma evolução em marcha, um sistema aberto suscetível de ser transformado e aperfeiçoado. (ROUBINE, 1982:79).

A segunda metade do século XX assistiu – e experimentou – o rompimento preconizado por Artaud em sua primeira metade, com relação ao espaço à *italiana*:

Nossa época assistiu a um grande florescimento de experiências inspiradas nas teses artaudianas, ou em exata convergência com elas. As tentativas do Living Theatre nos Estados Unidos e, a seguir na Europa, as buscas de Peter Brook na Inglaterra e de Jerzy Grotowski na Polônia constituem sem dúvida dos empreendimentos mais rigorosos e bem-sucedidos sob este aspecto. (ROUBINE, 1982:89)

Pode-se dizer que foram as experiências cênicas propostas pelo grupo norte-americano *Living Theatre*, e as dos encenadores europeus Jerzy Grotowski, Peter Brook, Luca Ronconi e Ariane Mnouchkine, a partir da década de 1960, que sacramentam no ocidente esse caminho de discussão acerca do espaço teatral de tipologia italiana. Estes novos espaços (galpões, ruas, praças etc.) ofereciam aos encenadores distintos campos de exploração das relações entre os atores e o seu público. O espectador destes espetáculos não está mais fixado num determinado e exclusivo ponto, o mesmo pode se dar com as cenas – que podem ser simultâneas – o que fragmenta ainda mais a visão e o acompanhamento do espetáculo. Não se preconiza mais como condição *sine qua non* o pleno acompanhamento do olhar do espectador por sobre toda a encenação apresentada diante dele, bem como uma fábula nos moldes preconizados por Aristóteles em *Da Poética*. O espaço agora pode não proporcionar “mais nenhuma zona especializada. Ao entrar, o espectador não encontra o seu lugar marcado” (ROUBINE, 1982:95). Ainda com as palavras de Roubine (1982:103):

Com Grotowski, Ronconi, Mnouchkine e muitos outros [...], o teatro liberta-se das suas amarras. O espaço teatral torna-se, ou volta a ser, uma estrutura completamente flexível e transformável de uma montagem para outra, quer se trate das áreas de representação ou das zonas reservadas ao público (ROUBINE, 1982: 103).

Segundo Francisco Javier, essa busca de uma relação estabelecida entre ator e espectador a partir de um espaço teatral distinto do italiano gerou um processo de comunicação mais direto, resultado do desejo de “una comunicación eficiente, que alcance al espectador de lleno, y el papel que juega en ello el espacio escénico, explica en gran parte la seducción que los espacios *no convencionales*²⁹ [...] exercem sobre os creadores del espectáculo y aun sobre el público” (JAVIER, 1998:25-26):

Hoy los más modernos espacios polivalentes ofrecen a los artistas la posibilidad de organizar de una manera original la distribución de los espacios escénicos y de las salas, y la forma del espacio escénico (JAVIER, 1998:38).

Em Florianópolis, um espaço que, na atualidade, se aproxima disso que Javier nos apresenta é a Casa de Teatro Armação. Além dele, as salas utilizadas pelo curso de Artes Cênicas da UDESC, no prédio que acolhe o próprio curso, poderiam também ser tomadas como exemplo.

Algumas definições acerca do espaço são encontradas no dicionário teatral de Pavis, que aqui adoto:

Espaço Cênico – Termo de uso contemporâneo para *palco* ou *área de atuação*. Considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas *relações palco-platéia* vem a ser um termo cômodo, porque neutro, para descrever *dispositivos* polimorfos da área de atuação (PAVIS, 1999:133).

²⁹ Embora respeite a visão de Javier, ao invés de “espaços não-convencionais” o termo “espaços não-italianos” parece ser mais bem resolvido, posto que a discussão do século XX a respeito do espaço cênico assumiu, no questionamento ao espaço de tipologia *à italiana*, o seu “divisor de águas”. O que faz o espaço assumir o caráter teatral é o fato de nele ser feito teatro (o que já é em si uma *convenção*) e não a tipologia arquitetônica do prédio. Logo, todos os lugares – oficialmente destinados pelo poder público ou não às artes cênicas – podem ser “convencionais”.

Com relação ao termo *Espaço Teatral*, Pavis apresenta a seguinte definição, a qual igualmente tomo como referência:

Termo que substitui frequentemente, hoje, *teatro*. Com a transformação das arquiteturas teatrais – em particular o recuo do palco italiano ou frontal – e o surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, praças, mercados, etc -, o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando antes de mais nada um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos circuitos tradicionais da atividade teatral. O espaço cerca-se por vezes de um mistério e de uma poesia que impregnam totalmente o espetáculo que aí se dá (PAVIS, 1999:138).

Ao trabalhar a questão das estruturas arquitetônicas não-italianas que acolhem o espetáculo teatral contemporâneo, Javier (1998:67) levanta alguns destes espaços recorrentes na encenação atual, tais como: casas particulares, galpões, depósitos, sótãos, garagens, igrejas, castelos e palácios, ruínas, jardins públicos, praças, ruas, campos, bosques etc. Ele observa que:

Las características del espacio escénico pueden ser tan variadas como los ámbitos puestos en funcionamiento. Generalmente, esas características dependen de la dramaturgia y de las relaciones que van apareciendo a medida que se ensaya y de las relaciones que se busca establecer entre actores y espectadores.

Como consequência, ainda com as palavras de Javier (1998:67):

En la actualidad³⁰, el ámbito parateatral goza de gran respeto a causa del mensaje socio-artístico de aquéllos que lo han empleado con éxito, y por el empuje y la expansión que ha caracterizado a esta experiencia teatral; quizá también en parte, porque parece corresponder íntimamente a la situación espiritual del hombre de hoy.

Em Florianópolis, o registro de experiência mais duradoura a respeito desse assunto dado pela imprensa local – que, em pleno andamento da mais recente ditadura militar vivida em nosso país, deve ser entendido como uma clara contestação do espaço destinado pelo poder público aos espetáculos teatrais e às

³⁰ A publicação de Javier data da década de 1990. Ainda que o estudo por mim realizado se concentre nas décadas de 1970 e 1980, observo que as situações destacadas por Javier são correlatas às que serão apontadas neste trabalho.

conseqüentes restrições impostas pela censura – foi a iniciativa de Wilson Rio Apa e sua família através das encenações de *A Paixão Segundo Todos os Homens*, realizadas de 1977 a 1987 sempre no período da Semana Santa, nas dunas da Lagoa da Conceição e praias dos Ingleses e Santinho. Esta realização de Rio Apa será abordada adiante, no segundo capítulo deste estudo, pois ainda se faz necessário depurar algumas idéias e conceitos para o devido prosseguimento deste trabalho.

A cidade (palco dos novos espaços teatrais) e os centros urbanos como locais das realizações cênicas contemporâneas, no Brasil (incluindo Florianópolis), são espaços também constantemente mutáveis, como diz Baudelaire (apud LE GOFF, 1998:143): “A forma de uma cidade muda mais depressa, lamentavelmente, que o coração de um mortal. Ainda assim, a continuidade se firma em certas formas”. E com isso tentamos “fixar uma representação da cidade que possamos dominar mentalmente, mobilizamos os recursos da história. A cidade contemporânea escapa às definições tradicionais, mas queremos atá-la ao pedestal de um patrimônio”. (LE GOFF, 1998:143).

As cidades atuais são fragmentadas, dispersas, justapõem uma multiplicidade de centros fragmentários. “E, conseqüentemente, os centros nevrálgicos se multiplicam. A cidade atual caminha em direção ao policentrismo”. (LE GOFF, 1998:144). E, de maneira geral, no centro das cidades é que estão situados os monumentos históricos e culturais. Como observa Le Goff,

Há muito tempo os centros são objetos de ferozes batalhas; eles não querem desaparecer sem combate, eles resistem. Parece-me, entretanto, que a evolução age profundamente contra o centro urbano. Ele não é mais adaptado à vida econômica, à vida das relações que dominam as populações urbanas. Então, o que ele se torna? *Centro storico*, dizem muito bem os italianos. E se ele ainda brilha, é a beleza da morte. Caminha-se em direção ao centro-museu. (1998:150).

Este paradigma está posto também nas grandes e médias cidades brasileiras, especialmente nas capitais e em cidades turísticas, como é o caso de Florianópolis. A cidade expande-se para além do centro (um dos exemplos disso foi a inauguração do CIC, no bairro da Agrônômica). Mas ainda é no centro que

existem os referenciais artísticos mais fortes, e normalmente é nele que ainda se localizam muitas casas de espetáculo (neste caso, o TAC, como símbolo maior dessa disposição, mas também na atualidade o Teatro da UBRO e a Casa de Teatro Armação). E nisso reside o encanto desses espaços e talvez seu fascínio por parte dos novos agentes teatrais. Como diz Le Goff (1998:153), “Se o centro perde em energia, ganha em prestígio; é que ele permite ver num relance a cidade: sua beleza o resume”. Nas décadas de 1970/1980 a cidade iniciou sua marcha a uma “descentralização”, ao mesmo tempo em que apresentou a preocupação com seu referencial histórico, principalmente acerca do centro histórico. Se um movimento cidadão foi o de desdobramento, outro concomitante foi o de salvaguarda.

1.5 Centro e Periferia

No caso da cidade desta ilha americana situada ao sul do Atlântico, a meio caminho entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, o seu centro histórico (de 1977 a 1981, e mesmo antes dessa data) ainda não havia sido revisitado por completo pelos artistas de teatro (como o foi de 1981³¹ em diante), com este propósito: o de encontrarem fora do TAC o devido abrigo para as suas obras, embora tenham existido iniciativas (como a de ocupar o antigo Miramar como um teatro de arena) no início da década de 1970, mas que não perduraram tempo suficiente para que esse tipo de idéia fosse implementada. Isso veio a acontecer, a partir de 1977, primeiramente na Lagoa da Conceição – localidade afastada do centro – e que foi percebida, de certa maneira, como espaço possível para atender as necessidades que começavam a se configurar.

Como na *pólis* grega, as regras ditadas e que regulam as atitudes dos cidadãos não podem ser transgredidas, sob pena de ter a própria *pólis* a si mesma descaracterizada. Assim pode ser feita uma das distinções possíveis entre a *pólis* e o campo: as distinções de práticas sociais em distintos espaços.

³¹ Data em que ocorrem os primeiros registros na imprensa das apresentações de Wilson Rio Apa e Isnard Azevedo no prédio da antiga Alfândega, ocupada respectivamente em janeiro e outubro daquele ano, pelos dois encenadores para seus espetáculos.

Muitas vezes, o que é socialmente permitido no campo não se permite no âmbito da *pólis*. Porém, como meios interdependentes, *pólis* e campo – ou centro e periferia – têm seus costumes influenciados mutuamente. Se na *pólis* (centro) certas idéias não podem ser implantadas primeiramente, não raro é no campo (periferia) que elas se configuram e são retrabalhadas para serem, por fim, aceitas como pertencentes ao *modus vivendi* do centro. Esta dinâmica ocorrida em Florianópolis a partir de 1977 pode ser semelhante àquela que encontramos nos relatos que dizem respeito ao surgimento das festividades dionisíacas na Grécia, que mais tarde seriam aceitas pelas instituições da *pólis* no calendário em honra a Dionisos, deus oriundo do campo que veio integrar o panteão da cidade. Pode-se dizer, em certa medida, que a idéia trazida por Wilson Rio Apa percorreu um caminho similar, uma vez que o espetáculo *A Paixão Segundo Todos Os Homens* e outros desse mesmo homem de teatro foram aceitos em localidades da Ilha de Santa Catarina que não faziam parte do centro da cidade, tais como a Lagoa da Conceição e as praias dos Ingleses e Santinho. Porém, esta atividade empreendida por Rio Apa e que perdurou aproximadamente 10 anos por aqui, animou outros artistas e grupos de teatro que, mais tarde, tomaram para si a tarefa de revisitar o alquebrado centro histórico de Florianópolis em prol não só do movimento do qual eles mesmos faziam parte, mas também da cidade que se percebia descortinada para este fim.

Se entendermos que o texto de teatro (no caso, a peça, que apresenta o mito) pode ter observada a qualidade trans-histórica (por mostrar mecanismos inerentes à sociedade que perduram, mesmo que se passe o tempo), podemos também considerar trans-histórico esse movimento entre centro e periferia (tendo o espaço como discussão, logo texto, no que diz respeito às cidades) é, portanto, inerente à dinâmica da própria arte teatral.

Cidades são textos vivos e pulsantes erguidos em direção aos céus que, como livros ao serem abertos para que o mundo seja então visto, descortinam na verdade o ser que o lê (muito mais que a si mesmas).

CAPÍTULO II – A PAIXÃO SEGUNDO TODOS OS HOMENS (ou, “A Guerra dos Iluminados contra as Bestas do Tempo nas Areias do Paraíso”).

O homem é o criador de todos os deuses
Porque sofre a ânsia de se tornar deus
O homem é o criador de todos os mitos
Porque ele se idealiza como mito
Assim eu me faço mito e deus
Pelo poder da emoção
Em criar a realidade no indivíduo
[...]
(*Sermão da Realização*, de Wilson Rio Apa)



Imagem nº9 – Torso feminino³²

Foi no ano de 1976 que Florianópolis – essa atriz em pleno entreato de um espetáculo – recebeu a família Rio Apa. Ela não precisou de muito tempo para perceber que, mais que um mero retoque em sua maquiagem, sua máscara seria mudada por completo, visto que o espetáculo seria outro a partir daquele

³² Imagem encontrada em <http://img.olhares.com/data/big/100/1009875.jpg> (em 16/10/2008, às 10h49)

momento. Ela, como que desnudada às margens da Lagoa da Conceição, passava a ter seu corpo – feito de fina areia branca – acariciado em um ato de amor pelas mãos, pés, vozes e também pelas lágrimas de homens e mulheres que, nas Semanas Santas de 1977 até 1987, retomavam o mito da Paixão de Cristo, mostrando essa atriz em sua faceta mais solta e rebelde, entregue ao sabor dos ventos de liberdade, na contrariedade do Tempo (este senhor que à época vestia plúmbea e pesada capa e tinha olhos militarescos, que o tornavam mais vetusto do que ele já era naquela ocasião). Diante de tamanha ousadia, o Tempo e as “Bestas”, que o guardavam como cães, nada mais fizeram do que assistir ao espetáculo e esperaram (como é próprio do Tempo), sabendo que muitas vezes atores e atrizes se esquecem do que devem fazer, e o público se esquece do que viu. As “Bestas”, antes ferrenhas censoras que acompanhavam o Tempo, agora são indiferentes (e por isso, não menos perigosas) como o próprio Tempo.

Neste capítulo, falarei sobre a chegada de Wilson Rio Apa e sua família a Florianópolis em 1976, e “transcorreremos” pelos ecos emanados ainda hoje d’*A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens* na Ilha de Santa Catarina de 1977 a 1987: o contexto político pelo qual passou o país nesse período histórico; as Paixões realizadas por Rio Apa em Alexandra, no litoral do Paraná, antes de migrarem ele e sua família para Florianópolis; a dramaturgia, e nela alguns temas trazidos em *A PAIXÃO*, o “roteiro”, as personagens; a encenação; os diálogos estabelecidos com o espaço: cenografia, figurinos, dinâmicas de movimentação no espaço teatral, os locais das cenas (na medida do possível serão identificados quais eram, e como eram usados para tal fim); o “Teatro do Povo” e seus atores; a produção; os temas sócio-existenciais abordados nas discussões propostas pelo espetáculo (em suma, a proposição ética e estética de Wilson Rio Apa); e por fim, o público e suas impressões, através de suas memórias do fato vivificado no passado distante.

A partir de agora, permitamos que a Lua e o Sol dos céus de março e abril daqueles momentos sejam os silentes companheiros de nossa profana romaria que terá, como principais paisagens, as dunas situadas ao leste da Ilha (entre a

Lagoa da Conceição e a Praia da Joaquina) e ao norte (as que estão situadas entre as praias dos Ingleses e do Santinho).



Imagem nº10 – Dunas³³

Nelas, os “Iluminados” d’A *PAIXÃO* tomaram para si o compromisso de travar uma “guerra” contra a brutalidade e a indiferença vividas por homens e mulheres daqueles tempos. Tempos, aliás, tão brutais – ou, tomados pela indiferença – quanto os que os vividos por mulheres e homens de hoje.

³³ Imagem encontrada em <http://www.photochart.com/data/media/12/Dunas.jpg> (em 16/10/2008, às 10h49)

2.1 Ecos do contexto político do país



Imagem nº11 – Bandeira da República Federativa do Brasil³⁴

*“Eu te amo meu Brasil, eu te amo
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul, anil
Eu te amo meu Brasil, eu te amo
Ninguém segura a juventude do Brasil”
(Eu te Amo Meu Brasil, de Dom e Ravel, do grupo Os Incríveis)*

Ainda se fazia sentir nos ombros do Brasil em 1976 o pesado fardo da última ditadura militar que conduziu o país, de 1964 a 1985. De 1974 a 1979, assumiu o governo pelo voto indireto o General Ernesto Geisel que, lentamente, iniciou um processo de abertura política que resultou, em 1985, na saída dos militares do poder. Neste período, algumas transformações começaram a se fazer sentir de maneira tímida: a censura à imprensa foi “suspensa” em 1975, o Ato Institucional 5 (AI5) foi revogado, o *habeas corpus* restaurado e o partido de oposição ao governo – representado pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) – ganhou força nas eleições de 1974, ao conquistar cerca de 59% dos

³⁴Imagem encontrada em <http://pro.corbis.com> (em 11 de setembro de 2008, às 12h12).

votos para o Senado, 48% dos votos para a Câmara dos Deputados e a maior parte das prefeituras das grandes cidades. O regime militar começava a ser ameaçado pelo fim do chamado “milagre econômico” brasileiro. A crise internacional do petróleo obrigou o país a procurar outros meios de obtenção de energia: a produção de álcool combustível se iniciou; foi firmado o acordo nuclear entre o Brasil e Alemanha; Itaipu se tornou a maior usina hidrelétrica do mundo.³⁵

No período histórico compreendido entre 1975 e 1979, o Estado de Santa Catarina foi administrado pelo governador Antônio Carlos Konder Reis, que fazia parte da ARENA (Aliança Renovadora Nacional), partido favorável ao governo militar. Foi em seu governo que algumas medidas foram adotadas, a fim de preservar o patrimônio histórico e artístico do estado: a inauguração, no dia 02 de março de 1979, das novas dependências do Museu Histórico e de Arte de Santa Catarina, no prédio da antiga Alfândega portuária em Florianópolis. Também a Casa dos Açores foi inaugurada no dia 05 de março de 1979, composta do Museu Etnográfico, do Parque dos Engenhos e da Igreja de São Miguel, no município de Biguaçu, vizinho a Florianópolis; as restaurações – tanto da Alfândega quanto da Casa dos Açores – foram iniciadas em 1976. O *Jornal de Santa Catarina* dos dias 04 e 05 de março de 1979 destaca, na primeira página daquela edição, a presença do futuro – e já indicado para o cargo – governador de Santa Catarina, Jorge Bornhausen (que, também da ARENA, assumiria a administração estadual no período de 1979 a 1982), secretários de estado, autoridades militares e religiosas, e artistas. O decreto n°2183, de 17 de janeiro de 1977, criou a comissão responsável pela implantação do Museu Histórico de Santa Catarina, e em 4 de outubro de 1978, pela lei n° 5476, Konder Reis criou o Museu, que atualmente está sediado no Palácio Cruz e Souza, antiga sede do governo.³⁶

³⁵ Para aprofundamento deste período histórico, ver: FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999. FIORIN, José Luiz. *O Regime de 1964: discursos e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988. BUENO, Eduardo. *Brasil: uma História – A incrível saga de um país*. São Paulo: Ática, 2003.

³⁶ Para aprofundamento deste período histórico, ver: CORREA, Carlos Humberto. *História da Cultura Catarinense: O Estado e as Idéias*. Florianópolis: UFSC, 1997. CORREA, Carlos Humberto. *Os Governantes de Santa Catarina de 1739 a 1982: Notas Biográficas*. Florianópolis: UFSC, 1983. MEIRINHO, Jali e JAMUNDÁ, Theobaldo Costa. *Nomes que Ajudaram a Fazer Santa Catarina*. Florianópolis: Edeme, s/d. VEIGA, Eliane Veras de. *Florianópolis. Memória Urbana*. Florianópolis: UFSC/ FCC, 1993. CORRÊA, Carlos Humberto P. *História de Florianópolis – Ilustrada*. Florianópolis: Insular, 2004.

O governador de então não fechava os olhos para a importância de iniciativas desse tipo, e a execução delas pelo poder público. Houve, de certa maneira, a preocupação por parte do Governo do Estado com a preservação de uma parcela do que compunha o patrimônio histórico e artístico de Santa Catarina. Como boa parte dos governadores de Santa Catarina, Antônio Carlos Konder Reis – de família tradicional – estudou em importantes colégios tradicionais religiosos de doutrina católica. No período em que foi realizada em Florianópolis, *A PAIXÃO* foi apresentada durante as administrações estaduais de Antônio Carlos Konder Reis (1975/1979); Jorge Bornhausen (1979/1982); Henrique Córdova (1982/1984) e Esperidião Amim Helou Filho (1984/1988): todos integrantes de partidos da situação do governo da época (se não da ARENA, de partidos que se originaram dela).

O processo “lento, gradual e seguro”³⁷ de redemocratização empreendido por Geisel fora permeado ainda de perseguições políticas que se serviam de todos os velhos conhecidos instrumentos (incluindo as torturas) para que fosse mantida a ordem a todo o custo. Embora a censura à imprensa estivesse “suspensa”, ela ainda acontecia.

O clima de insegurança e medo implantado pelos militares, entre os anos de 1964 e 1985, era bastante eficaz para a manutenção do poder à moda dos fardados: os espetáculos de teatro, por exemplo, tinham de ser submetidos à avaliação de censores para que a produção obtivesse, na melhor das hipóteses, a permissão de apresentação de obras – e conseqüentemente, de sua encenação – que invariavelmente sofriam cortes, principalmente no tocante ao texto teatral. Iniciadas as apresentações, em qualquer período da temporada os censores poderiam se infiltrar junto ao público como espectadores, e suspender as sessões subseqüentes. As casas de espetáculo – principalmente os teatros públicos – eram um alvo fácil para a censura: muitos artistas, na maioria das vezes, restringiam suas propostas estéticas, por inúmeros motivos, ao espaço à italiana (que, na maior parte das vezes, são controlados pelo Estado). Com a iminência desse tipo de ação por parte do poder público nesses espaços, muitos grupos de

³⁷ Expressão usada pelos militares, nos períodos finais da recente ditadura ocorrida no Brasil.

todo o país sucumbiam financeiramente, pois não podiam manter o custo de suas produções contando com uma provável bilheteria que poderia não pagar os custos. Por outro lado, poucos eram os patrocinadores que se disponibilizavam em ter seu nome vinculado a um tipo de atividade que poderia ter a alcunha de “subversiva” e, a partir disso, sofrer represálias de todas as ordens. O mecanismo do panóptico, como tão bem descreve Michel Foucault em seu *Vigiar e Punir*, se instalava claramente: na iminência de uma ação mais dura por parte dos agentes que detinham esse poder de policiamento, era preferível não fazer: muitas vezes a auto-censura agia, ao invés da auto-crítica. Embora tudo isso ocorresse com bastante frequência, muitas foram as situações em que grupos de teatro e patrocinadores ainda se uniram em prol da atividade teatral, assumindo o grande risco de uma proibição, fosse ela parcial ou mesmo total da obra que se pretendia levar à cena.³⁸

A ação dos censores era baseada, boa parte dela, na leitura do texto dramático a ser encenado: o que estava escrito em papel era mais fácil de ser manipulado, logo os cortes eram mais fáceis de serem feitos para que se pudesse controlar as ações dos grupos de teatro. Se os grupos quisessem a permissão para as apresentações, deveriam se submeter a esses cortes, feitos pelos censores que – via de regra – não tinham domínio sobre o assunto a ser tratado (e, muitas vezes, também não tinham o devido treinamento para perceber as artimanhas dessa gente de teatro que, não raro, tinha disposição suficiente para levar suas idéias até o fim, ou até onde fosse possível). Estava também nas funções dos censores o acompanhamento dos ensaios finais às vésperas da estréia, e costumeiramente ali eram feitos mais cortes: nada que pudesse ofender o regime militar, a moral e os bons costumes – no entendimento desses censores – poderia ser levado aos espectadores, tanto no que diz respeito ao texto quanto

³⁸ Sobre a ação da censura no teatro brasileiro ver: COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998; FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais – Anos 70*. São Paulo: Unicamp, 2000; GARCIA, Silvana. *Teatro de Militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990; MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC, 2000; MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob Pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985; COSTA, Cristina. *Censura em Cena: Teatro e Censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira*. São Paulo: EDUSP, s/d.

à encenação. Caso o grupo quisesse continuar seu trabalho, os bastiões dessa tríade não poderiam ser mexidos, e ponto final. Os censores seguiam fielmente as ordens a eles dadas por seus superiores, como “boas bestas” que eram.

Porém, se para uma representação teatral não existisse um texto previamente escrito para ser levado à cena e que fosse feito fora dos espaços de teatro ditos “oficiais”, o trabalho dos censores se tornava mais difícil de ser exercido, por ser diferente daquilo com que eles estavam acostumados a lidar (pois Teatro, com letra maiúscula, teatro mesmo, se faz no teatro, não? Assim rezava – ou reza ainda – o senso comum). Ainda mais se o verdadeiro texto surgisse somente no momento em que o espetáculo fosse apresentado ao público, a partir das improvisações exercitadas pelos atores (e também dos espectadores) durante o seu acontecimento. “Como saber de antemão o que será dito? E onde acontecerá o evento?” talvez fossem algumas das inquietantes perguntas feitas pelas próprias “Bestas” em alguma dessas ocasiões. Assim, estava delimitada uma das estratégias de sobrevivência dos “Iluminados” na “guerra” em travavam contra algumas das “Bestas”: Wilson Rio Apa e seus atores e atrizes, ao realizarem seu espetáculo nas dunas da Lagoa da Conceição a partir de um texto que não estava previamente escrito (e por esse motivo as interferências provocadas fosse pelo público, fosse pelo tempo climático, obrigavam atores e atrizes a desenvolver o seu exercício em improvisação), criavam um ambiente propício para suas atividades de teatro (pelo menos, por um tempo), “livre” de censores. Num lugar situado distante do centro da cidade, de difícil acesso como era a Lagoa da Conceição naquela época (devido a rodovias que ainda não eram tão bem equipadas para o tráfego como hoje em dia ainda não o são), e fora de um espaço à italiana, as “Bestas” eram “retardadas” no exercício de sua função policial. De qualquer forma, elas agiam: o exemplar constante do acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina da edição de 07 de abril de 1979 dos *Diários Associados*, em pequena nota que falava da realização do espetáculo, cita a presença de censores nos últimos ensaios e também durante a encenação d’*A PAIXÃO*.

Ensaaios da encenação da "Paixão" começam hoje

Começam hoje, nas dunas da Lagoa da Condição os ensaios finais da encenação da "Paixão segundo Todos os Homens", que será realizado nos dias 12 e 13 deste mês (quinta e sexta-feira) com a participação de 130 atores dos estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e Porto Alegre, vivendo uma história do Cristo ecológico da atual realidade, inspirada nas lutas e sofrimentos de Jesus. Neste ano, pela primeira vez os ensaios iniciarão espetáculo sob a luz de todos os dias, anunciando um novo Cristo que lutara pela ecologia e o retorno à natureza. Por isso será preso e crucificado.

Sendo informado ontem o idealizador da encenação da paixão e morte de Cristo e principais linhas psicológicas das partes clássicas do cristianismo, rio Apa, não haverá um texto pré-estabelecido para segmento do desenrolar do espetáculo. Apenas os atores deverão estar atentos aos principais acontecimentos, detendo-se sobretudo às cenas e principais atos. Por exemplo, na parte que diz respeito ao julgamento, o comportamento dos atores dentro da cena fica a critério da imaginação de cada um, reservando-se a sequência original da peça, naquilo que deveria acontecer naquela oportunidade.

Dentro desse contexto haverá participação da censura que vai estar presente tanto nos ensaios como durante a encenação propriamente dita.

Imagem nº12 – Trecho da matéria dos *Diários Associados* em que aparece, no último parágrafo deste recorte, a notícia da ação dos censores durante os ensaios e na encenação.

2.2 Ecos sobre algumas origens

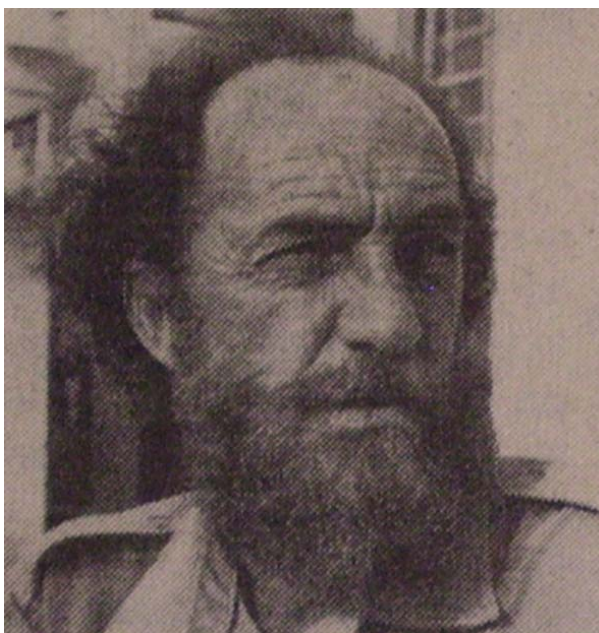


Imagem nº13 - Wilson Galvão do Rio Apa
Autor e diretor d'*A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens*³⁹

Wilson Galvão do Rio Apa nasceu na capital do estado de São Paulo, em 1925, “quase na Praça da Sé”, segundo ele mesmo contou, em entrevista que realizei, no dia 15 de maio de 2008, em sua própria casa, na Praia da Pinheira, no município de Palhoça, região metropolitana da Grande Florianópolis.⁴⁰ Filho de magistrado, morou por lá até os 17 anos, quando se mudou para Curitiba. Ingressou na Faculdade de Direito e se formou em 1949, nunca exercendo a profissão. No mesmo ano, embarcou como marinheiro num navio e durante dois anos viajou pelo mundo, onde teve contato com as mais distintas culturas, tanto

³⁹ Imagem extraída da edição de 03 de abril de 1977 do jornal *O Estado* de Florianópolis, constante do acervo da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

⁴⁰ Todas as informações colocadas neste item 2.2 foram obtidas através de entrevista por mim realizada com Wilson Rio Apa, em 15 de maio de 2008. A partir deste item estão organizadas enquanto narrativa e não transcrição direta da fala do entrevistado. O segundo capítulo é constituído metodologicamente por entrevistas que realizei especificamente para este trabalho. Assim, para não repetir com muita freqüência em notas de rodapé os dados sobre a entrevista, apenas na primeira vez que a mesma é citada faço a sua referência completa, a partir daí parto do pressuposto de que o(a) leitor(a) possa compreender que me refiro à entrevista citada.

do Oriente quanto do Ocidente. Durante a viagem, conheceu nesta época os teatros balinês e japonês, entre outros. Ao final desta viagem – depois de ter publicado nos jornais parte do que viveu – decidiu abandonar a cidade onde morava para viver numa deserta ilha oceânica. Essa experiência não durou mais que 30 dias: com poucos víveres – nada além de sal, azeite, uma pequena barraca e uma máquina de escrever, e coletando do mar os frutos – ficou impedido de pescar, depois de ter destroncado o pé quando fora jogado nas rochas por uma onda, e também devido aos ventos que, durante 10 dias, não lhe foram favoráveis. Wilson foi socorrido por um navio que passava. Numa das muitas ilhas em que morou – Ilererês, situada na baía de Antonina – conheceu Esther Heilmann, com quem teve 3 filhos: Thor, Kim e Wahine. Durante dois anos percorreram (ele, a mulher e os filhos) a costa brasileira, a bordo do barco *Motim*. Enquanto viajavam, Wilson escrevia *O Diário do Motim* para dois jornais paranaenses, além de realizar palestras e conferências esporádicas em Universidades. Foi também vice-presidente da Confederação Brasileira de Desportos Universitários – CBDU. Como funcionário público do Estado do Paraná, organizou diversas colônias de pescadores no regime de cooperativas e, durante suas andanças pelo mundo escreveu romances, contos, peças de teatro. Os muitos barcos, os diversos lugares visitados na costa brasileira e as inúmeras pessoas que conheceu nas suas trajetórias compuseram o farto material para os seus escritos nos jornais, e suas experiências estéticas literárias e teatrais, principalmente no que tange *A PAIXÃO Segundo Todos os Homens*. Pode-se reconhecer, como tema recorrente em boa parte de sua obra literária como no seu trabalho em teatro, o conflito entre o ser humano e os sistemas que lhe são impostos e limitam o seu viver, o embate entre seus desejos e as coisas que sufocam esses impulsos: o ser que, por natureza, não se deixa conformar diante das coisas que lhe são apresentadas, e por isso está em um constante – e brutal – movimento, como a própria Natureza, que gera disso a própria vida.

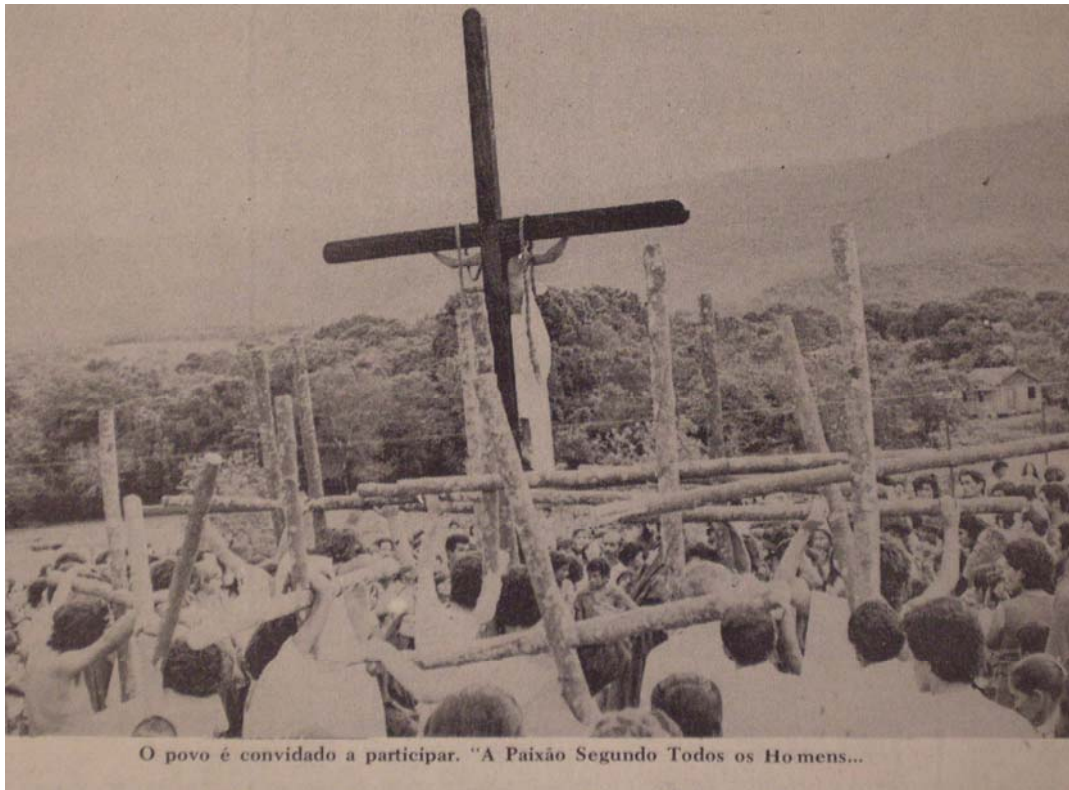
Desde meados da década de 1960, sobretudo em Curitiba, além de escrever para jornais e manter programas em emissoras de rádio (como o programa *Quarto de Pensão*, dirigido a universitários) Wilson se dedicou de maneira mais intensa ao teatro. Alguns dos seus trabalhos, sobretudo exercendo

as funções de dramaturgo e diretor, são: *A Hora do Anti-Homem*, *Trilogia da Infância Adulta* (por volta de 1965), dentre outros, com destaque para *Os Monólogos da Dor e da Culpa e o da Violência*⁴¹ (encenação realizada na década de 1970, que influenciou *A PAIXÃO*). Wilson Rio Apa realizava – com atores e atrizes do Centro Capela de Artes Populares (CECAP)⁴², que tinha sede em Antonina – uma série de intervenções cênicas nos mais diferentes lugares do Paraná. E, antes das encenações que aconteceram na Ilha de Santa Catarina duas edições d’*A PAIXÃO Segundo Todos os Homens* ocorreram, possivelmente nos anos de 1974 e 1975⁴³, na antiga colônia Alexandra, distrito hoje pertencente ao município de Paranaguá, litoral do Paraná. Naquela época, a vila de Alexandra tinha aproximadamente 1000 habitantes, segundo matéria encontrada no jornal *O Estado*, de Florianópolis, de 29 de março de 1977, que dava destaque à primeira representação d’*A PAIXÃO* a ser feita em Florianópolis, ainda naquele ano.

⁴¹ Não foi possível encontrar, para a pesquisa, quaisquer registros sobre esta encenação.

⁴² O CECAP foi fundado em 1967, e era uma comunidade de atores que encenava não só textos de Wilson Rio Apa, como também textos de Cristóvão Tezza, dentre outros. Tinha sua sede em antigas ruínas de Antonina. Nesta pesquisa não foi possível descobrir por quem foi fundada a comunidade, nem por quanto tempo perdurou. O CECAP ainda precisa ser mais bem estudado, dentro do movimento teatral do sul do Brasil.

⁴³ O próprio Wilson não consegue precisar as datas, e não foram encontrados registros em jornais que pudessem dar certeza acerca das datas.



Imagens n^{os} 14 e 15 – A PAIXÃO Segundo Todos os Homens, em Alexandra, litoral paranaense⁴⁴

⁴⁴ Imagens extraídas do jornal *O Estado*, de Florianópolis, de 29 de março de 1977.

2.3 Ecos d'A PAIXÃO Segundo Todos os Homens na Ilha de Santa Catarina

Segundo o depoimento concedido pelo próprio Wilson Rio Apa, a família se estabeleceu na região da Lagoa da Conceição por algumas razões: o trabalho na autarquia por ele dirigida no Paraná, com as cooperativas nas colônias de pescadores, tinha terminado; o filho, Thor, já morava em Florianópolis (pois havia ingressado no curso de Biologia da UFSC); e Esther – que tinha parentes em Florianópolis – desejava morar na Lagoa da Conceição, por gostar do local. A família Rio Apa, ao se estabelecer na Ilha entre 1976 e 1977, lançou a idéia da realização d'A PAIXÃO para a comunidade. Sobre a aceitação à idéia, Wilson nos conta que

Foi boa, porque naquele tempo a Lagoa ainda era de pescadores, do povo catarinense, seus manezinhos, seus pescadores... e eles tinham a sua credence, naturalmente. E a minha proposta de fazer começou com a mãe do Andrino, dona Ruth⁴⁵, que estava na orientação da Igreja ali da Lagoa, eu expus a idéia, ela gostou muito, o filho gostou muito também e deram o apoio.⁴⁶

As lideranças comunitárias da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e do Conselho de Moradores da Lagoa encamparam, nesse período, um apoio à iniciativa de Wilson e sua família. Além da comunidade, a idéia também foi exposta e acolhida por Ayrton Oliveira, que chefiava a DIRETUR (Secretaria Municipal de Turismo, Cultura e Esporte de Florianópolis), na administração municipal exercida por Esperidião Amim Helou Filho.

2.3.1 A Produção

Para que A PAIXÃO acontecesse houve uma articulação, por parte de Wilson Rio Apa, junto ao Poder Público municipal e estadual e à comunidade da Lagoa que foi capaz de dar suporte ao evento. As matérias encontradas – principalmente no jornal local *O Estado* – noticiam a participação dessas duas

⁴⁵ Dona Ruth Andrino, mãe de Edson Andrino que, em 1986, foi eleito prefeito de Florianópolis pelo PMDB.

⁴⁶ Wilson Rio Apa, entrevista concedida a Leon de Paula, em 15 de maio de 2008.

instituições de poder e, além delas, a participação direta da comunidade (propósito maior e objetivo principal de Wilson com *A PAIXÃO*) no apoio a esse evento da Semana Santa.

A produção do espetáculo, feita pelo próprio Wilson, tinha também apoio da imprensa, que prestigiou seu trabalho durante todo o período de realização d'*A PAIXÃO* em Florianópolis: o fato de ser jornalista e escritor de renome nacional, com vários livros publicados por editoras, tais como a Brasiliense e José Olympio entre outras, possivelmente fora um fator determinante para a obtenção de abertura nos jornais locais, além do ineditismo da idéia, de fazer uma encenação da Paixão de Cristo nas dunas da Lagoa⁴⁷. Esses fatores podem ser destacados como também importantes para conseguir apoio financeiro à encenação, que sempre foi muito restrito: em geral, a verba destinada pelo município mal cobria as despesas com alimentação de atores e atrizes que participavam da encenação; o apoio dado pelo Governo do Estado (quando ocorria) era geralmente destinado ao ônibus que trazia os atores, grande parte deles vinda do Paraná. Quando havia um pouco mais de verba, geralmente era contemplada a compra de tecidos para a confecção dos figurinos (muitos deles confeccionados por Esther). O número de atores envolvidos diretamente no espetáculo chegava a duzentos, que para os ensaios e apresentações eram alojados no salão paroquial da Igreja da Lagoa, na casa do próprio Wilson e também na sede da Sociedade Amigos da Lagoa – SAL. Não raro – quando os apoios municipal e estadual, por algum motivo, não eram liberados – o próprio Wilson custeava parte dessa logística para o espetáculo. Aliás, muitas foram as vezes em que isso ocorreu ao longo dos anos, tanto que o *Jornal de Santa Catarina* assim noticiou:

⁴⁷ Não é desconhecido do(a) leitor(a) deste trabalho, presumo, que muitas são as Paixões de Cristo realizadas no período da Semana Santa em todo o país, desde muito tempo (um exemplo é a que acontece em Nova Jerusalém, situada no Brejo da Madre, interior de Pernambuco). Em Florianópolis, assim também acontecia (como ainda hoje em dia acontece), sobretudo encenações ligadas diretamente ao rito cristão católico, que buscam uma absoluta “fidelidade” à doutrina (no que se refere aos textos bíblicos), e são realizadas dentro das Igrejas ou em seus entornos imediatos, por exemplo. O que Wilson propunha era bem distinto disso: situar o drama cristão numa ambientação real, em meio às dunas, lagoas, regatos etc., de forma a compor nesses lugares um espaço que estivesse de acordo com um imaginário acerca do que é descrito nos Evangelhos, e que fosse capaz de acolher uma multidão de pessoas. Além dessa questão ligada ao espaço teatral, também a composição e a condução da narrativa compunha algo distinto do que se costumeiramente observa nas Paixões de Cristo realizadas em todo o país.

Não receberam os pouco mais de Cr\$ 15.000,00 do ano passado. Apa teve de arcar do próprio bolso. Críticas ao governo passado, principalmente dirigidas à Secretaria de Educação e o ex-secretário Mário Moraes, que não deu o apoio prometido na época, mesmo tendo afirmado esse apoio em ofícios, reuniões e audiências que a participação do Estado seria integral.⁴⁸

O diálogo que era estabelecido entre a produção do espetáculo e os financiadores nem sempre era de fácil resolução, sobretudo pelo propósito artístico a que se dirigia *A PAIXÃO*, e do qual os artistas não desejavam abrir mão. Para manter a idéia da obra, sem que sofresse acentuada interferência de terceiros, precisava-se fazer um grande esforço para que o espetáculo não fosse alvo de manipulações. Desde o início d'*A PAIXÃO* é possível observar que o cunho de reunião popular em torno de uma história conhecida, que poderia falar ao público sobre os mais diferentes assuntos (sobretudo aqueles ligados à opressão do ser humano) sem que fosse respeitado exatamente o que é ditado pela doutrina cristã católica, era um fator de preocupação por parte das instituições que permitiam a execução do espetáculo, e dessa forma podemos citar em especial a Igreja Católica, o Governo do Estado e a Prefeitura Municipal, principalmente por atravessarmos o período histórico da nossa ditadura militar (1964 – 1985). Nas palavras de Rio Apa,

A Igreja achava ruim a Paixão; os políticos, que a gente não dava margem de entrada no nosso trabalho [...]. (*Os políticos, os religiosos*) tentavam sempre elogiar, se aproximar... Mas a gente sabia que era um trabalho de artimanhas [...]. Declaradamente, a Igreja não fez nenhuma manifestação. Mas éramos visitados pelos padres, isso, etc., queriam saber como seria, façam assim, assado... “Bom, vai ser em improviso: vai acontecer como deve acontecer”. Temos que ter uma idéia dominante que a personagem encarne, que Cristo encarne. Então, foi sem a manifestação direta da Igreja, mas eu sentia que eles realmente estavam contra. E politicamente também, aí o [Edson] Andrino quando virou político, acabou.

As encenações d'*A PAIXÃO*, como proposta artística, nunca foram concebidas com a finalidade de “agradar” a essas instituições do poder estabelecido, pois a finalidade era outra: a de ir, de maneira irrestrita, ao encontro

⁴⁸ *Jornal de Santa Catarina*. Florianópolis, de 12 de abril de 1979.

de um público que não estava acostumado a ver teatro, um público que tinha ligado sua vida à terra e ao mar: o “verdadeiro Povo” que, segundo Wilson, trazia consigo toda a vivência do drama cristão:

O que havia de modificação profunda era pro personagem, **porque Cristo pra nós era uma arte**, então nós o encarávamos nesse sentido [...]. **Então todas essas personagens sempre se adaptavam a uma situação que nós tínhamos como princípio, como razão da Paixão: o caso dos pescadores, o caso dos pobres, todo aquele pessoal que compunha a própria assistência da Paixão** [grifo nosso].

Em inúmeras declarações na imprensa nesse período, Wilson Rio Apa fala do “Teatro do Povo” que, para ele, está em absoluta contraposição ao teatro feito nos centros urbanos:

Depois da comunidade⁴⁹, acabamos na Paixão, e a Paixão era um objetivo meu, pessoal, onde eu queria, eu pretendia chegar ao Povo. Como é que eu podia chegar ao Povo? E aí que eu descobri o teatro como uma forma mais acessível, uma forma mais direta e a credence do próprio povo eram elementos muito fortes que faziam a base da Paixão, e até me lembro de uma vez que o meu editor da Brasiliense, Caio Graco, ele foi ver e eu disse: “Vai lá ver, se não estamos fazendo um teatro para o povo!”, e ele mesmo foi, chegou lá e disse: “De fato, você está fazendo”. Inclusive, ele nem chegou a ver a Paixão. Viu a Paixão uma vez, ele foi outra vez pra ver a Paixão, mas a primeira vez fizemos uma representação de improviso em cima de *Os Vivos e Os Mortos*. Bom... sei dizer que ele viu, e disse: “Não! Está certo o que você faz, e a tua literatura também! Só que não adianta que o povo não tem dinheiro pra comprar livro nem ir a teatro!”

O que era o “Teatro do Povo”⁵⁰? O termo pode ser relacionado a uma estética que Wilson desejava atingir, com uma finalidade – até mesmo de ação política, pode-se entender assim – bem definida:

⁴⁹ Wilson se refere à comunidade de 18 atores – o CECAP – dirigida por ele no município de Antonina, no Paraná, antes de sua vinda para Florianópolis em 1976. Esses 18 atores foram os que primeiro apresentaram *A PAIXÃO Segundo Todos os Homens*.

⁵⁰ O “Teatro do Povo” (que se caracterizava pela firme oposição ao teatro feito com fins comerciais, encontrado nos centros urbanos) almejava um contato entre atores e espectadores de maneira que pudessem experimentar sensações que, de outra forma, ambos não teriam acesso, fosse pelo local adotado para as apresentações (e as convenções sociais nele permitidas) ou mesmo pelas datas do calendário.

Era isso! Com essa finalidade: de fazermos nosso teatro fora do palco, fora do elitismo profissional, todo profissional tem essa característica elitista: ele faz, pra ele viver daquilo. Então, nós buscávamos justamente a comunicação plena com o povo, e recebíamos total [...]. Eu me lembro bem que nós fazíamos esse trabalho e buscávamos esse encontro não só com o povo, com uma platéia (como você acabou de dizer) diversificada, mas que prevalecia o elemento popular que era o preferido nosso, como eu disse: a credence, a visão do espetáculo era real pra eles. Era uma coisa que funcionava nesse sentido, nesse nível.

Thor Rio Apa (19__ –), em declaração colhida em 15 de maio de 2008 na mesma ocasião em que foi colhido o depoimento de seu pai para esta pesquisa⁵¹, assim também define o propósito do “Teatro do Povo”:

Está impresso no inconsciente ocidental a Paixão de Cristo. Isso é um arquétipo. Isso, sejamos cristãos ou não, é um arquétipo. Então, entrar em contato com essa história é entrar em contato com qualquer pessoa. Isso é o teatro popular, ou seja: o teatro que, tanto ricos quanto pobres – quanto qualquer um – têm dentro da cabeça. Então, isso é o teatro popular: [...] não era apenas para povo, pobre. É uma situação de profundidade na psiquê humana. Em cima disso é que trabalhávamos.

Uma das estratégias de Wilson Rio Apa para estimular as pessoas das mais diversas situações sociais a se agregarem ao trabalho, tanto no período dos ensaios como para as apresentações, era não só ter algumas matérias veiculadas nos jornais, mas também uma exposição itinerante de fotografias por diversas regiões do município, tais como a própria Lagoa da Conceição, Barra da Lagoa, Ingleses, Santinho, Rio Vermelho e Centro, entre outras.

A movimentação de atores que ocorria nas dunas também chamava a atenção das pessoas que visitavam o lugar, além dos moradores da região (uma vez que alguns atores já tentavam por si mesmos compor um figurino que fosse próximo ao que seria usado na apresentação), e isso aguçava a curiosidade do público em acompanhar os ensaios, ou até mesmo participar da encenação na qualidade de atores (tivessem ou não experiência prévia em teatro). O depoimento colhido em 19 de setembro de 2008 de uma das muitas pessoas que

⁵¹ Thor Rio Apa, entrevista concedida a Leon de Paula, em 15 de maio de 2008.

participou d'A *PAIXÃO* na qualidade de ator, Valmor Beltrame, exemplifica bem o que costumeiramente acontecia acerca de como algumas pessoas vieram a integrar posteriormente a encenação:

Foi em 1978, eu me lembro bem. Eu e o Romão, “Nós tava devarde... Gavionando!”, e aí decidimos ir para a Lagoa! Caminhando pela Avenida das Rendeiras vimos aquele tumulto: “Que é aquilo? Que é aquilo? Ah, vamos entrar!” A gente não podia ver fila, éramos como “Cachorros de quermesse”! E entramos pelas dunas. Quando vimos, era teatro, nós nunca havíamos feito teatro [...]. No Grupo Gralha Azul, eu só fui entrar em novembro de 1978. Eu ainda não fazia teatro nessa época. Tinha terminado o curso superior em Tubarão, gostava de ver, organizava coisas lá no Diretório Acadêmico na UNISUL. Bom... nós dois, eu e o Romão, fomos pra Lagoa. No que nós vimos aquilo, nos encantamos e o Rio Apa nos viu, perguntou se tínhamos ido para participar da Paixão e eu, muito metido, disse: “Claro! Viemos, sim, participar!”, e o Apa nos respondeu: “Então, tá! Te integra aqui. Observem um pouco, fiquem aqui um pouco junto com as pessoas, conversem um pouco com as pessoas...” e foi assim que nos integramos ao elenco da Paixão em 1978.⁵²



Imagem nº16 – Registro fotográfico dos ensaios, publicados na imprensa. Legenda da imagem: “Cerca de 15 mil pessoas deverão assistir, na quinta e sexta-feira, a **Paixão Segundo Todos os Homens**, que há quatro anos é encenada nas dunas da Lagoa da Conceição, contando, inclusive, com a participação de milhares de fiéis. 120 pessoas participam do espetáculo. A foto acima mostra uma cena dos ensaios. (Página 16).”

⁵² Valmor (Nini) Beltrame, entrevista concedida a Leon de Paula, em 19 set. 2008, no Centro de Artes (CEART – UDESC).

Conceição, contando, inclusive, com a participação de moradores do local. 120 pessoas participam do espetáculo. A foto acima mostra uma cena dos ensaios”.⁵³

Fazia parte da produção do espetáculo essa forma de apresentar o “projeto”: a veiculação de matérias na imprensa; a exposição das fotos das edições anteriores d’A PAIXÃO no centro da cidade e outras localidades do município; a articulação junto às lideranças comunitárias do lugar aonde seria realizada a encenação (na maior parte das vezes a Lagoa da Conceição, mas também Ingleses e Santinho no ano de 1983); o diálogo junto aos órgãos de promoção de cultura do poder público (junto a prefeitura municipal e ao Governo do Estado); e os ensaios abertos que aconteciam (na maior parte das vezes nas próprias dunas), onde muitas pessoas acompanhavam um pouco do que estava sendo artisticamente construído.



Imagem nº17 – Registros fotográficos dos ensaios, publicados na imprensa.⁵⁴

⁵³ Jornal *O Estado*, Florianópolis, de 30 de março de 1980.

⁵⁴ Imagens extraídas da matéria publicada no jornal *O Estado*, Florianópolis, de 30 de março de 1980. Como podemos perceber nas duas fotografias, é bastante difícil diferenciar quem está atuando nos ensaios d’A PAIXÃO e quem estava ali como curioso ou de passagem.

Porém, se esses mecanismos de produção supriam em certa medida as necessidades da encenação nos primeiros anos de realização em Florianópolis (e assim pode-se mais ou menos determinar essa primeira fase compreendida de 1977 a 1983), com o passar dos anos foram sofrendo certo desgaste até que, a partir de 1987 *A PAIXÃO* não mais aconteceu, estando a cidade já sob a administração municipal de Edson Andrino.

Sobre o “Teatro do Povo” e o posicionamento d’*A PAIXÃO* como uma forma de resistência frente ao que era tido como um “teatro oficial”, Wilson e Thor Rio Apa assim falaram:

WILSON – Nós estávamos em luta contra o teatro de salão, o teatro elitista, o teatro oficial. Embora a gente recebesse em casa muitos profissionais, como vieram do Rio etc., almoçavam conosco... Mas nós vivíamos numa atitude contra esse teatro oficial.

THOR – Isso tinha o aspecto de contestação, mas profundamente tinha o aspecto essencial envolvido na coisa, aspectos de catarse profunda, empatia, arquétipos... Então, tudo isso é muito forte. E as pessoas ficavam emocionadas porque entravam em contato com seus arquétipos.

2.3.2 O Elenco: a preparação de atores e não-atores

Um das particularidades d’*A PAIXÃO* era agregar os mais diferentes tipos de pessoas que estivessem dispostas a viver aquela experiência que era oferecida pela Família Rio Apa à cidade.

Não somente atores e atrizes com experiência no fazer teatral integravam o elenco, mas também pessoas que não tinham experiência prévia em teatro e que desejavam participar como atores de uma história/fábula que lhes era tão conhecida: pescadores, *hippies*, servidores públicos, advogados, professores, turistas, donas de casa, estudantes universitários, escritores, enfermeiras, surfistas, entre outros, compunham essa variada mescla que tinha o desejo de desempenhar a maior história do Cristianismo, num ambiente bem distinto daquele que era oferecido num teatro à italiana.

Os papéis principais ficavam com atores que pudessem ser o centro das cenas. Embora pareça isso evidente, o fato é que esses atores recebiam seus papéis segundo alguns critérios: deveriam dizer suas falas de forma a vencer as adversidades do lugar, uma vez que as dunas nem sempre propiciam uma boa projeção da voz no espaço, por criarem um ambiente bastante aberto e amplo que sofre a interferência de vários elementos (principalmente o vento). Como não havia para o espetáculo nenhum tipo de recurso que potencializasse a voz – e muitas vezes o público ultrapassava a casa dos milhares – os atores tinham de dizer suas falas com clareza, com potência suficiente para que chegassem de maneira audível ao público que acompanhava a apresentação.

Além disso, era necessária uma boa dose de força física que fosse suficiente para que os atores pudessem se deslocar por toda a extensão das dunas muitas vezes. Algumas personagens da história (a de Cristo, principalmente) carregam consigo alguns adereços não muito fáceis de serem manipulados num ambiente como aquele, em que a areia se torna um obstáculo quase intransponível para o ator.

Algumas das edições d'A *PAIXÃO* chegaram a ter mais de duzentas pessoas, entre atores e não-atores, apresentando o espetáculo. O próprio Wilson Rio Apa, além de conceber o espetáculo, dirigia os atores enquanto transcorriam as cenas, ele próprio desempenhando a personagem "O Louco", que também conduzia o público aos locais das cenas. A partir do programa editado para o espetáculo exibido em 1979, é possível saber que as personagens principais eram Jesus Menino (1), Jesus (1), Maria (1), José (1), João Batista (1), Salomé (1), Herodes (1), Herodíades (1), Raquel (1), Maria Madalena (1), Tomé (1), Pedro (1), Judas (1), Pilatos (1), Caifás (1), Anáz (1), Silas (1), Barrabás (1), Arauto (1), Sábio (1), Conselheiro (1), Profeta (1), Astrólogo (1), Louco (geralmente desempenhado por Wilson), Adúltera (1), Mãe Louca (1), Centurião (1), Chefe da Guarda (1). Já os soldados (5), o povo (11), os demais apóstolos (10), bailadeiras (3) e músicos (3) formavam núcleos maiores, representando papéis coletivos. As pessoas que tinham vontade de participar do espetáculo sem que tivessem uma experiência prévia em teatro geralmente compunham "O Povo", durante a encenação. As personagens principais eram, via de regra, desempenhadas por

atores e atrizes que já tinham experiência prévia com teatro ou, melhor ainda, aqueles que tiveram uma prévia experiência n'A *PAIXÃO segundo Todos os Homens* e se propunham a participar dos ensaios que antecederiam à apresentação.

Os ensaios aconteciam no período compreendido entre o Carnaval e a Semana Santa. Nem todos eram feitos nas dunas ou demais locais por onde seria representado de fato o espetáculo: às vezes, eram feitos no Diretório Central dos Estudantes – DCE – da UFSC, na Sociedade Amigos da Lagoa – SAL, ou mesmo na própria residência de Wilson. Como não havia dinheiro para custear a estadia de todos os atores e atrizes, os ensaios eram feitos com as pessoas que tivessem, por conta própria, disponibilidade para estarem presentes naquele período. À medida que ia se aproximando a data da apresentação, as pessoas que chegavam eram encaixadas nos diversos grupos que se formavam: “Povo”, “Guardas”, “Bailadeiras” etc. A questão climática também era um fator que interferia bastante nos ensaios: se chovesse, os ensaios não aconteciam nos locais onde seria feita a apresentação.

Um pouco do que era esse momento pode ser percebido no depoimento de Thor Rio Apa, sobre a mescla encontrada no elenco:

Muita gente do Rio Grande do Sul, pessoas de São Paulo, Rio de Janeiro, que aí começaram a ouvir falar na coisa e começaram a se aproximar. Foi nesse sentido: por isso é que mesclou bastante os atores já nos últimos anos, vinha gente sabe-se lá de onde... porque um falava pro outro. Porque era uma festa: porque tinha a Paixão, a apresentação, e a festa em volta, que era muito boa. Você juntar aí duzentos amigos, duzentas pessoas que gostam de teatro pra fazer aquilo que gostam, acampados, tendo comida e fogueira, não precisa mais nada: bom demais! Então o pessoal vinha, mesmo. De tudo quanto era canto [...], naturalmente gente de extrema boa vontade, amigos de vinte anos de teatro, porque A *PAIXÃO* era a reunião de todos: uma vez por ano, todos aqueles que trabalharam com a gente voltavam pra, na verdade, pra fazer festa, brincar, e participar d'A *PAIXÃO*. Então, era muito bom aquilo tudo. E era uma forma de reforçar laços.

O espetáculo tinha a direção geral de Wilson Rio Apa, e os diversos núcleos eram dirigidos pelas pessoas mais próximas dele – que também

desempenhavam as personagens principais – por ficarem mais tempo em contato com o autor/diretor, conhecer bem o propósito da sua obra e a dinâmica necessária para que o espetáculo fosse eficiente junto ao público. Wilson exercia a direção geral, e alguns dos atores executavam uma assistência de direção de cena junto aos núcleos. Nas palavras de Wilson,

Nunca fracassou a Paixão: nunca houve um ator que esquecesse o que achava que devia dizer. Porque quando um começava, a gente já orientava, já se localizava pra apoiá-lo, justamente pra deixar livre a criatividade... E os caras iam em frente! No final, nas últimas... nem isso: da metade pras últimas, como a maioria dos atores já tinham feito, eles falavam o que quisessem, e havia toda a manifestação, era toda à vontade. **Mas tínhamos um grupo de guardas que, quando o sujeito começava a sair fora demasiado** (do tema, do propósito), **os guardas entravam, prendiam e levavam...** (grifo nosso).

Embora o espetáculo tivesse um espaço previsto para a improvisação em seu todo – e o risco propiciado por essa improvisação dirigida sempre fora assumido pelo espetáculo – os atores menos experientes recebiam o apoio daqueles que participavam d’A PAIXÃO há mais tempo, e recebiam do próprio Wilson uma orientação segura de como deveriam desempenhar. Isso foi o que aconteceu com Valmor Beltrame, que integrou o elenco do espetáculo no papel de um apóstolo, em 1979:

Eu fui dirigido por ele, e eu tive de repetir às vezes. Essa interpretação da minha personagem ele pedia que fosse uma interpretação muito clara, que fosse destacada do conjunto de atores (eu estava num coletivo, eu precisaria me destacar), eu precisaria ter gestos muito definidos, e um percurso e uma caminhada também muito definida: “vou até ali, faço isso, me aproximo, e tal, digo esse texto e falo de modo a ser ouvido”. Estou chamando isso de uma interpretação “limpa”, uma interpretação clara e destacada, porque ele não estava fazendo um teatro intimista: ele estava fazendo um teatro pra multidão. Então exigia que eu falasse pra muita gente, até com bastante pausa entre uma palavra e outra pra poder chegar aos ouvidos do público. E ele corrigia: “fale mais declarado, não tenha pressa, olhe, olhe pra ele, olhe pra multidão, diga, repita, essa parte pode ser repetida...” É uma direção que era muito objetiva: não havia um tipo de trabalho de “construção de personagem” verticalizada, ou seja, era um teatro de raiz popular [...]. Se, por exemplo, a cena começasse e o público embolasse, nós recuávamos. Ou o próprio personagem protagonista daquela cena indicava: “cuidado,

se destaquem!”. Eu fazia um apóstolo, mas a minha fala é que permitia ao público me identificar que eu era o apóstolo incrédulo: mas isso porque eu estou lidando com um código que a platéia já sabe. O apóstolo era tipificado, mas tinha essa ligeira característica, a de ser o apóstolo que duvida. As personagens eram tipificadas: os apóstolos, o povo, as mulheres, e certas figuras que a história destaca.

Além desses encontros com Wilson, que tinham o objetivo de cuidar da interpretação dos atores para a cena, a preparação física acontecia pela repetição das inúmeras cenas, caminhadas e falas no próprio ambiente das dunas. Isso fazia com que os atores fossem aos poucos se acostumando com o desgaste ocasionado pelo esforço empreendido, como podemos perceber através da seguinte fala de Beltrame:

O treinamento era (*feito*) nos próprios ensaios: porque caminhar nas dunas, naquele “solão”, o vento, falando alto, e o que a gente punha na cabeça era um pano pra proteger do Sol, e pronto! E não era pouco, porque eram muitas horas, a gente ensaiava sábado de tarde, domingo de manhã e domingo de tarde, acho que era assim... Claro que não eram muitos ensaios: acho que eram 2 meses, 8 semanas, que dava 16 ensaios. Por isso tinha que ser muito objetivo e a direção tinha que ter muito claro, as coisas muito marcadas.



Imagem nº18 – Cena d’A PAIXÃO Segundo Todos os Homens, nas dunas da Lagoa da Conceição, entre 1978 e 1980. O público, mesclado aos atores, acompanhava a encenação⁵⁵. De azul, no centro da imagem, temos Wilson Rio Apa no desempenho d’O Louco.

⁵⁵ Imagem extraída do acervo pessoal de Valmor (Nini) Beltrame, que foi cedido gentilmente para esta pesquisa.

A preparação física desses atores em alguns momentos era exigida ao extremo, principalmente pelos que ao longo dos anos personificaram Cristo n'A PAIXÃO: a cruz – de madeira – carregada pela personagem, tinha de ser grande o suficiente para ser colocada no alto de uma das dunas que era escolhida para simbolizar o Calvário (e dessa forma, ser vista por todos no público), e também resistente o suficiente para agüentar o peso de um homem adulto. Não bastasse isso, os açoites dos atores que faziam os soldados muitas vezes acertavam o ator que desempenhava a personagem, tornando o espetáculo num verdadeiro suplício:

THOR – Quando se chegou à Paixão, se fazia teatro há muito tempo. Então os aspectos técnicos de teatro, isso seja físicos ou psicológicos, de concentração ou de estrutura física, todo mundo tinha bastante. Então, o fato de levar umas chicotadas não incomodava muito. Não, quer dizer: quando levava! Porque os guardas eram os sádicos, se escolhiam os sádicos pra poder aquele troço funcionar mesmo, e eles mandavam ver. E de vez em quando, sobrava! Não que eles fossem pra bater, mas como não eram assim “atores muito razoáveis”, era a “tropa de choque”, então o negócio era pesado... Mas aquilo ali valia: depois, se passava o pé no guarda e derrubava ele também, quando ele estivesse correndo, e a coisa ia por esse caminho...

Alguns atores faziam mais de uma personagem no espetáculo, durante os 3 dias de apresentação. Os atores que ficavam em evidência não dobravam o papel, para que não fosse quebrada a empatia que construíam junto ao público durante a encenação. Boa parte das personagens (como Maria Madalena) integravam o núcleo do “Povo”, e à medida que a história era conduzida é que elas ganhavam o devido destaque. Também aqueles que se destacavam em algum momento (principalmente no primeiro dia), e depois não mais integravam a narrativa, ajudavam a compor o “Povo”. Para Wilson Rio Apa era neste grande grupo mesclado de atores e não-atores que acontecia o papel de maior representatividade dentro do espetáculo, pois este núcleo era trabalhado de forma a causar uma empatia direta com as pessoas que acompanhavam a encenação, ou seja: o próprio público, ou o povo.



Imagem nº19 – Em meio à multidão, os atores se misturam. Em primeiro plano, Wilson Rio Apa como O Louco. Imediatamente atrás dele, dois atores d'A PAIXÃO, sendo um deles Antônio Romão como o apóstolo Pedro, em uma das edições que ocorreram entre os anos de 1978 e 1980. Ao fundo, com um pano branco e azul na cabeça, a atriz que fez a personagem Maria, misturada aos espectadores (Acervo de Antônio Romão).

2.3.3 Dramaturgia: temas, roteiros, personagens...

Numa história tão conhecida quanto a Paixão de Cristo, o texto encontrado na Bíblia – tão aberto a múltiplas interpretações – servia como um pretexto para tratar de situações correlatas às que eram vividas no período histórico em que *A PAIXÃO Segundo Todos os Homens* era realizada, sobretudo no que diz respeito à opressão social exercida pelo Estado sobre o indivíduo e a sociedade civil (tema, aliás, recorrente em toda a história do teatro).

A história, não só conhecida pelo público, era também bem conhecida dos atores. A tradição medieval europeia dos autos como uma das formas que o teatro assumiu, com o claro objetivo de que se fizesse uma efetiva comunicação, serviu de base para a edificação da cultura ocidental. E no nosso país isso não foi diferente.

Como em várias das edições d'A PAIXÃO muitos eram os participantes que atuavam, preocupados em apresentar essa história ao público acompanhante (alguns registros jornalísticos apontam aproximadamente sete mil pessoas por edição, em algumas delas quinze mil pessoas), o dramaturgo Wilson Rio Apa criava um roteiro baseado na história conhecida, e apresentava uma leitura distinta da que era ditada pelo livro sagrado de forma a revelar não só a sua visão de mundo, mas a aproximar sua concepção da visão daquelas pessoas que assistiam à encenação.

Para tal empreitada – visto o número de atores e de espectadores colocados naquele vasto ambiente geográfico do litoral – as imagens transmitidas pelo texto tinham de ser claras e precisas para que os atores pudessem se apropriar delas com rapidez bem como o público, a fim de vencer os obstáculos impostos pela própria natureza⁵⁶, e mesmo durante as múltiplas proposições surgidas a partir da interferência ocasionada pelo próprio público no decorrer da apresentação. Extraíndo do texto canônico – a partir de sua excelente habilidade como poeta das letras – passagens dramáticas que possibilitavam o devido andamento da história (as conhecidas “chaves” da história), Wilson Rio Apa criava uma tessitura direcionada a uma clara identificação das idéias expostas na encenação pelos espectadores, não perdendo de vista a poesia do que era apresentado na Bíblia, ao mesmo tempo que – pelo que lá estava contido – o autor colocava em xeque as doutrinas erguidas a partir do Livro. Pelas palavras de Wilson temos:

Eu fazia o roteiro, escrevia o roteiro da Paixão de cada ano com aquele tipo de personagem, e esse roteiro era apenas lido, distribuído assim, o pessoal ia chegando e a gente ia distribuindo cópias do roteiro, e só [...]. Os sermões eram a única coisa que tinha de ser bem decorado. Meus dois filhos fizeram o Cristo: o Thor – que não era chegado – se tornou um ator que me impressionou.

A cada ano, a personagem de Cristo era apresentada a partir de uma faceta, uma máscara. Dessas inúmeras máscaras assumidas a cada ano,

⁵⁶ É sabido em teatro, desde muito tempo, que quanto mais longe está o espectador do foco da cena, mais distorcido se torna o que ele vê e ouve, devido à distância.

existiam situações que eram preferidas pelo autor: o Cristo-Clássico, o Cristo-Operário, o Cristo-Fantástico, o Cristo-Ecológico, o Cristo-Migrante, o Cristo-Mulher⁵⁷ e o Cristo-Pescador entre outras. Diz Wilson:

O que ele (*o ator em seu desempenho*) falava tinha uma relação com a história do Cristo, e o resto era uma nova colocação da situação que o trabalho desempenhava. Então, se os assuntos eram pra defender os pescadores, já tendo uma relação histórica bastante grande com Pedro etc. [...] E ele se apresentava em cada ano sob uma determinada personagem: num ano era um defensor dos pescadores; no outro era um jovem, meio chegado na maconha (*risos*); com toda aquela caracterização... Então a coisa funcionava nesse sentido.

Pela listagem de personagens no programa editado para o espetáculo que foi exibido em 1979 (Jesus Menino, Jesus, Maria, José, João Batista, Salomé, Herodes, Herodíades, Raquel, Maria Madalena, Tomé, Pedro, Judas, Pilatos, Caifás, Anáz, Silas, Barrabás, Arauto, Sábio, Conselheiro, Profeta, Astrólogo, Louco, Adúltera, Mãe Louca, Centurião, Chefe da Guarda, Soldados, O Povo, Os Apóstolos, Bailadeiras e músicos) é possível perceber que eram mostrados não só momentos da vida da personagem principal do drama, mas enxertadas também situações que colaboravam – ao criarem um ponto de vista distinto daquele tão largamente conhecido do público – no reforço ao mito do nascimento, morte e ressurreição de Cristo.

Poucos são os registros escritos do texto d'A *PAIXÃO*. O certo é que foi publicado entre o final da década de 1970 e início da década de 1980 um encarte intitulado *SERMÕES DAS DUNAS – A Paixão Segundo Todos Os Homens* com poesias escritas por Wilson e Thor Rio Apa, baseados no Sermão da Montanha

⁵⁷ Esta versão de Cristo não foi exatamente levada à *PAIXÃO*, não sendo possível saber exatamente o porquê da ausência dessa faceta feminina na personagem principal. Porém houve, não nas dunas, mas no Barracão da Lagoa (outro espaço empreendido pela família Rio Apa) a encenação d'O *Cristo-Mulher*, com o objetivo de gerar debate a respeito das questões feministas emergentes do início da década de 1980, nas semanas que antecederam A *PAIXÃO* em 1983, ano este em que o espetáculo não foi apresentado na Lagoa da Conceição, mas sim nas dunas existentes entre as praias dos Ingleses e do Santinho. Franklin Cascaes – artista ilhéu, que era um grande conhecido da Família Rio Apa – faleceu no início daquele ano, e A *Grande Romaria d'A PAIXÃO* (realizada de 31/03 a 02/04/1983) teve uma temática dedicada a elementos apontados por ele em suas obras (na ocasião, foi apresentado o Cristo-Pescador). Talvez tenha sido esse um fato relevante que impedisse a encenação do Cristo-Mulher como um avatar possível para essa personagem, naquele ano.

constante dos Evangelhos, que compunham as partes que deveriam ser “decoradas” e faladas tal e qual estavam escritas pelo ator que desempenhava o papel de Cristo.

Além de Cristo, outra personagem que perpassava por toda a história era o Louco. Enquanto Cristo era, por assim dizer “observado” em seu fazer (que sofria interferências externas de todas as ordens), o Louco fazia a ligação da história apresentada com o público: em alguns momentos, o Louco participava como personagem ativa no decorrer dos fatos, em outros momentos, como comentarista das cenas, servindo de apoio ao público nas ligações entre um quadro e outro da encenação. Outras personagens (ou alegorias) também exerciam esse papel: a Morte, os Anjos, os Arautos... mas, o Louco tinha um desempenho destacado nesta função: por ser a personagem que não respeitava as regras do drama, tinha toda a liberdade para conduzir a história.

O fato de nunca ter sido escrito devidamente um texto dramático d’A PAIXÃO pode ser entendido também como a criação de um espaço seguro de preservação do fazer teatral, no período em que o país atravessava: o regime militar. Sem um texto devidamente escrito, não é possível fazer cortes na história; estando fora de um teatro à italiana, ele poderia acontecer em qualquer lugar, sem um aviso prévio às autoridades competentes, de forma que a mensagem teria seu teor libertário preservado. Perguntado sobre sua impressão a respeito dessa estratégia para escapar à censura, Valmor Beltrame assim respondeu:

Eu acho também, não era só! Naquele momento histórico, nós não conseguíamos montar nenhum espetáculo que não estivesse com o texto aprovado, carimbado pela censura. Em 1978, pra estrear um espetáculo, nós tínhamos de fazer exatamente isso: pegar o texto, mandar pra Polícia Federal, que funcionava na Avenida Santa Catarina, no Estreito, aí ficava lá um tempo, até que eles carimbavam dizendo: “pode”, “não pode”, “essa parte, pode, essa não pode”. Acho que essa era uma estratégia. Mas ao mesmo tempo o tema, acho que a escolha, é que é um tema muito aberto, capaz de muitas inserções, como chamamos hoje de *intertextualidade*, porque algumas falas eram da Bíblia mesmo, sobretudo trechos mais poéticos e, ao mesmo tempo, ele acrescentava. Então, havia sim uma intertextualidade. Os papéis eram distribuídos... sabe aqueles mimeógrafos a álcool? Era mais ou menos isso. Posso estar equivocado, mas... O texto era um

grande pretexto: às vezes o ator dizia uma coisa, e ele estimulava: “incorpora isso na fala!”. Portanto, o texto era muito aberto.

Wilson e Thor, em entrevista já citada, assim comentaram, sobre como “driblar” a censura naquele período:

WILSON – É só não fazer texto, né?

THOR – Não tinha texto.

WILSON – Não tinha realmente um texto. Eles pediam, mas eu dizia: “não, mas não tem nada de texto”.

THOR - Eles iam assistir aos ensaios... mas o que eles viam era uma coisa, o que acontecia na hora era outra. Isso era óbvio! Muitas coisas que a gente queria passar n’A PAIXÃO mesmo, que eram questões fundamentais, que dizia a realidade atual da nossa vida naquele tempo, eles não viam, e acontecia no espetáculo. E isso era o nosso risco, né?

O risco assumido pelos praticantes d’A PAIXÃO era presente. Mas a inteligência dessa gente de teatro criava zonas de escape, como bem nos mostraram esses relatos, para que fosse levada a história e seu texto à sua verdadeira finalidade: ir ao encontro do público, sem que nada se interpusesse nessa relação dos artistas com seus espectadores.

O único registro do roteiro, encontrado na p.3 do *Jornal de Santa Catarina*, de 24 e 25 de março de 1978, foi encontrado junto ao acervo de Antônio Romão, onde é descrito uma síntese do espetáculo, aqui transcrita tal qual foi publicada:

1ª parte⁵⁸ – Dos profetas de destruição à anunciação e massacre dos inocentes, os atores iniciam a representação conversando com o público e com a ajuda deste acendem fogueiras, absorvem temas trágicos, atingem o sentido apocalíptico e se lançam sob as falas bíblicas dos profetas que culminam anunciando os castigos das devastações e guerras; surgem os soldados que atacam o povo sob a figura da morte. O recolhimento de mortos e feridos se processa, declina o sofrimento, o coro fala da passagem do tempo e das esperanças de um Salvador que é anunciado por outros profetas. Segue-se o aparecimento de um astrólogo estrangeiro que é levado aos sacerdotes e deste ao Rei Herodes. Num clima místico, acontecem visões em populares e se atinge, afinal, ao momento que os atores apontam estrelas novas e seguem as direções de suas luzes. Um encontra Maria, José e uma criança recém-nascida. Grita que é o Messias e os outros acorrem ao lugar, onde

⁵⁸ Essa parte ocorria na Quinta feira santa, a noite.

adoram o Messias, sob os protestos da mãe e do pai que temem pelo futuro do filho. Chega a notícia de que Herodes mandou matar todas as crianças até dois anos. Segue-se o pânico e a morte das crianças, destacando-se no final uma mãe enlouquecida e a figura da morte.

2ª parte⁵⁹ – Os atores convidam para ir ao templo e o coro situa o tempo e a espera pelo Messias. Os sacerdotes ironizam essa espera e fazem um faz-de-contas com um menino qualquer que se revela como Jesus. Pelas suas respostas é levado a estudar e logo expulso do templo pelos sacerdotes enfurecidos, que o acusam de culpado pela morte das crianças, ao nascer. Maria o leva para casa e o coro fala do menino e da sua vida ajudando o pai, para em seguida apontar o moço Jesus entre os zelotas que lutam pela liberdade da pátria. O líder desse grupo é preso, depois de discutir com Jesus que defende outro caminho para a libertação. Ao final dessa cena, Jesus é avisado de que os romanos querem prendê-lo. Despede-se dos pais e amigos após um monólogo sobre o poder do povo que faz seus mitos e o quer como menino. Em seguida aparece João Batista que se defronta com os sacerdotes e acaba levando o povo ao batismo pela água. No fim dessa cerimônia surge Jesus que é batizado e recusa a adoração do povo. Pedro convida todos para a festa do batizado onde aparece Herodes exigindo a cura de Herodíades. Jesus diz que não pode fazer nada por ela e, ao despedir-se, aconselha Herodes a ser um bom rei. João Batista fala contra o rei e a mulher, e é preso.

3ª parte⁶⁰ – Festa na corte de Herodes, diante de João Batista, que continua gritando contra Herodíades. Esta pede a cabeça dele ao marido que nega até que ela oferece a filha Salomé e acaba conseguindo a decapitação do profeta. Após o enterro, surgem as testemunhas dos milagres de Jesus, cuja chegada é anunciada no final. O povo recebe festivo e escuta o “Sermão da Montanha”, empolga-se e forma uma corrente, quando todos falam sobre a grandeza e o valor do homem, instados por Jesus que no fim convoca os apóstolos e sofre com a notícia da morte de João Batista. Madalena quer lavar os pés do mestre que também lava os dela e pede a todos que um lave o pé do outro. E chega a hora dele partir para a cidade. Maria tenta impedi-lo, mas ele segue e depara com os sacerdotes condenando uma jovem adúltera. Judas a defende e Jesus a absolve, para em seguida expulsar os vendilhões do templo. Questionado pelos apóstolos, avisa que será traído por um deles e aponta Judas, que se revolta. Entrega-se aos sacerdotes que o mandam para Pilatos. Maria e José lamentam com o coro os futuros sofrimentos do filho e, ao final, a morte aparece e José morre. Depois do enterro, se verifica a última ceia e enquanto o povo recebe dos apóstolos, pão e vinho: Jesus medita ao alto e em seguida é tentado. Vencido pela compaixão do homem, é entregue por Judas aos soldados e conduzido a julgamento.

4ª parte – Defendido por um louco e acusado pelo cônsul romano, Jesus é condenado à crucificação depois de

⁵⁹ A 2ª Parte ocorria na sexta-feira santa, pela manhã.

⁶⁰ As 3ª e 4ª Partes ocorriam na sexta-feira a tarde.

açoitado. A Via Crucis é interrompida por Maria, que tenta aliviar as dores do filho. Este pede para que o deixem sofrer sozinho as suas dores e aconselha que cada um carregue a sua cruz. Crucificado, Jesus morre. Judas grita num monólogo a sua revolta e depois é linchado. A morte aparece no final.

2.3.4 Diálogos com os lugares d'A PAIXÃO: cenografia e figurinos, dinâmicas de movimentação no espaço, os locais das cenas

Uma das preocupações presentes em todas as edições d'A PAIXÃO era estabelecer fortes vínculos com os espectadores que acompanhavam a encenação. Para isso, um dos recursos utilizados era a escolha dos locais que seriam utilizados como espaços teatrais para as apresentações.

Uma das características do espetáculo era a proposição dada por Wilson Rio Apa em extrair dos locais que serviriam para A PAIXÃO um sentido teatral/dramático que pudesse dar o devido suporte à atuação dos artistas que participavam o espetáculo, bem como também servisse para esse propósito ao público. Os locais que serviam de suporte a esse desempenho eram escolhidos segundo um imaginário baseado nas descrições bíblicas (deserto, principalmente), e também tinha alicerce no sentido de visão do público acompanhante em razão do seu ponto de visão da cena: se o público ficasse na parte de baixo das dunas, o alto delas serviria para algum tipo de cena que tivesse contido nela um sentido de apoteose, por exemplo, onde boa parte da cena em questão se desenvolvia pautada em elementos visuais e gestos dos atores, muito mais do que nas falas pronunciadas por eles. Se o local escolhido para a realização da cena fosse o côncavo entre uma duna e outra, o público era orientado a se posicionar no alto das dunas, para ver e também escutar melhor o que era apresentado, uma vez que o intervalo entre uma duna e outra, quando próximas, geralmente proporciona uma boa propagação das falas e demais sons do espetáculo. No relato colhido, Wilson explicou:

Cobríamos mais o espaço que fosse possível, pra que pudesse ser ouvido, pela repercussão, pela acústica das próprias dunas que ajudavam muito. Então Cristo devia de escolher sempre uma

posição ou no topo (mais gestual), ou então, nos “vales”, que aí repercutia ainda mais.

A *PAIXÃO Segundo Todos Os Homens* tinha suas raízes na tradição das antigas encenações da Paixão de Cristo medievais, nas quais os espectadores se moviam num espaço aberto em direção aos acontecimentos da história, ao invés de permanecerem parados enquanto o espetáculo se desenvolvia num único lugar que fosse fechado, como um edifício. Para esta proposição de Wilson Rio Apa, toda a Lagoa da Conceição se transformava em palco para o drama cristão: algumas alegorias, tais como o Anjo, o Capeta e a Morte, acompanhavam a *Via Crucis* em barcos, próximos do percurso feito pelo ator que desempenhavam o Cristo. As interferências incidentes ao trabalho (como a do vento, por exemplo, que causava a distorção das falas naquele ambiente) eram resolvidas de forma simples. A respeito disso a fala de Thor dá indícios de como isso era feito:

Quando havia dificuldades, havia, por exemplo, a repetição de falas. O sermão da montanha, que era base da Paixão, a mensagem daquele ano: então, quando o Cristo falava, normalmente ia como se fosse uma onda de pessoas que se espalhavam assim por centenas de metros repetindo, e assim ia uma onda daquela frase. Então essa era uma maneira de chegar no público, que às vezes eram 5.000 pessoas, ou mais. Na verdade por experiência teatral das figuras teatrais as pessoas sempre se colocavam bem pra falar, se colocavam nos lugares mais altos, procurava a duna mais alta... Também se construíam algumas coisas, como o palácio, praticáveis...

O espetáculo não ficava restrito ao ambiente das dunas. Era iniciado – boa parte das vezes – em frente à Igreja Nossa Senhora da Lagoa da Conceição, ou no teatro de pedras construído na propriedade da Família Rio Apa, e se deslocava, em algumas edições, nas noites de Quinta-feira Santa (quando era encenada a parte intitulada *Dos Profetas à Anunciação*, que funcionava como um prólogo baseado no Antigo Testamento e também no Apocalipse, das 20 às 23h da Quinta-feira Santa) para as dunas.

THOR – Começava, aqui em Santa Catarina, lá no sítio da gente, lá na Lagoa da Conceição. Mas lá o teatro era sobre o Velho

Testamento, na quinta-feira: os profetas, as anunciações, e até o nascimento de Cristo e a fuga pro Egito. Aí terminava.

WILSON – Como você vê, tinha uma série de cenas clássicas. O espetáculo começava a ser levado depois dessas cenas clássicas.

THOR – Na sexta começava com a pregação de Jesus, com a situação de João Batista até se processar o batismo. Aí, depois do batismo tinha a perseguição de Jesus...

WILSON – E sempre na Lagoa tinha (*entre uma duna e outra*) aqueles lagos. Tínhamos todos os cenários ali...

O público das ruas da Lagoa da Conceição (boa parte dele composto por moradores da região) era surpreendido à noite pelo caminhar dos atores que seguravam archotes, e a multidão que se achegava era conduzida até o local escolhido nas dunas para a cena, como num cortejo de procissão⁶¹ próprios dos festejos populares. No depoimento de Fátima Lima⁶², a imagem que lhe ficou na memória ainda lhe é perturbadora:

Eu acompanhei uma quinta-feira, porque, esse ano – que eu não sei te dizer se era em 84 ou 85... – a Paixão começou numa quinta-feira a noite, eu não sei se ela sempre acontecia assim... E era uma noite de lua cheia, nas dunas da Lagoa. Eu não sei se vocês já foram em noite de lua cheia nas dunas da Lagoa, e nem sei se até hoje ainda é assim, mas eu sei que até 10 anos atrás era, porque eu fui em outra noite de lua cheia nas dunas da Lagoa. É a coisa mais linda do mundo, porque as dunas ficam azul-claro, um *blue*, e o público foi levado – eu me lembro direitinho – pra dentro de um daqueles buracos, e era uma cena dos quatro Cavaleiros do Apocalipse e eles vinham a cavalo, de quatro cantos, com tochas, numa noite de lua cheia já iluminada, porque fica claro nas dunas, e eles desciam dali... **Eu fico até arrepiada** (mostra o arrepio)! **Dava medo, vê-los no topo das dunas. Aquilo ali foi, como imagem, absolutamente poderosa. Muito lindo, muito impressionante** (grifo nosso)!

⁶¹ A imagem pode remeter, guardadas as devidas proporções, à *Procissão do Fogaréu* realizada na cidade de Goiás, GO.

⁶² Fátima Lima, em entrevista concedida a Leon de Paula, em 31 de agosto de 2008. Uma das espectadoras do espetáculo, que gentilmente cedeu seu depoimento para esta pesquisa, em sua casa, na Praia da Armação, Ilha de Santa Catarina.



Imagem nº20 – Numa das cenas noturnas, o ator Valmor Beltrame, entre 1978 e 1980. Nota-se o uso dos archotes que serviam para iluminar a cena e demarcar o espaço de representação (Acervo do próprio ator).

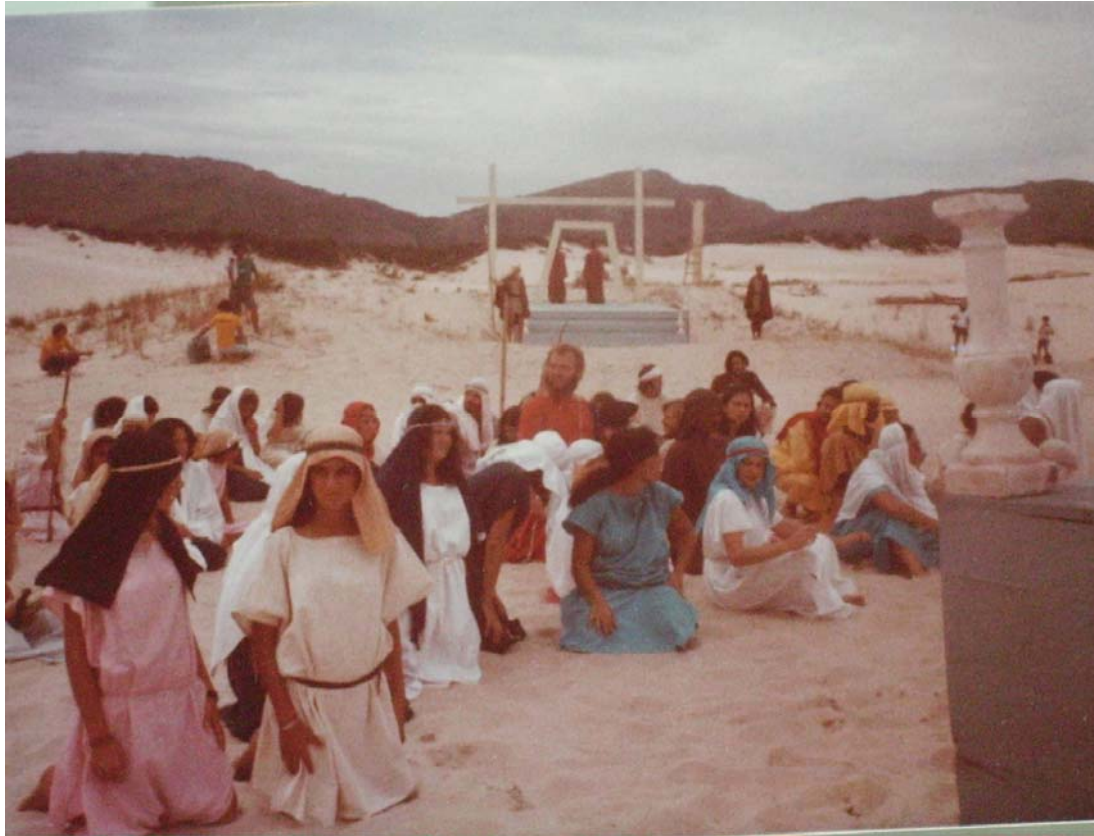
Os archotes, não somente usados para iluminar o caminho e dar foco às cenas na parte noturna da representação, também demarcavam o espaço que seria utilizado pelos artistas e pelos espectadores.

VALMOR - Eram muitas tochas, porque as tochas davam toda a ambientação, todo o ambiente era iluminado por tochas: as tochas demarcavam espaços de atuação. E ajudava a clarear e dar o foco pra cena.



Imagem nº21 – Cena noturna na Quinta-Feira Santa, entre 1978 e 1980, em meio às dunas da Lagoa da Conceição. De barba, em primeiro plano, o ator Antonio Romão (Acervo do próprio ator).

Além desse instrumento, alguns praticáveis eram erguidos nas dunas para darem um indício mais seguro ao público a respeito da ambientação (como os “palácios” de Herodes e o de Pilatos, por exemplo) de onde se passava a história. Boa parte dessa cenografia erguida e integrada ao ambiente natural das dunas teve autoria – e também execução – de José *Mano* Alvim, artista plástico que durante muitos anos se dedicou ao espetáculo juntamente com a Família Rio Apa.



Imagens nº22 e 23 – Exemplos de cenários de madeira e outros materiais, erguidos nas dunas da Lagoa da Conceição para *A PAIXÃO* entre os anos de 1978 e 1980, utilizados durante a tarde da Sexta-Feira Santa (Acervo de Valmor Beltrame).

Ainda diante da Igreja – ou no teatro da residência da Família Rio Apa – era apresentado, das 9 às 15h da Sexta-Feira Santa, *Do Menino Jesus ao Sermão da Montanha*⁶³. A praça, existente perto da ponte (que passa por sobre a Lagoa da Conceição) também foi utilizada muitas vezes, tanto como a ambientação de Jerusalém (onde era feita a conhecida passagem acerca da chegada de Cristo àquela cidade), como o palco para o julgamento e início do suplício público da personagem principal (e, de quebra, do ator que a desempenhava, na parte do espetáculo intitulada *Da Chegada de Jesus ao Julgamento*, realizado das 15h30 às 17h). A Avenida das Rendeiras e as Dunas serviam, das 17 às 19h, para a parte intitulada *Da Via Crucis à Crucificação*, com o povo também carregando cruzes; e das 19 às 20h, *A Paixão de Judas*, que encerrava a apresentação.

Uma das preocupações de Wilson era que a crucificação coincidissem com o pôr-do-sol, como bem relatou Valmor Beltrame:

Qual é a grande marca desse diretor? Ele tem uma noção de espaço como poucos diretores têm, de extrair essa poesia teatral a partir do espaço (*faz um desenho num papel*) Quando ele escolhia as dunas, e aqui tinha um pequeno lago, e era ali que se fazia o batismo, e depois quando ele resolve pôr a cruz na qual Cristo será crucificado, e os dois ladrões laterais, é por aqui tinha justamente o pôr-do-sol, tinha uma beleza plástica. Ele tinha uma preocupação com a visualidade, com a fotografia, que não era de um principiante. É de uma pessoa com uma grande sensibilidade, porque isso aqui (*aponta o desenho feito*) ao pôr-do-sol, e a população toda aqui ao redor... **Sabe, era comovente! Então, ele tinha muito clara essa noção do espaço, e o trabalho com o elenco ele fazia sim, porque ele fez isso comigo** (grifo nosso).

Wilson não deixava que o local fosse pura e simplesmente ocupado pelos atores e espectadores, como se o espaço existisse *a priori*. A condução do público pelos atores no local criava a condição poética necessária para dar suporte à convenção teatral e, portanto, elevava o lugar de sua categoria comum

⁶³ Em várias edições, a parte do Sermão era feita nas dunas. Não é possível definir com exatidão em quais edições d'A PAIXÃO foram realizadas num ou noutro lugar, pelas informações divergentes dos entrevistados.

de uso e referência para uma população para assumir a categoria de um espaço teatral, por algum tempo. Segundo Beltrame,

Às vezes tinha pessoas espalhadas que reproduziam as falas, porque tinha muita gente. Às vezes, também, nós éramos orientados pra solicitar que a população se situasse num ponto “x”, pra ver melhor, pra ouvir melhor. Disso, eu me lembro. Havia sim, uma espécie de orientação, porque tinha a questão do vento que interferia, então ele tinha esse olhar inclusive durante a própria encenação e nos indicava. Esse era um recurso. E o outro, sim: tinha a idéia da reprodução, porque às vezes tinha algum sermão, algum discurso, alguma fala que a gente reproduzia pequenos trechos. A personagem protagonista falava... (*ao ver a foto a seguir*) era muita gente que, por vezes se misturava. E a escolha do espaço era uma escolha cuidada justamente pra – não era qualquer lugar das dunas – era um lugar onde se dizia: “a população pode ficar lá no topo, a cena acontece aqui em baixo, todo mundo vê!”. Em alguns momentos, se dava o contrário. Ficávamos circundados pelo público.



Imagem nº24 – Posicionamento dos espectadores e dos atores para uma das cenas d’*A PAIXÃO*, descrito por Valmor Beltrame no trecho acima. Em primeiro plano – de vermelho e azul – o próprio Valmor, ao desempenhar o apóstolo incrédulo (Acervo de Valmor Beltrame).

A partir disso é possível deduzir que o espaço teatral tem o seu suporte na convenção que nele se estabelece por um tempo determinado, e que como toda convenção ela é construída, elaborada, para que seja nele alicerçado o fazer teatral.

Em 1983, houve a migração do espetáculo, da Lagoa da Conceição para as praias dos Ingleses e do Santinho. A Lagoa, nesse período, já tinha atingido um certo *status* diferenciado no município de Florianópolis, pela sua intensa urbanização, e o perfil populacional do lugar mudou muito em curto espaço de tempo. Ao perceberem essa mudança tão acentuada, a Família Rio Apa decidiu apresentar *A Grande Romaria da Paixão Segundo Todos os Homens* nestas praias do norte da Ilha por encontrar, ainda lá, uma audiência que compusesse intensamente o espetáculo. Os locais eram semelhantes, acerca dos seus elementos componentes: dunas, praias, pequenas lagoas por entre as dunas, vegetação de restinga... mas, segundo Thor, o sentido que se buscava junto ao público daquela região ecoava de maneira mais direta e participativa do que na mesma época na Lagoa:

Isso é concernente a um tipo que se renova e que (se) procura: *A PAIXÃO* na Lagoa estava estabelecida, famosa, estava tudo certo... Ele (*o ato da migração da Lagoa para Ingleses e Santinho*) é relativo a essa situação: **uma das características do nosso teatro era a busca permanente por novas situações, por novos objetivos** (grifo nosso). Aí, mudava-se toda a linha teatral, se pesquisavam coisas totalmente diferentes, e ia-se pra uma nova peça. E *A PAIXÃO* também: por isso, saiu da Lagoa e foi pro Santinho. Por uma procura, por uma pesquisa, as dunas do Santinho são belíssimas, são gigantescas.

Os figurinos também compunham uma parte essencial na composição do espaço teatral. Mais do que simplesmente cobrir o corpo dos atores, a função do figurino era deixar evidente ao público as situações de ânimo das personagens dentro da trama e os conflitos que se estabeleciam entre eles, para que os espectadores pudessem se guiar facilmente no desenrolar da história: para citar alguns exemplos observados nas fotos encontradas nos acervos pessoais de Wilson e Thor Rio Apa e Valmor Beltrame (além das fotos publicadas nos jornais),

as bailadeiras vestiam peças de cortes bastante sensuais em cetim de cores vivas (uma vez que estavam no Palácio de Herodes, ver imagem acima nº 23); o ator que desempenhava Cristo geralmente se vestia com uma grande veste branca em tecido que talvez fosse cetim (em que simbolizasse a pureza e retidão de caráter da personagem); Tomé, o apóstolo que duvidava, vestia uma túnica vermelha com um manto sobreposto à veste em cor azul marinho (ver imagem acima nº 24); os guardas, em marrom escuro. Dessa forma, além do espectador identificar facilmente a situação psicológica (embora boa parte das personagens fossem tipificadas) e o papel desempenhado na trama pelas personagens, os figurinos e adereços também auxiliavam na criação do tempo histórico proposto pelo espetáculo: num ambiente sem referências prediais (como acontece nas dunas), as vestimentas remetiam a uma época distinta daquela vivida pelo público em seu próprio tempo (que tinha sua própria vestimenta), auxiliando assim na construção do tempo épico da narrativa encenada e demarcando claramente quem eram os atores imbuídos do desempenho da apresentação.

2.4 A Encenação

A narrativa criada por Wilson para apresentar a história da Paixão de Cristo tinha não só íntima ligação com as imagens constantes de sua refinada literatura, mas também com o firme referencial encontrado junto dos espectadores, da condição poética emanada do espaço e do momento histórico vivido naquele período. Colocar estes diferentes componentes, um a serviço do outro, em favor do espetáculo, era o grande desafio desse movimento confluyente entre elenco, direção, dramaturgia, cenografia e espectadores, pois todos esses fatores eram bastante variáveis: o espaço em si que sofre as interferências climáticas, o número de atores nos ensaios e nas apresentações, o número de espectadores etc. Wilson e Thor, como mentores do espetáculo, colocam dessa forma a problemática:

THOR - Então nós tínhamos assim uma série de atores principais que faziam o centro de cenas, que falavam mais e que representavam seus personagens [...] e isso também está ligado à

estrutura do espetáculo. Bom, na verdade, às vezes tinham umas 200 pessoas trabalhando, mas qual seria (Veja bem: veja bem o nível do risco que a gente convivia!), qual seria a próxima cena ou, como ela iria se desenrolar quando, no máximo, meia dúzia de pessoas sabiam?

WILSON – É, isso aí!

THOR – Era um risco. Puro!

WILSON – Era uma coisa maravilhosa! E nunca nos atrapalhamos, nunca nos perturbamos, nem nada. Isso foi interessante. Era um dos “milagres” d’A PAIXÃO, era esse!

A encenação tinha um prazo relativamente curto para ser preparada e estar pronta para a apresentação: o tempo para isso estava compreendido entre o Carnaval e a Semana Santa. E o espetáculo costumeiramente durava entre 2 e 3 dias (Quinta e Sexta-Feira Santa e às vezes o Sábado de Aleluia), e durante os ensaios é que se ajustava a linha geral do roteiro a ser seguido pela encenação. O núcleo central dos atores (aqueles que participavam da maior parte dos ensaios) é que sabiam, *grosso modo*, a seqüência das cenas do espetáculo. Com as sucessivas edições d’A PAIXÃO, os protagonistas que por hábito participavam da encenação já tinham mais ou menos uma idéia do desenvolvimento das cenas, da condução dos espectadores e das personagens principais.

Uma das características da encenação d’A PAIXÃO *Segundo Todos os Homens* era que Wilson Rio Apa, desempenhando o papel d’O Louco dirigia os protagonistas do espetáculo enquanto a cena acontecia:

WILSON – E depois, a repetição todo ano, o pessoal que vinha e voltava a fazer, já sabia. Só que aí a gente dirigia o espetáculo no sentido que a gente estava buscando

THOR – E dirigia em cena!

WILSON – Isso! Dirigia em cena.

THOR – Era uma delícia trabalhar aquilo... Dirigia em cena, porque às vezes situações inusitadas começavam a acontecer, porque tinha bons atores, e havia uma disputa interna entre as pessoas, tudo era muito bom, mas assim no sentido de, por exemplo, botar o outro em fria, “como é que se saía?”. Contracenar com o Cristóvão Tezza, por exemplo, era um inferno: uma pessoa inteligentíssima, um escritor bastante famoso atualmente e ele – muito rápido de cabeça – então, ele armava pra você, e você armava pra ele, e aí ficava aquele embate intelectual assim, em cena, completo... E um dos diretores, porque ficavam pessoas-chave: um no palácio, o outro era o Cristo, o outro João Batista, o outro ficava no povo e ia-se ajeitando as

coisas. E havia uma guarda do palácio e, uma das pessoas responsáveis pelo espetáculo, ficava no palácio com a guarda. Quando o espetáculo começava a puxar demais pra um lado que não era o sentido que tava indo, manda a guarda... e quebra o pau! A guarda ia lá e desmanchava a cena à porrada. Tinham uns sádicos que eram uma beleza... davam marretada em todo mundo! Era muito divertido!!

A dinâmica da encenação era alicerçada, em boa parte nos papéis coletivos desempenhados por um lado pelo núcleo que formava “O Povo”, e por outro “Os Soldados”, além dos espectadores que assumiam outra condição: a de “testemunhas/participes” do drama.

Beltrame nos dá detalhes de como essa “mecânica” de encenação funcionava:

Porque era quase que ser um “ator-anônimo”, eram oitenta! Então todas as probabilidades de erro eram possíveis, porque no meio de oitenta, e não tinha um “rigor” no sentido negativo, havia uma margem... O critério de rigor era outro: havia uma margem de probabilidades de erros, na própria atuação e interpretação que deixava todo mundo muito confortável. Ao mesmo tempo, ainda que ele explicitasse muito, não havia um “trabalho de mesa”, era uma construção. No primeiro ano, nós chegamos a coisa já estava andando: eu sei que ele fazia uma reunião na SAL (Sociedade Amigos da Lagoa), explicava tudo, os filhos e outras lideranças que vinham de Curitiba, como o (*Fernando*) Marés, o (*Luís*) Melo, o (*Cristóvão*) Tezza... porque ficavam hospedados na casa do próprio Apa, então eles tinham um tempo de conversação muito maior e, naturalmente, eles ajudavam a explicar para o conjunto de atores todos o que é que era, como é que era, como se locomovia... Não estava centrado somente na figura dele: diretor do espetáculo, diretores de cena... Mas ele (*Wilson Rio Apa*) circulava no meio de todo mundo e dizia: “é isso; mais forte; está bom; se tiver a necessidade de acrescentar alguma frase não há problema, faça isso.”... Tínhamos esse momento exato da deixa, que às vezes era texto, mas às vezes era a marcação de um movimento, e tinha essa coisa da fala, que não era essa coisa de mudar a fala a cada ensaio, não... eu não dizia qualquer coisa a qualquer momento do espetáculo. Claro que eu podia acrescentar em função da minha emoção, do que estava acontecendo... mas havia uma linha muito nítida de condução. E aí, eu acho que ele era bárbaro nisso: sabia fazer magistralmente bem, isso.

O público passava de espectador a testemunha/partícipe em muitas das cenas vividas n’A *PAIXÃO*, exatamente por proporcionar ao público a vivência ativa dessa história. O jornal local *O Estado* de 30 de março de 1980, em texto do

jornalista Eloy Peixoto, descreve a distribuição de pão e vinho, entre os espectadores, num dos momentos chaves que prepara a prisão de Cristo: a Santa Ceia. Em outras edições, e mesmo nessa de 1980, distribuía-se para o público flores e palmas para que Cristo, na praça da Lagoa, fosse “recebido em Jerusalém”, a ponto de muitas casas disponibilizarem as flores dos seus jardins para esse momento. Em certas cenas, um coral de crianças da própria comunidade, dirigidas por Marcos Darós, emprestavam seu brilho ao espetáculo. Thor relata que “eram cantorias, que se desenvolviam em certas cenas, faziam a base musical. Era muito bonito: era uma coisa assim, naïf”.

Apesar de toda a elasticidade concernente ao espetáculo, houve numa das edições d’A PAIXÃO até mesmo um político que resolveu fazer palanque em plena apresentação. Wilson contou que “era um cara de Porto Alegre, se eu não me engano. Ele começou a pregar o monarquismo [...] Mas ele era muito pretensioso. Então, mandamos os guardas em cima”, bem como também agiram em outra cena bastante dramática: “os guardas agiam muito também no massacre dos inocentes, numa cena muito forte, quando Herodes manda matar as crianças pra ver se acabava com a idéia do Messias”. Não eram poucas as vezes que as crianças, filhas dos espectadores, choravam ou mesmo se agarravam aos pais em virtude desta cena. Dirigidos em cena por Wilson, os atores que conduziam esses espectadores/testemunhas/partícipes tinham referências precisas de onde, quando e como agir para o desenvolvimento do espetáculo:

BELTRAME – O (*Wilson*) Rio Apa integrava o elenco, atuando na cena, naquilo que se poderia chamar de “núcleo do povo”. E dali ele orientava, em cena, os atores. O trabalho tinha essa característica: havia um núcleo que poderíamos chamar de “povo” e que cumpria o papel de figurante. Mas existiam as figuras como, Cristo, Maria Madalena, José, Maria, Herodes, certas personagens importantes, e dentre eles os apóstolos, com os quais ele fazia um trabalho muito mais direto. Para estes personagens o texto era decorado. E ele ensaiava individualmente com esses atores. Quando eu digo individualmente era assim: tudo estava acontecendo no ensaio, e muitas vezes, tinha de repetir a cena, e ele dirigia: “não, não está bom, o tom não é esse, caminhe mais daqui, olhe pra cá...” Ele fez isso comigo. Então, ele tinha muito claro essa noção do espaço, e o trabalho com o elenco ele fazia sim, porque ele fez isso comigo. O personagem

que eu fiz, o Apóstolo Tomé, o incrédulo, eu recebi, depois de algumas idas, depois de algumas intervenções minhas em cena, durante os ensaios. Ele estimulava a improvisação, ele jogava, e aí naturalmente, percebia alguns que se destacavam, seja como imagem, figura, desenho do corpo ou pela potência da voz. Porque nós tínhamos de projetar a voz pra uma multidão. A *PAIXÃO* reunia três, quatro, cinco mil pessoas. Reunia muita gente, e havia uma certa preocupação com o ritmo também, porque existia o momento exato da intervenção das personagens: “é agora!”. Era impressionante porque ele estava ali, acompanhando tudo. No meio dos 80 atores havia espaço pra dizer: “te prepara, que agora é a tua vez!”. Mas nos ensaios nós já sabíamos “a deixa”, qual era o momento. E nós tínhamos uma função que era a de se destacar daquela multidão. Precisava correr, caminhar, eu tinha que me sobressair, me destacar pra poder dar o texto, e “dizer” o texto. Rio Apa cuidava do modo como eu dizia o texto, na ênfase que devia de ser dada, o modo que eu atuava, a posição do meu corpo. Então, me lembro bem do momento em que, por exemplo, eu encontrava Jesus. Eu devia me ajoelhar, adotar uma atitude de reverência, de obediência ao Mestre. Isso tudo era ensaiado.

Mesmo nesse terreno tão movediço que fora escolhido para *A PAIXÃO*, ocorridos a partir de textos e espaços tão abertos, as improvisações eram dirigidas de modo a formar uma rede que desse suporte a quem participava do espetáculo, característica de todo o bom teatro de raiz popular.

2.5 Ecos advindos do público: seus murmúrios, suas reverberações.

O público que assistia ao espetáculo, assim como os atores que o protagonizavam, era bastante heterogêneo. Wilson conta que aquele era o melhor público que ele teve em sua incursão pelo teatro, “pois era silencioso, respeitador, acompanhava, e era uma multidão que enchia aquelas dunas todas, subindo e descendo dunas e areias, e chegava sempre na crucificação, que era o apogeu da história”. E, a grande qualidade desse espectador, segundo Wilson, era ser ao mesmo tempo participante da história e acreditar no que era apresentado, sem reservas.

Eloá Miranda⁶⁴ – entrevistada em 03 de setembro de 2008 à beira da Lagoa da Conceição – foi uma das pessoas que assistiram a uma das edições de *A PAIXÃO Segundo Todos os Homens* na Lagoa da Conceição. Eloá, como jornalista a serviço do jornal local *O Estado*, acompanhou a representação ocorrida em 1978, e escreveu posteriormente uma matéria para aquele jornal, com fotos de Sérgio Rosário. Como uma espectadora privilegiada, Eloá descreve com exatidão as impressões que perduraram em sua memória até os dias de hoje acerca do espetáculo, em especial o lamento das mulheres do público e o momento em que um grupo de crianças quiseram salvar Cristo da cruz, mas foram impedidos pelos próprios pais. A célebre passagem bíblica em que Cristo pede que “deixem vir a mim as criancinhas” não poderia ser melhor executada:

O que eu achei mais sensacional foram as crianças que eram daqui, manezinhas (umas dez), que iam mudar a história porque elas não iam deixar o Cristo ser crucificado, e elas tinham um plano, que era roubá-lo da cruz e correr com ele até a Joaquina. Eles iriam fugir com ele pelas dunas até a Joaquina, e eu achei isso sensacional! Eu vi a combinação das crianças, cheguei perto e perguntei: “O que vocês estão fazendo?”, e elas disseram; “Nós vamos roubar ele, tia, nós vamos roubar ele! Eles não vão matar ele. Dessa vez, não, eles não vão matar o Jesus!” Pena que as mães se meteram no meio, puxaram as crianças, brigaram, e “vou falar com o teu pai, vou falar com o teu pai, tá esculhambando o teatro!”... Isso eu me lembro bem. E eu doida pra ver as crianças fazer aquela armação delas!

Num outro momento, Eloá lembrou que “as pessoas pediam a benção a Jesus, se ajoelhavam aos pés dele – do Thor – pra pedir a benção. E isso era muito forte!”, bem como o lamento das mulheres mais velhas, diante do suplício “realista” desempenhado pelo ator que interpretava Cristo:

Eu me lembro que as pessoas vinham pra perto da cruz, e choravam, porque o povo daqui tem essa coisa da Paixão muito forte. As pessoas se movimentavam. Eu me lembro que foi uma comoção das pessoas vendo aquilo de perto. Parece que muita gente daqui nunca tinha visto, senhoras daqui, porque não veio só gente de fora ver... Claro que, quem tava passando na Lagoa, parou pra ver, veio gente de teatro, tal, tal, tal. Agora, o que veio mesmo foi o pessoal que foi chegando, vieram daqui da Lagoa,

⁶⁴ Eloá Miranda, em entrevista concedida a Leon de Paula, no dia 03 set. 2008.

era as Rendeiras [...]. Gente chorando, quando Cristo foi pra cruz. Os gritos das mulheres, também, como se elas estivessem vendo o julgamento, mesmo... “Ahhh, nãããõ!!!”. A rapaziada não, só que as mais velhas [...] Era como ver uma novela: eles viviam isso como uma segunda realidade.

Mas havia diferenças regionais marcantes acerca do público que acompanhava o espetáculo, sentida principalmente entre a Lagoa da Conceição e as praias dos Ingleses e do Santinho. Tanto que a participação das pessoas dessa segunda localidade chamou a atenção da Família Rio Apa, naquela época, segundo contou Wilson:

Na Lagoa, o pessoal ficava mais à distância. Um pouquinho mais à distância, mesmo que participando, era mais à distância. E no Santinho, eram mais “virgens”. O povo lá, naquele tempo, era muito mais virgem, mais autêntico. Então, eles quando entravam, entravam mesmo, e participavam assim diretamente às vezes, botando o que eles queriam.

A jornalista Eloá acompanhou essa única edição d'A PAIXÃO (a de 1978) devido ao fato de ser incumbida, pelo jornal *O Estado*, de fazer a cobertura do evento. Ela nunca havia presenciado um espetáculo daquele tipo antes daquela data, em Florianópolis. Sobre aquela edição, Eloá contou:

Eu não sou muito chegada a essa coisa de Paixão, entendeu? Fiz essa (*matéria*) porque, realmente, era uma coisa diferente: Paixão nas dunas, ao ar livre, não era coisa da Igreja [...]. Das edições d'A PAIXÃO, eu só acompanhei essa, que foi pra fazer a matéria pro jornal [...]. Agora, isso aí não: não teve nada da Igreja. Teve da Igreja os ensinamentos que passaram, na visão do (*Wilson*) Rio Apa, Kim (*Rio Apa*), das pessoas que elaboraram, que fizeram a marcação toda, isso eu achei muito legal, porque eu achei que eles trabalharam muito, e muito bem, porque o lugar ali é muito amplo: eles usaram as dunas assim, primorosamente. Ainda tiveram a ajuda do tempo, que tava um dia assim sem muito vento, não tava assim aquele vento cortante da duna, era um tempo agradável, calor [...]. Não tinha nada que criasse embargo para o povo: (*vendo uma foto*) isso era o povo de Jerusalém [...] Mini-Oberammergau em Florianópolis!

Outra espectadora, Fátima Lima, que acompanhou uma das edições de A PAIXÃO, já havia presenciado um espetáculo com um tema similar ao que fora

apresentado pela Família Rio Apa, em Nova Jerusalém, na localidade do Brejo da Madre de Deus, na Fazenda Nova, interior de Pernambuco, lugar que desde 1958 – e ainda hoje – sedia *A Paixão de Cristo*, no semi-árido nordestino:

Vou errar o ano, mas ainda na década de 1970, não sei em que ano... Eu vi a Fazenda Nova, em Pernambuco. É uma Paixão, mas completamente diferente. Lá, os soldados romanos nos conduziam, como a *Via Crucis* romana, e assistia-se ao espetáculo, alinhavado pela figura do Cristo. Guardadas as devidas proporções, a de Pernambuco tem muito mais a ver com essa que é feita atualmente no Ribeirão da Ilha, do que com a do Rio Apa. **A do Rio Apa, tinha uma outra maneira de se colocar frente à Paixão que era a de “viver”, de nos fazer ter uma experiência da Paixão, e não de sermos espectadores da Paixão** (grifo nosso)[...]. Eu – no meu jeito mais laico – acho que alcançava esse objetivo, sendo mexida... Ele trazia os cavaleiros pra Paixão! Quer dizer, uma mistura do cristão com o profano, meio herege até! E o Rio Apa tinha isso de trazer imagens arcaicas, de outro pensamento religioso, pra juntar a uma história que é cristã.

Fátima acompanhou tanto as encenações nas dunas da Lagoa, como no Barracão da Lagoa (outro espaço artístico usado por aquela família, além do pequeno teatro grego feito em pedras na propriedade de Wilson, ambos a serem abordados no próximo capítulo), e apontou em sua entrevista a forma como era dito o texto do espetáculo (um dos poucos relatos mais precisos acerca desse quesito, encontrado durante a pesquisa):

Eu cheguei a assistir peças no Barracão da Lagoa. Outra coisa que me marca muito é a maneira como eles falavam os textos. Ai, eu não sei se consigo fazer, só eles! Essa entonação que eles tinham, que era igual pra todos, não sei se o Rio Apa colocou, porque era uma família, e os amigos em volta, ele e os filhos, mas toda vez que eles falavam uma frase, eles terminavam da mesma forma. Era como se a frase se inclinasse pra baixo, no final, eu vou te dizer assim. Eu não sei repetir! Pra mim, me lembrava mais uma maneira antiga de dizer teatro, isso não tinha nada a ver com a coisa “engajada”: era como se você pensasse hoje em “teatro mítico”, um teatro antigo, um teatro talvez barroco, talvez... Eu diria mais: um teatro cristão antigo. Eu vi algumas coisas do Rio Apa: *A PAIXÃO* era “**O** “acontecimento teatral, repercutia dentro da cidade. Era quase um calendário oficial: toda a Semana Santa acontecia, e as pessoas iam, sempre tinha muita gente. Eu até pensei, se pensava aquilo como um calendário, apesar de ser uma iniciativa do próprio grupo dele. **Eu nunca consegui notar esse engajamento político, eles traziam pra mim essa coisa**

mítica, uma coisa do antigo, como num Sermão. Era um sermão (como se quisesse convencer a gente de algo) (grifo nosso). Mais um rito!

A construção do espetáculo era contundente, afirma Fátima Lima, a tal ponto de as pessoas ficarem “impregnadas” daquela idéia, muito disso favorecido pelo uso preciso do espaço a favor da encenação, fosse ela feita em espaços abertos ou fechados, como no Barracão:

Mesmo no Barracão, o espaço no Rio Apa sempre puxava pra uma arena [...]. O espaço se modificava de acordo com a cena: tinha horas que era uma procissão. Nós éramos levados a nos colocar dentro da Paixão, a ser um “figurante” d’A PAIXÃO como alguém do povo, de Cristo, sei lá... Só faltava falar aramaico! As palavras eram palavras que a gente mais ou menos conhece: então, não tinha problema se não fosse possível entender a todas [...]. **Ele não fazia um teatro para pura e simplesmente ser assistido: ele fazia um teatro para “contaminar” a alma. E ele era competente nisso, porque até eu que era uma “atéia de carteirinha”, na época... não me deixava levar muito pelo Cristo, mas pelos Cavaleiros do Apocalipse eu me deixei arrebat** (grifo nosso).

O público, que se emocionava tantas vezes com o que via n’A PAIXÃO, também causava emoção aos atores, principalmente ao final do espetáculo. Beltrame contou que os atores comentavam entre si o resultado de suas atuações e, comovido, assim falou:

Eu me lembro que nós comentávamos certas reações, de certas pessoas, porque a gente via o olhar comovido das pessoas, porque nós circulávamos. Eu me lembro da surpresa em relação à quantidade de pessoas: a quantidade de pessoas – eu não posso dizer – mas era uma multidão! No dia em que acontecia, na sexta feira, era muita, muita, muita gente. **E me lembro bem de quando terminava, o aplauso... eu me comovo, até! Do som dos aplausos, daquilo tudo, me lembro dos atores abraçando o Rio Apa...** (grifo nosso)

O som dos aplausos...! O efêmero sorriso musical executado pelas mãos talvez seja a maior e a mais almejada recompensa que buscam quaisquer artistas, posto que sem isso não se vive: o reconhecimento do trabalho traduzido em sons que comunicam aos Deuses (sejam eles quais forem) que nem tudo está

perdido entre nós, e que ainda é possível se reconhecer em humanidade uns nos outros.



Imagem nº25 – A Mão no Deserto⁶⁵

2.6 Epifanias, milagres e arrebatamentos

Muitas são as situações dentro da trajetória d'A PAIXÃO na Ilha de Santa Catarina que apresentam peculiaridades similares àquelas verificadas em rituais religiosos de diferentes povos: quando a representação, mesmo depois de terminada, ainda perdura em simbologia, apoiada em valores de crença e costumes sociais próprios de determinada cultura. Muitos dos participantes percebiam essa situação de alteração de estados emocionais tanto junto do público quanto dos atores, embora não fosse relatado em nenhum depoimento colhido nas entrevistas ou registrado em jornais situações de “transe coletivo” durante a pesquisa.

⁶⁵ Imagem encontrada em <http://www.google.com.br> (em 16/10/2008, às 10h49). Escultura erguida no deserto do Atacama, Chile.

Mas o fato é que os limites entre ficção e realidade se tornavam tênues exatamente por causa dos mecanismos usados para envolver os participantes do drama em torno dessa história de domínio tão público.

WILSON – Era como a gente dizia, “os milagres da Paixão eram quando os aleijados andavam e os mudos falavam”. Porque tinha gente que vinha pra Paixão assim, tenso, terrivelmente perseguido por si mesmo, e de repente se abria, falava, gritava [...] Começava a acontecer aquilo, nós sentíamos imediatamente...

THOR – Mas acontecia, porque a pessoa que se envolve, está junto de outros atores, tem a carga emocional subindo. A pessoa se defende até um ponto: se defende intelectualmente, “eu não sei fazer isso, eu nunca fiz isso”, mas como aquilo é simples de fazer... Por exemplo: vai xingar o rei por causa dos impostos. Um xinga, outro xinga, outro xinga, daqui a pouco o cara que nunca xingou... xinga também! Ou está numa fila pra pegar as cruzes, o cara está olhando, está participando, já está totalmente envolvido, já pega a sua e vai em frente...

Um dos atores de maior destaque nos anos em que *A PAIXÃO* aconteceu em Florianópolis foi Carlos Daitzschmann. De origem judaica, tinha feições que lembravam às do Cristo consagrado de maneira clássica por diversas imagens da iconografia cristã, a ponto de ser “reverenciado” pelos habitantes da Lagoa da Conceição, tanto adultos como crianças: seu semblante era muito próximo daquela do imaginário cristão. E convencia o público a tal ponto que não era dissociado o ator da personagem, depois de terminada a encenação:

WILSON – O estado psicológico dele e a empatia dominava realmente o Daitzschmann, de uma maneira, como hoje ele ainda faz como contador de história. E, então... era uma pena: muitas vezes, eu abusava do improvisado e ia (*como O Louco*) em cima dele, do Cristo, e começava a desmanchar a personagem: “Ah... o olhar dele, o olhar dele! Não faça isso comigo!” Ele vivia o papel de uma maneira profunda. Puxa vida (*risos*)!

Outra situação, descrita por Wilson e Thor, se relacionava à personagem João Batista:

THOR – Na cena do João Batista, quando ele começou a fazer o batismo... qual era a questão? Você está fazendo teatro, você tinha consciência da situação, e as pessoas às vezes não tinham. As pessoas se aproximavam com um sentido muito bonito de crer,

mesmo. Então você tinha uma situação de responsabilidade em relação àquela situação que transcendia muito ao fato de ser ator ou de estar no teatro, como a gente conscientemente estava. Então, ficava aquela dúvida: “Fazer o quê? Batiza!”...

WILSON – Batiza!

THOR – [...] porque já não interessava a tua opinião intelectual, ou a situação. Aquilo chegou a tal ponto do envolvimento com as pessoas, que as pessoas vinham e se batizavam. Então, batiza! Era espetacular. Como teatro, faz 20 anos que a gente fez teatro, foram aspectos nesse nível... Aconteceram em outras peças coisas meio parecidas também, como *Os Médiuns*, mas na história de Jesus, isso foi uma coisa espetacular. E, assim, o “top de linha” pra quem faz teatro: já passou da conta do espectador, ator, teatro, palco, platéia, é tudo uma coisa só... aquilo era realmente vida. **E uma coisa que até pra gente é estranho: por que acabou isso, né?** (grifo nosso)



Imagens nº26 – Espectadores e atores na cena do batismo, entre os anos de 1978 e 1980 (Acervo de Antônio Romão).



Imagem nº27 – Espectadores e atores na cena do batismo, entre os anos de 1978 e 1980 (Acervo de Antônio Romão).



Imagem nº28 – Atores na cena do batismo, entre os anos de 1978 e 1980. Representando João Batista, Kim Rio Apa (Acervo de Valmor Beltrame).

A resistência dos atores, em levar a cabo sua personagem, era testada em diversos aspectos. O desempenho dos atores, preocupados em criar fortes vínculos com o público para que a história fosse verossímil, buscavam manter a personagem sob quaisquer circunstâncias, uma vez que o deslocamento era feito a uma grande distância, e o Daitschmann (segundo relatos) era magro: a Cruz não era leve, e ainda teria de suportar o peso de uma pessoa. Como seria possível isso? Thor expôs:

É... Estado psicológico, né? A entrega, a concentração... Porque pra você ter um nível, digamos assim, de criatividade, você falar um dia inteiro, e a noite... Isso não é uma situação racional: essa não é uma situação que você possa estudar o texto que vá durar não sei quantas horas. É uma situação psicológica, de conhecimento geral da história mais a tua empatia com aquilo que você está fazendo. Então, ou você vira um personagem daquela época... e, de uma certa maneira, é uma personagem daquela época colocada nesse momento, porque as questões que a gente tratava eram questões atualíssimas: eram problemas dos pescadores atualmente; teve um Cristo Jovem que meu irmão fez, que foi muito impressionante porque tratava das inseguranças, das dificuldades, dos problemas sexuais, das situações de insegurança geral da juventude. Então, era um indivíduo daquela época colocado agora. Você entrava nesta situação, e não era uma situação racional, era uma coisa que se vivia: o meu irmão naquela época era jovem, e tinha os problemas. E aquilo ali jogava como teatro. Era uma vida em cena. A questão é complicada por causa disso: havia o distanciamento teatral, mas também não havia...



Imagem nº29 – Atores e espectadores na cena da crucificação, entre 1978 e 1980 (Acervo Valmor Beltrame).



Imagem nº30 – Atores na cena da crucificação coletiva, entre os anos de 1978 e 1980. Representando Cristo, Ariel Coelho (Acervo Antônio Romão).

Se isso acontecia dos atores para o público, o contrário também era verdadeiro e acontecia.

WILSON – Aconteceram momentos de tal integração que, eu me lembro de uma, foi até lá no Santinho: olhei, me voltei assim, olhei o pessoal todo que vinha andando, caminhando na areia, aquele negócio todo... E aí, a coisa virou: quer dizer, ficou real, ficou uma imagem histórica real. Aí, eu fiquei parado, ligado...

BELTRAME – Acho que é a cena da crucificação no final do dia, no pôr-do-sol... O silêncio que pairava, porque ele trabalhava com alguns bumbos, e o silêncio das pessoas... aquilo era emocionante. Era emocionante! Essa era uma cena fantástica. Outra cena era a que se dava a noite, com as tochas iluminando todas as dunas, e às vezes numa noite de lua maravilhosa... Então, tudo ajudava plasticamente... As imagens mais marcantes que eu tenho, nem são as dos discursos, das falas: são as imagens. Essas imagens que eu acho que são inesquecíveis: imagens da crucificação, e o momento mesmo do Sol se pondo... Ele (*Wilson Rio Apa*) fazia uma última fala, que era um discurso que eu não lembro mas era muito marcante, porque era quase que uma apoteose. Era um momento que ele, aquela liderança tão carismática que surgia e dava a última fala, o último recado pra todos – o Apa – que fazia uma espécie de Louco, e era esse Louco que dava o último recado. E o recado era – disso eu lembro! – da mudança, da transformação, que o tempo é um tempo de esperança.

Ao evento teatral se somava outro, carregado de um sentido de “comunhão” e de “religiosidade” (laica), ainda que *A PAIXÃO* não fosse empreendida por uma instituição religiosa. Em torno do espetáculo, pessoas das mais diversas origens e lugares se encontravam com o intuito de se confraternizarem naquilo que gostavam tanto de fazer: o amor pelo seu desempenho em teatro, assumido como o mais importante dos compromissos. Participar daquele evento era estar em contato com algo essencial: uma relação com um convívio social que se apresentava, naquele momento histórico, libertário, quase utópico por se pretender igualitário:

BELTRAME – Então, eu tive isso muito presente (*sobre a educação religiosa advinda da família*). Isso tinha esse aspecto. Mas o outro aspecto é que, era assim um ato político, porque o Apa ele se apropria de uma narrativa que todo mundo conhece e da idéia de cortejo que tem a ver com toda nossa história, seja de Igreja, seja das festas populares daqui, do boi-de-mamão, que era cortejo, tinha uma parte de cortejo e ele agrega, ele insere, dentro

dessa narrativa que todo mundo conhece elementos politizantes muito evidentes, e absolutamente nada panfletários. E era quando? 1977, 78, onde a ditadura ainda era viva. Tinha esse período, tinha esse aspecto, mas eu acho que o mais marcante, porque era do ponto de vista humano, era o encontro de pessoas tão diferentes: porque vinha gente de Porto Alegre, gente de Curitiba, pessoas daqui da cidade, quem já fazia teatro, quem era artista, com moradores da Lagoa, com pessoas do povo... Então era um momento de encontro no sentido mais profundo, porque mexia com aspectos – mais do que de religiosidade – eu diria que mexia com aspectos de espiritualidade. Ao mesmo tempo, tinha uma questão política que pra nós era muito importante naquele momento, que era da resistência contra a ditadura militar, e aí ele tinha uma sutileza, porque ele mais do que um político militante era um grande poeta, e sabia colocar nos textos todo esse conteúdo reflexivo e crítico... Mas ao mesmo tempo acho que era esse encontro da diferença. Porque as pessoas eram muito diferentes, mas eram muito festivas, muito alegres. Era muito divertido! Era muito alegre! **Éramos todos muito jovens... E pra nós, ensaiamos naquele “solão” do sábado e domingo, era uma grande festa! Foi extremamente marcante, foi definitivo: foi muito importante na minha vida** (grifo nosso).

III CAPÍTULO – O ESPELHO PARTIDO (ou, “A Loucura não é uma porta que se nos fecha, mas muitas janelas que se nos abrem, só que todas ao mesmo tempo!”⁶⁶)

“O espelho é o demônio mudo”.
(*Sermão do Demônio Mudo*, de Padre Antônio Vieira)



Imagem nº31 – O que houve aqui?

A velha cidade/atriz, depois de tão intempestivo ato ao ar livre que lhe fora proporcionado pelos “Iluminados” nas *Areias do Paraíso*, desejava retornar ao seu tão conhecido camarim.

Lá chegando, não mais pôde se reconhecer nele... O antigo espelho bisotado – aquele mudo companheiro das horas que antecedem à cena, outrora límpido e até então indivisível, contido em reluzente moldura – refletia não mais uma única efígie da cidade/atriz de 284 anos, mas a caleidoscópica miríade de si mesma, partido que fora.

⁶⁶ Frase contida na peça *Dona Maria, A Louca*, do dramaturgo florianopolitano Antônio Cunha, que foi apresentada no Teatro da UBRO pelo grupo Dromedário Loquaz, e teve estréia registrada pelo jornal *A Notícia*, em 16 de setembro de 1999 (matéria contida no sítio <http://www1.an.com.br/1999/set/16/0ane.htm>, visitado em 04 de janeiro de 2008, às 16h30).

A velha cidade/atriz percorreu com o olhar aquilo que a assustava: seu próprio rosto, refletido infinitas vezes nos cacos do espelho estilhaçado que agora, não mais mudo, gritava. Não mais era possível voltar atrás, por não ser a mesma cidade/atriz, por não ser mais camarim seu: quaisquer outros serviriam para tal função.

Dali, então, para aonde ir? O grito dado pelo espelho perturbava ao mostrar o vazio a ser ocupado.

Neste último capítulo abordo a “abertura” da cidade (motivada pela iniciativa de Wilson Rio Apa e sua família através d’A PAIXÃO) ao teatro feito fora do TAC; da apropriação iniciada nas duas últimas décadas do século XX em Florianópolis pelos grupos locais dos patrimônios existentes na cidade em prol do seu fazer teatral; do trânsito entre modernidade/pós-modernidade feito por estes grupos a partir de suas investigações a respeito do espaço cênico, nesse período em que é possível observar (além do já existente TAC) o aparecimento de outros espaços – empreendidos tanto pelo poder público⁶⁷ quanto pela iniciativa privada⁶⁸ – criados a fim de também atender a essa demanda; a proposição estética de alguns grupos⁶⁹ de teatro local que “provocaram” a “Antiga Desterro” em espaços distintos do “velho casarão da Pereira Oliveira”; e a fragmentação do centro como único ponto difusor de iniciativas culturais do município.

⁶⁷ Teatro da UFSC, CIC e Teatro da UBRO (este último, embora existente desde 1931, foi reformulado na década de 1990 para receber as maquinarias mínimas de um palco à italiana).

⁶⁸ O “Barracão da Lagoa” e o “Teatro Grego”, da Família Rio Apa; o Teatro Barddal; a Casa de Teatro Armação; o Teatro do Colégio Menino Jesus.

⁶⁹ Grupo Armação; Dromedário Loquaz; Severo e Sua Trupe; Grupo A de Teatro; Escola Aberta de Teatro.

3.1 Tempos de abertura

*Que sonha com a volta
Do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora!
A nossa Pátria
Mãe gentil
Choram Marias
E Clarisses
No solo do Brasil*

(*O Bêbado e a Equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc, na voz de Elis Regina)

A primeira metade da década de 1980 é marcada, no Brasil, por profundas discussões e agitações políticas em diversos setores da sociedade: a ditadura militar instaurada em 1964 dava claros sinais de falência, e o regime não mais tinha mais como ser sustentado. Na gestão do general João Batista Figueiredo (1979 – 1985), o governo militar permitira, numa última tentativa de sobrevivência, dentre outras medidas o pluripartidarismo, e também fora decretada a Lei de Anistia (embora ainda existisse um forte clima de insegurança política – que era bastante tenso – no Brasil).

O que agitava todo país não passava longe da Ilha de Santa Catarina. Mas além das movimentações políticas, o município de Florianópolis – no período de 1980 a 1985 – apresentava significativas mudanças em seu panorama urbano: na década de 1970, a topografia do centro histórico da cidade sofrera radical alteração com o surgimento do aterro da Baía Sul (numa consequência do “milagre econômico”); o perfil das construções citadinas (sobretudo na década de 1980) se modificara por completo, à medida que a tipologia urbana do centro histórico passou a ser verticalizada em maior ritmo do que o empreendido na década anterior, devido aos novos empreendimentos imobiliários; os loteamentos em diversas áreas próximas ao centro histórico (localizados principalmente nos bairros Carvoeira, Pantanal, Córrego Grande, Itacorubi e Trindade, que ficam nos arredores do maciço do Morro da Cruz e nas imediações da UFSC e da ELETROSUL), também adensavam o crescente contingente populacional da

cidade; bairros planejados pela iniciativa privada e/ou loteamentos de alto padrão (os balneários de Daniela, Praia Brava e Jurerê Internacional, no norte da Ilha), alguns em regime de condomínios fechados (Condomínios como o Saulo Ramos e o Village, na Lagoa da Conceição etc), surgiam distantes do centro histórico, em recantos que antes não eram quase habitados. Nas duas últimas décadas do século XX, Florianópolis floresceu em definitivo para além do seu núcleo citadino original, principalmente para a parte insular norte e para a parte continental do município.

A sociedade civil começava novamente a se mobilizar em torno dos interesses coletivos sem que isso fosse considerado um delito, participando de maneira mais ativa nas decisões que destinariam o seu próprio futuro: dentre muitos, o direito ao voto direto para prefeitos municipais (nas capitais e cidades turísticas, e nas cidades de fronteira nacional), governadores de estado e principalmente presidente da república era um dos desejos que mobilizaram todo o país em direção à democracia, marcando principalmente o ano de 1984 com o movimento *Diretas, Já!* Neste movimento a sociedade dava franco apoio à emenda constitucional proposta pelo parlamentar federal Dante de Oliveira, e a Câmara dos Deputados do Congresso Nacional a vetou, na sessão que se estendeu pela madrugada de 26 de abril daquele ano.

Nesse período se debatia com maior intensidade também – devido à abertura política iniciada no país – as possíveis soluções para a preservação (em decorrência da exploração imobiliária) dos distintos patrimônios históricos florianopolitanos, fossem eles prediais ou naturais. Em 1988, o Teatro Álvaro de Carvalho – o mais antigo edifício teatral de Florianópolis – foi definitivamente reconhecido como patrimônio histórico pelo Governo do Estado e o prédio foi conseqüentemente tombado, durante a gestão do governador Pedro Ivo Campos (1987-1990).

Podemos perceber de maneira bastante clara o “clima” que havia neste período histórico pelas palavras de Valmor Beltrame, sobretudo no que para ele também representava, naquele momento, *A PAIXÃO*:

Esse era um período de muita inquietude. [...] Esse era um momento importante das nossas vidas, porque nós acreditávamos

que o país seria diferente, muito diferente. Estávamos vivendo a ditadura militar, mas acreditávamos na possibilidade de o país ser completamente diferente. Acreditávamos que o país se democratizaria, que na hora em que saíssem os militares do poder a sociedade seria muito mais “igual”, não haveria a quantidade de pobres que existia, as injustiças seriam minimizadas... e A PAIXÃO era mais uma das experiências enriquecedoras que se encaminhavam nessa direção: a de um país socialista, de um país onde todos pudessem acessar as obras de arte, ao saber, ao conhecimento, e que teria pão e comida pra todo mundo. Uma utopia, total! A PAIXÃO era isso: era esse momento de conagração, de reunião, de encontro entre as pessoas. Por quê A PAIXÃO Segundo Todos os Homens? Porque cabíamos todos. E a perspectiva era essa: a do coletivo.

Florianópolis cada vez mais tinha agregado ao seu viver novos conceitos. A PAIXÃO, realizada desde 1977 nas dunas da Lagoa da Conceição, dera bastante visibilidade à cidade, a ponto de o espetáculo integrar oficialmente em 1980 o calendário de eventos brasileiros da Empresa Brasileira de Turismo – EMBRATUR, chamando a atenção de curiosos de todo o país (e até mesmo do estrangeiro) para a manifestação artística conduzida por Wilson Rio Apa e sua família. O fato serviu de chamada para o espetáculo no jornal local *O Estado*.

A PAIXÃO SEGUNDO TODOS OS HOMENS.

Uma recriação atual sobre a vida e morte de Jesus Cristo, encenada num dos mais belos palcos naturais de nossa cidade: as dunas da Lagoa da Conceição. Durante aproximadamente 16 horas, cerca de 150 atores, todos amadores, sob a direção de Wilson Rio Apa, revivem os grandes personagens bíblicos, enfatizando a cada ano uma história nova de um Jesus homem e sempre original.

Este ano, inspirada num Cristo Fantástico, a montagem procura relatar todo caráter místico do Filho de Deus. E como sempre a peça se desenrola a partir da criatividade dos participantes, que têm um roteiro mínimo e usam todo o seu dom de improvisação para dar continuidade às cenas.

Sem dúvida a Paixão é uma criação coletiva, e conta com a participação especial do coral de filhos de pescadores. Um espetáculo que vale a pena ser visto.

Ainda este ano, durante a apresentação da Paixão, na cena da feira, um grupo teatral de Santos, que representou o Brasil no Festival de Nancy, na França, fará um espetáculo de bonecos.

E para completar o evento cultural haverá uma exposição de pintura de José Aluim (Mano), o pintor da Paixão, e o lançamento dos livros "No Mar das Vítimas" (Contos) e "Manifesto do Povo" de W. Rio Apa, na 5ª e 6ª feira às 19:00 hs.



PROGRAMAÇÃO


Dia 3 (quinta-feira) I Parte – às 20:00 hs.
Dos Profetas da Destruição à Anunciação e Morte dos Inocentes.

Dia 4 (sexta-feira) II Parte – às 08:00 hs. Do Menino Jesus Até a Prisão de João Batista.

III Parte – às 14:00 hs. Da Morte de João às Tentações de Jesus.

IV Parte – às 17:00 hs. Do Julgamento à Crucificação.

PROMOÇÃO

 DIRETUR
DEPARTAMENTO DE TURISMO E CULTURA
FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA

PATROCÍNIO

SECRETARIA DE CULTURA, ESPORTE E TURISMO
Prefeitura Municipal de Florianópolis



Imagem nº32 – Chamada para A PAIXÃO, O Estado, Florianópolis, de 02 de abril de 1980.

A transcrição do que diz a chamada, tal como foi escrita no jornal, é esta: “Uma recriação anual sobre a vida e morte de Jesus Cristo, encenado num dos mais belos palcos naturais de nossa cidade: as dunas da Lagoa da Conceição. Durante aproximadamente 16 horas, cerca de 150 atores, todos amadores, sob a direção de Wilson Rio Apa, revivem os grandes personagens bíblicos, enfatizando a cada ano uma história nova de um Jesus homem e sempre original. Este ano,

inspirada num Cristo Fantástico, a montagem procura relatar todo caráter místico do Filho de Deus. E como sempre a peça se desenrola a partir da criatividade dos participantes, que têm um roteiro mínimo e usam todo o seu dom de improvisação para dar continuidade às cenas. Sem dúvida a Paixão é uma criação coletiva, e conta com a participação especial do coral de filhos de pescadores. Um espetáculo que vale a pena ser visto. Ainda este ano, durante a apresentação da Paixão, na cena da feira, um grupo teatral de Santos, que representou o Brasil no Festival de Nancy, na França, fará um espetáculo de bonecos. E para completar o evento cultural haverá uma exposição de pintura de José Alvim (Mano), o pintor da Paixão, e o lançamento dos livros 'No Mar das Vítimas' (contos) e 'Manifesto do Povo' de W. Rio Apa, na 5ª e 6ª feira às 19hs”.

E o jornal *O Estado*, na mesma edição, ainda noticia na página 16, logo no primeiro parágrafo da matéria a inclusão do evento no Calendário da EMBRATUR, fato até então inédito no que diz respeito ao meio teatral de Florianópolis:

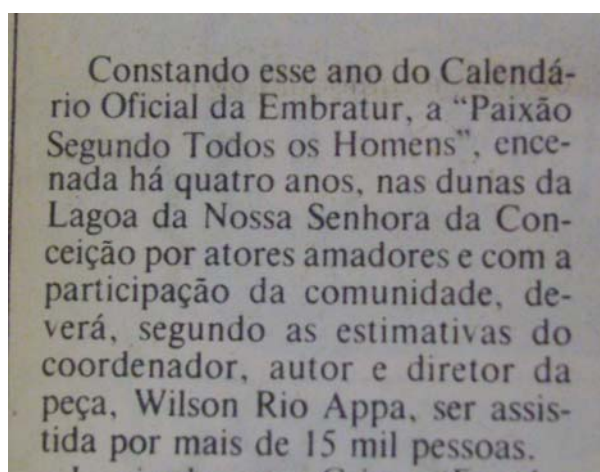


Imagem nº33 – Trecho da matéria do jornal *O Estado* que noticia a inclusão d'A PAIXÃO no calendário oficial de eventos da EMBRATUR, em 1980.

A Lagoa da Conceição, na época em que a Família Rio Apa chegou à Florianópolis, era uma modesta localidade. O lugar, pela sua exuberante beleza natural, atraiu, principalmente a partir da década de 1970, muitas pessoas vindas de outras regiões do país. Muitos artistas, que por lá se estabeleceram nesse

período, trouxeram consigo o seu fazer e, atentos, percebiam aquela comunidade de outra maneira, não menos rica nos aspectos do seu viver do que outras comunidades da própria ilha. O movimento proposto por Rio Apa na época das Semanas Santas que se seguiram, de 1977 a 1986, projetou a Lagoa da Conceição nacionalmente não somente porque o local era um reconhecido recanto de rara beleza natural, mas também porque naquela comunidade era feito um refinado trabalho artístico, que causava um grande movimento de pessoas por todo o lugarejo. Por apresentar um evento com tamanha dimensão (principalmente pelo número de pessoas que se deslocavam para assistir e participar do espetáculo, e pelo tamanho do espaço cênico adotado para tal) e originalidade (pois, nesse período, não foram encontrados registros de um espetáculo que alcançasse aquela envergadura, e que fosse feito daquele jeito, no país).

Segundo a edição do *Jornal de Santa Catarina*, de 4 e 5 de abril de 1980, cerca de 40 emissoras de televisão – a matéria destaca a atuação das TV's Educativas – registraram *A PAIXÃO* ocorrida nos dias 3 e 4 daquele mês, e exibiram a cobertura feita do evento em rede nacional (coisa até então inédita, acerca do meio teatral em Florianópolis⁷⁰). Naquela ocasião, o público que acompanhou o evento foi estimado, segundo os organizadores e a imprensa local, em torno de 20 mil pessoas. A cidade começava a chamar a atenção de outros centros difusores de cultura do país.

⁷⁰ No ano anterior, Florianópolis – embora uma pequena cidade frente a outras capitais do país – gerava notícia na imprensa nacional, não exatamente pelo que fazia no meio teatral. Em 30 de novembro de 1979, na Praça XV de Novembro e seus arredores, houve um violento embate entre populares e a comitiva do então Presidente da República General João Baptista Figueiredo, quando da sua visita à capital catarinense. Hostilizado pela população, o Presidente resolveu revidar (até mesmo partindo para a luta corporal), e o resultado – além da prisão de 5 estudantes enquadrados na Lei de Segurança Nacional – foi um grande tumulto e quebra-quebra no centro da cidade. O fato originou em 1996 um curta metragem de ficção em formato 35 mm dirigido por Eduardo Paredes e intitulado *Novembrada*.

Cerca de 40 emissoras de televisão, entre elas as educativas, estiveram na Capital para filmar e divulgar esse trabalho, que envolve aproximadamente uma centena de atores, dos quais só a metade é fixa, pois a maioria integra-se na hora ao espetáculo, improvisando. Wilson Rio Apa, autor e direção da versão, espera um público em torno de 20 mil espectadores, nas dunas da Lagoa da Conceição, onde hoje será realizada a segunda parte do espetáculo.

Imagem nº34 – Recorte da matéria publicada no *Jornal de Santa Catarina*, 4 e 5 de abril de 1980.

O movimento causado por Rio Apa e sua Família encontrou acolhimento em artistas e grupos locais. Boa parte dos artistas de Florianópolis, durante aquele período histórico, teve contato direto ou indireto com os espetáculos de Rio Apa (fossem como atores ou espectadores), e demais obras de Wilson (que também era escritor). Os grupos de teatro da cidade tinham participação ativa nas encenações, a partir dos seus atores: Márlio Silveira e Ney Piacentini, por exemplo, seriam os mentores do Grupo A de Teatro (que mais tarde recebeu Piero Falci, Ademir Rosa e Fátima Lima) que na década de 1980 experimentaria uma série de lugares da cidade para fins teatrais. Além de trabalharem como atores do A de Teatro, Piero Falci e Ademir Rosa também trabalharam com o grupo Dromedário Loquaz, que era dirigido no início da década de 1980 por Isnard Azevedo. Jane Goeth fez trajetória semelhante: não integrou o A de Teatro, mas participou de *A Guerra das Bruxas Contra o Anjo dos Homens* no mesmo ano em que trabalhou com Isnard Azevedo e o Dromedário Loquaz, em *A Importância de Estar de Acordo*. Num breve relato do próprio Ney Piacentini, realizado no dia 23 de maio de 2008, em Porto Alegre, ele afirmou categoricamente que o A de Teatro nasceu n'A PAIXÃO, quando da dissidência do Grupo Pesquisa Teatro Novo. O próprio Pesquisa Teatro Novo teve muitos dos seus atores (Leonor Michelon, Dulce e Ivana Fossari, dentre outros) envolvidos

diretamente em várias encenações d'*A PAIXÃO*, incluída nessa função a própria diretora daquele grupo, Carmem Fossari. Outros atores, como Valmor Beltrame, tiveram sua iniciação teatral conduzida por Wilson Rio Apa: mais tarde, Valmor iria integrar o grupo Gralha Azul, que era sediado em Lages e buscava, no final dos anos 1970 e início dos 1980, um trabalho de teatro que fosse ao encontro do público a partir de uma raiz popular de teatro de formas animadas.

Em todos esses exemplos citados é possível perceber um ponto em comum a todos: o desejo de subverter, pelo próprio teatro, a ordem imposta à própria arte por questões externas a ela. E um desses pontos de questionamento escolhidos por esses atores e grupos, acerca das “imposições normativas” externas ao teatro (oriundas do poder público ou do senso comum da sociedade florianopolitana, que ainda tinha como máxima de que “Teatro (a arte) tem de ser feito no teatro (o edifício histórico)”, se refere à escolha de lugares distintos do edifício dispensado pelo poder público para a realização dos espetáculos de teatro. Além disso, o fato de apresentarem propostas de encenações voltadas a um perfil de público distinto daquele que afluía costumeiramente aos espetáculos apresentados no TAC, e pelo fato de estarem deslocados do espaço oficial, apresentavam espetáculos de boa qualidade.

Pode-se perceber a multiplicação do discurso e da prática de Wilson Rio Apa como uma reverberação do movimento por ele iniciado, como um eco. Outros artistas, como Vera Collaço, ainda que não tivessem participado diretamente das encenações de Rio Apa, mantiveram estreito contato com esse homem de teatro, o que estimulou o debate sobre as possíveis práticas cênicas naquele período histórico.

Diferentemente daquele período, hoje a Lagoa da Conceição se destaca em Florianópolis como um bairro onde a vida noturna é bastante agitada, onde é possível encontrar vários estabelecimentos voltados, principalmente, ao entretenimento noturno e há também grande variedade de estabelecimentos comerciais, além de ser o endereço de vários artistas.

De 1977 pra cá, a cidade fora novamente descoberta (como outrora) aos olhos do mundo. Desta vez, por causa de um'*A PAIXÃO*, dentre tantas outras que ela despertou.

3.2 O TAC, e além dele: um breve passeio pelos edifícios públicos e privados destinados ao fazer teatral em Florianópolis nas décadas de 1980/1990

Apresentarei os edifícios públicos e privados destinados a atividades de teatro na capital catarinense nas décadas de 1980 e 1990, período em que alguns deles tiveram seu destino alternado com outras funções que não exatamente as de teatro por vários períodos, mas foram ou retomados ou mesmo construídos para tal fim. Infelizmente, nem todos resistiram à ação do tempo, como o hoje inexistente Barracão da Lagoa. Outros, porém, ressurgem (como a UBRO), e mesmo o anexo ao Casarão da Lagoa se torna um curioso exemplo de espaço que somente na atualidade tem sua destinação àquilo ao qual foi projetado (embora edificado desde antes da década de 1980).

3.2.1 Edifícios empreendidos e administrados pelo poder público

3.2.1.1 O TAC



Imagem nº35 – Atual fachada do TAC, em 2008⁷¹

O Teatro Álvaro de Carvalho – TAC, inaugurado em 08 de junho de 1875, localizado no centro de Florianópolis na rua Marechal Guilherme nº 26, ao lado da Praça Pereira Oliveira, inicialmente fora denominado “Theatro Santa Izabel”, é o mais antigo edifício de teatro ainda em utilização para este fim em Florianópolis, e por isso também o mais importante. Concebido para ter tipologia italiana, ao longo de sua existência, várias foram as finalidades encontradas para esse edifício: primeiramente serviu como teatro, mas também foi prisão (final do século XIX), sede provisória da Assembléia Legislativa de Santa Catarina, salão de bailes, cinema, etc.

Já no final do século XIX e início do século XX, por não poder manter os custos do prédio, muitas vezes o Governo do Estado arrendava o edifício. Os arrendatários tinham o direito de explorar o imóvel para a diversão pública, e até mudar o nome do prédio, que ganhou várias denominações ao longo das primeiras décadas do século XX: Cine Variedades, Cine Paramount, Royal Cine

⁷¹ Imagem encontrada no sítio:
http://www.sc.gov.br/webimprensa/imagens/2004/marco/220304_11.htm, acessado em 30 jun.2008. Foto de Jaksson Zanco.

Teatro e Cine Odeon entre outros. Mesmo quando alugado para a realização de exibições de filmes, seus arrendatários reservavam espaço para apresentações de teatro e variedades. No decorrer do século XX, a prática de arrendamento do prédio foi caindo em desuso.



Imagem nº36 – Vista interna do TAC na atualidade (foto de Norton José). Na foto, vê-se o camarote central, vazio, e a entrada principal para a platéia que está sob este camarote, característica presente na maior parte dos teatros de tipologia à italiana.

Muitas foram as vezes que o TAC foi fechado por longos períodos, fosse devido às rescisões de contrato entre os arrendatários e o Governo do Estado, fosse por conta das reformas realizadas no prédio pelo poder público. Na última delas – iniciada em 2000 e finalizada em 2004 – dentre mudanças definitivas e reparos destaco a substituição dos assoalhos do palco e da platéia; o fosso da orquestra foi desativado; a cortina foi trocada assim como as cadeiras da platéia; o telhado foi todo refeito; novas aparelhagens de som e luz foram instaladas, bem como o novo sistema de climatização; a vara de iluminação que ficava suspensa sobre a platéia foi retirada etc. Mesmo com todas as reformas que aconteceram ao longo de toda a sua existência, a tipologia italiana do TAC sempre foi e é

preservada, ainda que alguns elementos que caracterizam esta tipologia fossem agregados (desnível na platéia), mantidos (o “camarote do príncipe”), ou descartados (palco em desnível, fosso da orquestra, quarteladas, iluminação da ribalta etc) ao longo dos anos, segundo a conveniência dos períodos históricos (ou mesmo pelo desconhecimento dos empreendedores das reformas, fossem eles os técnicos da construção ou os burocratas da gestão pública que autorizavam os projetos). Ainda assim, pode-se considerar o TAC o único espaço teatral da cidade que apresenta tipologia italiana por excelência.



Imagem nº37 – A platéia, os camarotes (em destaque, o camarote destinado ao Governo do Estado), galeria e lustre do TAC⁷². Foto tirada do palco do teatro.

O edifício, que está sob a responsabilidade do poder público estadual (através da Fundação Catarinense de Cultura), tem capacidade para abrigar 461 espectadores. Observa-se, por vezes, que alguns grupos locais conseguem

⁷² Imagem encontrada no sítio <http://www.tac.sc.gov.br>, no dia 10 jan. 2009, às 16h45.

manter longa temporada de apresentações de seus espetáculos nesse teatro (embora isso não seja comum).

3.2.1.2 Teatro da UBRO



Imagem nº38 – Fachada do Teatro da UBRO (autoria do pesquisador), em 2007.

O Teatro da União Beneficente Recreativa Operária – ou Teatro da UBRO – foi inaugurado em 1931, e atualmente está sob a responsabilidade do poder público municipal, através da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes. Está situado no nº 15 da escadaria da rua Pedro Soares, no centro da cidade, e tem capacidade para 104 espectadores. Em sua origem o prédio não fora construído exatamente para ser um teatro com tipologia próxima à italiana (como é atualmente), mas a sede da UBRO serviu durante muito tempo para as manifestações teatrais do Grupo Teatral João Dall Grand Bruggmann da UBRO, principalmente entre as décadas de 1930 e 1950⁷³.

⁷³ Para maiores detalhes sobre a história da União Beneficente Recreativa Operária, recomendo a leitura da tese de doutorado da Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço, *O Teatro da União*



Imagem nº39 – Platéia do Teatro da UBRO, na atual (2009) configuração do prédio⁷⁴

A platéia, é composta por um balcão, apresenta desnível insuficiente em frente ao palco, o que não favorece o conforto visual do espectador. O palco, em sua lateral esquerda, não tem zona de escape. Tem bons equipamentos de som, iluminação cênica e sistema de climatização, mas a caixa cênica apresenta um urdimento móvel que não tem varas suficiente para atender a necessidade da maior parte dos espetáculos. Além disso, a saída de emergência não atende às necessidades de segurança.

Depois da reconstrução do Teatro da UBRO (que teve somente a fachada preservada, uma vez que o prédio original desabou devido a construção de um prédio ao lado), o primeiro espetáculo lá apresentado – produzido pelo Grupo Dromedário Loquaz – foi *Dona Maria, A Louca*, que teve estréia em 16 de setembro de 1999, antes mesmo da inauguração oficial do prédio pela Prefeitura Municipal de Florianópolis. A reabertura desse teatro foi uma conquista dos artistas da cidade, que por muito tempo se mobilizaram para que esse espaço não fosse fechado, demolido ou destinado a outro fim que não o de atender às

Operária – Um palco em sintonia com a modernização brasileira. Florianópolis, 2004. Tese (Doutorado em História Cultural) Programa de Pós-Graduação em História, UFSC, 2004.

⁷⁴Imagem de autoria de Rosana Cacciatore, acessada no sítio: <http://www.pmf.sc.gov.br/franklincascaes/?site=145>, dia 16/01/2009, às 12h10.

produções dos grupos locais, que nele podem fazer longas temporadas, como se observa nas pautas deste Teatro.

3.2.1.3 Teatro da UFSC.



Imagem nº40 – Teatro da UFSC, ladeado pela antiga Igreja da Trindade à esquerda, e a casa do Divino à direita (autoria do pesquisador), em 2009.

A antiga Igreja da Santíssima Trindade, seu salão paroquial e a casa dedicada ao Divino Espírito Santo formam parte do complexo gerenciado pelo Departamento Artístico Cultural (DAC) da UFSC, e se situam no campus daquela Universidade, defronte à Praça Santos Dumont, no bairro da Trindade.

O teatro ocupa o antigo salão paroquial (situado entre a Igreja e a casa do Divino) e tem capacidade para abrigar 108 espectadores. Segundo o jornal *O Estado*, de 20 de maio de 1979, o Teatro da UFSC foi inaugurado no dia anterior (portanto, dia 19 de maio de 1979), embora conste no sítio do DAC na internet o dia 04 de maio de 1979 como sua data inaugural.



Imagem nº41 – Vista parcial do palco e da platéia do Teatro da UFSC⁷⁵, em 2009.

Neste teatro são ministradas as mais variadas oficinas e cursos de teatro direcionados à comunidade, que têm o propósito de formar atores e outros profissionais que possam se integrar às artes cênicas. Além disso, este teatro serve de suporte para muitos grupos locais (amadores, ou àqueles em vias de profissionalização) e eventos ligados à arte-educação dirigidos para escolas e comunidades, com o propósito de formação de espectadores e também de artistas. Um dos grupos mais antigos da capital, o Pesquisa Teatro Novo tem suas atividades sediadas neste complexo.

O Teatro da UFSC tem urdimento fixo, apresenta pé-direito alto, modesta inclinação da platéia e palco bastante alto em relação à platéia, de forma que propicia boa visão ao espectador. As zonas de escape da caixa cênica são limitadas por dois pilares que praticamente fazem a divisão do palco ao meio, por sustentarem uma viga estrutural do prédio. As saídas de emergência são largas,

⁷⁵ Imagem encontrada no sítio: http://www.dac.ufsc.br/institucional_espacos_culturais_teatro.php em 16 jan. 2009, às 13h16.

mas não funcionam automaticamente, e apesar das grossas paredes do prédio, não há um revestimento acústico que seja suficiente para isolar o som que vem de fora do prédio (até mesmo porque a platéia apresenta várias janelas basculantes móveis, o que facilita a interferência de som externo no recinto). O prédio não apresenta sistema de climatização. Na pauta desse teatro, podem-se observar espetáculos de grupos locais que fazem longa temporada.

3.2.1.4 Teatro Ademir Rosa



Imagem nº42 – O Teatro Ademir Rosa, no Centro Integrado de Cultura Professor Henrique da Silva Fontes – CIC (autoria do pesquisador), em 2009.

O Centro Integrado de Cultura Professor Henrique da Silva Fontes – ou CIC – situado na Avenida Governador Irineu Bornhausen, nº 5600, no bairro Agrônômica, dispõe em seu espaço físico de uma série de salas onde diversas interfaces artísticas (música, artes cênicas, artes visuais etc) são acolhidas. O CIC foi inaugurado em 1982, e nele está o maior teatro de Florianópolis: o Teatro Ademir Rosa (assim denominado em 1997, em homenagem ao ator

florianopolitano de mesmo nome, falecido naquela década) tem capacidade para abrigar 956 espectadores. Apresenta tipologia semelhante a de um palco à italiana, com platéia em desnível bastante acentuado posicionada imediatamente em frente ao palco (favorecendo o conforto visual e auditivo do espectador); palco com elevação proporcional ao desnível da platéia; fosso de orquestra móvel; quarteladas; urdimento; sistemas de iluminação cênica e som compatíveis com o tamanho do espaço, e outros elementos arquitetônicos característicos daquela tipologia. Entretanto, não há camarotes, balcões ou galerias. Além do excelente tratamento acústico que apresenta o local, é também equipado com sistema de climatização. Contudo, as saídas de emergência não são totalmente adequadas para atender ao fluxo de pessoas que frequenta o local.



Imagem nº43 – Platéia do Teatro Ademar Rosa, no Centro Integrado de Cultura – CIC, em 2009.⁷⁶

O complexo do CIC está sob a responsabilidade do poder público estadual (através da Fundação Catarinense de Cultura) desde a sua inauguração, no dia

⁷⁶ Imagem encontrada no sítio http://www.fam2008.com.br/fotos/foto_695_g.jpg em 16 jan.2009, às 13h16.

14 de novembro de 1982. O teatro foi inaugurado somente em 25 de julho de 1983, com a apresentação do espetáculo *O Grande Circo Místico*, do Ballet Teatro Guaíra, de Curitiba. A coreografia do espetáculo foi concebida por Carlos Trincbeiras, que se inspirou no poema de Jorge de Lima. As músicas para o espetáculo foram compostas por Edu Lobo e Chico Buarque, e o roteiro foi feito por Naum Alves de Souza. O Teatro Ademar Rosa abriga espetáculos nacionais e internacionais e, em menor número, espetáculos de produção local. Não são observados, na pauta desse teatro, espetáculos que explorem longas temporadas.

3.2.1.5 Casarão da Lagoa

Na praça Bento Silvério, o casarão construído para abrigar a estação rádio-telegráfica, em 1912, foi transferido para a Prefeitura Municipal de Florianópolis em 1980, permanecendo até o momento sob a responsabilidade do poder municipal através da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes. O prédio abriga o Centro Cultural Bento Silvério.



Imagem nº44 – Vista da fachada do casarão que abriga o Centro Cultural Bento Silvério, na Lagoa da Conceição (autoria do pesquisador), em 2009.

O anexo que fica na parte de trás do Casarão – conhecido como “Casa de Máquinas” – teve um primeiro projeto concebido por técnicos da FUNARTE, a pedido da Prefeitura Municipal de Florianópolis na então gestão do prefeito municipal Edson Andrino (1986 - 1990).



Imagens nº45 e 46 – Vista externa e interna da “Casa de Máquinas”, em reforma para abrigar o espaço não-italiano de teatro, atrás do Centro Cultural Bento Silvério (autoria do pesquisador), em 2009.

Porém, antes de receber os benefícios que poderiam dar àquele anexo também a função de um pequeno teatro para atender ao bairro (urdimento, instalações elétricas etc), o lugar abrigou uma delegacia da Polícia Civil que ocupou o local até o ano de 2008. O projeto feito pela FUNARTE foi arquivado, e recentemente outro projeto de estruturação do prédio está em execução, para destiná-lo para fins artísticos, uma vez que a delegacia foi transferida de local.

3.2.2 Edifícios empreendidos e/ou administrados pela iniciativa privada

3.2.2.1 O Barracão da Lagoa



Imagem nº47 – Local onde, segundo relatos, estava situado o barracão utilizado como atelier de José “Mano” Alvim e os espetáculos da Família Rio Apa na década de 1980, às margens da Lagoa da Conceição (autoria do pesquisador, em 2009).

A rua Osni Ortiga na Lagoa da Conceição também abrigou, segundo relatos, uma construção que abrigava funções de artes cênicas e artes visuais, hoje inexistente. O “Barracão da Lagoa”, como era conhecido, ficava ao lado da

casa de cor branca com telhado verde nº 70 (imagem na página anterior). Atualmente, o lugar está ocupado por algumas árvores e serve como estacionamento.

Não foi possível encontrar imagens da construção (fotos, desenhos e/ou plantas arquitetônicas), que dessem conta de sua tipologia. Segundo relato do artista plástico (e também ator d'A *PAIXÃO*) José "Mano" Alvim – concedido ao pesquisador na tarde de 16 de fevereiro de 2009, nas dependências do CEART/UDESC – o barracão foi arrendado por ele para servir como um atelier de artes plásticas, que mais tarde veio a atender Thor Rio Apa (que também era artista plástico), e conseqüentemente serviu de abrigo para vários dos espetáculos da Família Rio Apa.

Dos vários espetáculos produzidos por Wilson Rio Apa e encenados nesse prédio, *O Cristo Mulher* teve publicada uma matéria, no jornal *O Estado* (aliás, o único registro encontrado sobre a existência desse espaço na imprensa escrita, além dos relatos dos entrevistados), e teve estréia no dia 04 de março de 1983. Nesta matéria, o local é apontado como um lugar de criação e discussão sobre arte para artistas e pessoas que moravam na Lagoa daquele período. O espetáculo, segundo a matéria, surgiu a partir de uma obra de José "Mano" Alvim, artista plástico que já havia inspirado com outra de suas obras outro espetáculo, *A Guerra das Bruxas contra o Anjo dos Homens*, realizado em janeiro de 1981 nas dunas da Lagoa da Conceição.

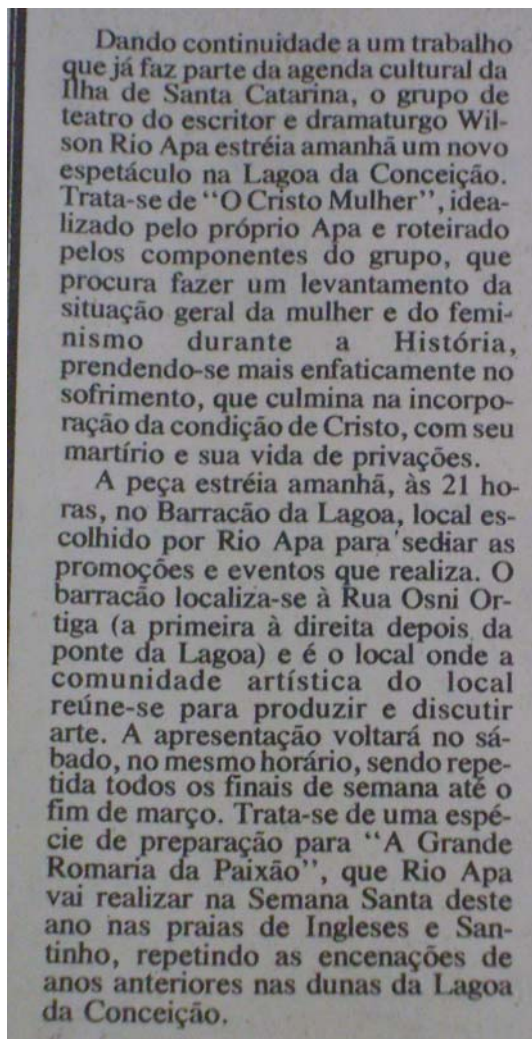
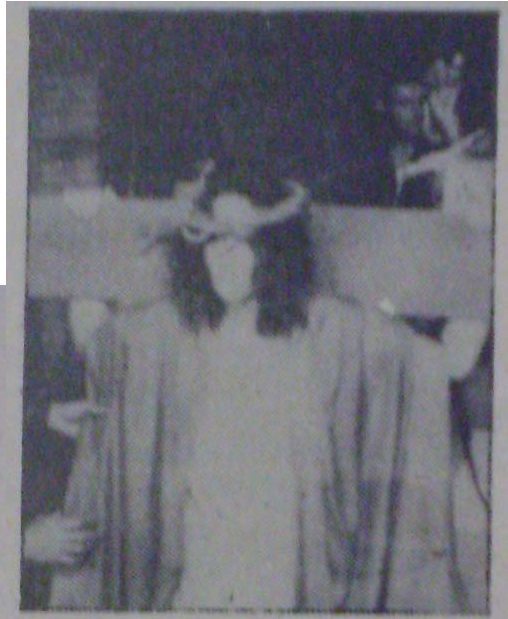


Imagem nº48 – Recorte da matéria publicada no jornal *O Estado*, Florianópolis, 03 de março de 1983, sobre o espetáculo *O Cristo Mulher*, que foi apresentado no hoje inexistente Barracão da Lagoa.

O elenco do espetáculo era formado por Lairse (não foi publicado o seu sobrenome), Luís Mello, Carlos Daitschmann, Álvaro Jorge, Fernando (não foi publicado o sobrenome, mas se deduz que seja Fernando Marés, cenógrafo paranaense que muitas vezes participou como ator dos espetáculos da Família Rio Apa), Janete (não foi publicado o seu sobrenome) e Wilson Rio Apa. Os ingressos custaram Cr\$ 500,00, e este espetáculo serviu de preparação para *A Grande Romaria da Paixão*, que foi feita no ano de 1983 nas dunas das praias dos Ingleses e Santinho (e foi noticiada como um *happening*, que teve duração de 3 dias consecutivos).

**A submissão
feminina na
nova peça
de Rio Apa**



Estréia hoje no Barracão da Lagoa, na Lagoa da Conceição, a peça “O Cristo Mulher”, criação do grupo do escritor e dramaturgo Wilson Rio Apa. O espetáculo será exibido às 21 horas de hoje e amanhã, voltando nos finais de semana que restam até o fim de março. Trata-se de uma espécie de preparação para a tradicional encenação da Semana Santa, que neste ano será nas praias de Santinho e Ingleses e que se chamará “A Grande Romaria da Paixão”.

Em resumo, “O Cristo Mulher” procura mostrar a situação de submissão feminina no decorrer dos tempos, culminando com uma via crucis onde a mulher é crucificada depois dos estágios por que passa.

No elenco estão Lairse, Luís Mello, Carlos Dattschman, Alvaro, Jorge, Fernando, Janete e o próprio Rio Apa. Os ingressos custam Cr\$ 500 e o Barracão da Lagoa fica à Rua Osni Ortiga, a primeira à direita depois da ponte que liga os dois lados daquela comunidade.

Imagem nº49 – Nota, acompanhada de foto do espetáculo *O Cristo Mulher*, realizado por Wilson Rio Apa, no Barracão da Lagoa, publicada no jornal *O Estado*, Florianópolis, 04 de março de 1983.

Pelo relato de José *Mano* Alvim, colhido pelo próprio pesquisador em 16 de fevereiro de 2009, no Centro de Artes (CEART – UDESC), no bairro Itacorubi, município de Florianópolis, o barracão era de alvenaria. Não foi possível saber se tinha equipamentos e, se existiam, quais eram. O certo é que o Barracão da

Lagoa foi um empreendimento iniciado por José “Mano” Alvim (que arrendou o imóvel) e que a Família Rio Apa também o utilizou para apresentação de suas encenações.

3.2.2.2 O “Teatro Grego” do Sítio Rio Apa

Outra construção que abrigou vários espetáculos (sobretudo aqueles que foram produzidos pela Família Rio Apa) é o teatro erguido em pedras (inspirado a partir das ruínas dos teatros gregos), existente ainda hoje no sítio da Família Rio Apa, localizado na Rua Rio Apa nº 429, na Lagoa da Conceição. O primeiro registro encontrado na imprensa local acerca dessa construção data de 1984.



Imagem nº50 – Vista parcial do “teatro grego”, localizado na propriedade da Família Rio Apa, na Lagoa da Conceição. *O Estado*, Florianópolis, 18 de abril de 1984.

A matéria indica Celso Henrique Ramos como o construtor responsável por aquela edificação. Em outros edifícios teatrais, à exceção do TAC⁷⁷, não há

⁷⁷ No foyer do TAC, é possível observar o nome do engenheiro Tom Wild, que foi o responsável pela grande reforma empreendida no prédio durante a gestão estadual de Irineu Bornhausen (1951 – 1956). Porém, é desconhecido o(s) nome(s) do(s) contrutor(es) do Teatro Álvaro de Carvalho, bem como o(s) da UBRO, da Igrejinha, do Ademir Rosa etc.

registros sobre os construtores ou outros profissionais que foram responsáveis pelas reformas nestes edifícios teatrais florianopolitanos.



Imagem nº51 – Foto de capa da edição de 29 de março de 1986 do jornal *O Estado*, que mostra o “Teatro Grego” sendo utilizado numa das encenações d’*A PAIXÃO Segundo Todos os Homens*.

É possível que esse seja o único edifício teatral em Florianópolis com o devido registro, pelo menos na imprensa, do seu construtor. O edifício está em meio a uma densa floresta, e não é de fácil acesso devido a topografia do local onde está situado.

3.2.2.3 Teatro Barddal

Projetado para abrigar 750 espectadores, o Teatro Barddal faz parte do complexo de três blocos do Sistema Barddal de Ensino, situado na Avenida Madre Benvenuta nº 416, no bairro Trindade.



Imagem nº52 – Fachada do Teatro Barddal, situado no bairro Trindade (autoria do pesquisador), em 2009.

De tipologia próxima à italiana, este teatro possui o balcão sobre a platéia baixa, situados defronte o palco, como mostra a imagem abaixo. O prédio jamais teve seu projeto devidamente concluído.



Imagem nº53 – A platéia, vista do palco do Teatro Barddal. Imagem extraída da matéria publicada na p. 23 do caderno de Variedades do jornal *O Estado*, Florianópolis, 19 de abril de 1984.

Embora projetado para servir como um teatro e inaugurado quando o colégio entrou em funcionamento em 1982, não foram encontrados registros na imprensa local de grupos florianopolitanos ou de outros lugares que utilizaram sua estrutura para apresentações de espetáculos. Os equipamentos de som são precários; e mesmo o urdimento não existe, bem como a iluminação cênica (tanto no que se refere aos refletores, quanto à devida instalação elétrica); não há equipamentos mínimos no camarim (bancadas, iluminação, instalações sanitárias) ou mesmo que auxiliem uma saída de emergência. Mas a platéia tem tratamento acústico no teto e na parede de fundo, bem como cortinas.

No jornal *O Estado*, de 19 de abril de 1984, há uma matéria que trata desse teatro e afirma que a direção do colégio esperava por verbas do governo do Estado para a conclusão do teatro e demais dependências que davam suporte a esse complexo. Provavelmente, não houve investimento governamental acerca de melhorias no prédio, pois ainda hoje o teatro se apresenta muito próximo ao que foi publicada naquele jornal. Na época em que foi erguido, o prédio deveria ser o segundo maior teatro de Florianópolis.



Imagem nº54 – Vista aérea do Teatro Barddal e de dois outros blocos do Sistema Barddal de Ensino⁷⁸

⁷⁸ Imagem encontrada no sítio:

http://www.barddal.br/faculdades/site/docs/centro_eventos/fotos_teatro_bloco2.pdf acessado em 17 jan. 2009, às 11h29.

Atualmente, o lugar dá suporte a congressos, simpósios e seminários realizados, na maior parte das vezes, pelos cursos de graduação do próprio Sistema Barddal de Ensino. O prédio é de propriedade da Família Barddal.

3.2.2.4 Casa Armação

Inaugurada em 1986, a Casa de Teatro do Grupo Armação está situada no coração do centro histórico da cidade, na Praça XV de Novembro, nº 344.



Imagem nº55 – Fachada da Casa de Teatro Armação, situada na Praça XV de Novembro (autoria do pesquisador), em 2009.

O sobrado, que tem mais de 150 anos, foi tombado como patrimônio histórico do município no final da década de 1970, juntamente com outras casas que figuram naquela parte do centro, e atualmente está sob os cuidados do Grupo Armação, o mais antigo grupo de teatro ainda em atividade na capital.



Imagem nº56 – A platéia, vista do palco da Sala Waldir Brazil (autoria do pesquisador), em 2009.

O recinto costumeiramente utilizado para apresentações de espetáculos teatrais recebeu, em 18 de fevereiro de 2005, a denominação de “Sala Waldir Brazil”, em homenagem ao decano do teatro catarinense falecido naquele ano, integrante do grupo.

O palco, muito mais profundo do que largo, se situa quase ao rés-do-chão, e a platéia que pode abrigar até 40 espectadores, tem elevação suficiente para propiciar conforto visual ao público. A caixa cênica, de pé direito alto, apresenta um urdimento móvel modesto, oferecendo o suficiente para a boa apresentação dos chamados “espetáculos de bolso”.

Esta casa abriga não somente produções do Grupo Armação (que a mantém e gerencia), mas também as de outros grupos locais, acolhendo principalmente espetáculos de grupos iniciantes em vias de profissionalização. Tem equipamento de som e iluminação adequados, uma vez que o lugar foi adaptado para esta finalidade. Contudo, não há sistema de climatização. A antiga casa apresenta saídas que – embora não tenham sido propriamente projetadas

para emergências – funcionam para o bom escoamento do público, tanto para a parte da frente quanto para a parte de trás da casa na ocorrência de alguma eventualidade.



Imagem nº57 – O palco da Sala Waldir Brazil visto da platéia (autoria do pesquisador), em 2009.

O jornal *O Estado* noticiou na página de abertura do seu *2º Caderno*, da edição de 25 de janeiro de 1986, a cessão de uso do imóvel pelo Governo do Estado ao Grupo Armação por um período de 20 anos, para que naquele local o grupo pudesse então desenvolver as suas atividades.

O Grupo Armação, que foi fundado em 1972 havia empreendido, na década de 1970/1980, um teatro próprio no antigo *Educandário 25 de Novembro*, também conhecido como “Abrigo de Menores”, no bairro Agrônômica.



Imagem nº58 – Teatro Armação, localizado no antigo Educandário 25 de Novembro, no bairro Agrônômica. O espaço já estava abandonado quando da realização desta foto, em 1983 (Acervo e foto: Vera Collaço).

Em 1986, o grupo era presidido pela atriz Berna Sant’Anna, e foi durante a gestão estadual de Esperidião Amim Helou Filho que o governo do estado cedeu o imóvel para fins de teatro. A cessão inicial foi por 20 anos. O grupo tem renovado a concessão do imóvel mediante a comprovação do bom uso do imóvel e de sua conservação, dentre outras exigências da lei.

Alguns grupos locais utilizaram a Casa Armação diferentemente do que a configuração frontal entre palco e platéia nela existente sugere: o A de Teatro apresentou *By Bike*, baseado no texto “Histerias de Amor” de Márlío Silveira, com produção de Fátima Lima, em 1992. Além de escrever o texto original e adaptá-lo para o teatro, Márlío também atuava, bem como Fátima Lima, que além da produção assinou a cenografia (feita com sucata de bicicletas). A trilha sonora foi concebida por Chico Faganello. Os espectadores itineravam com os atores pelas dependências da casa; e o próprio Armação apresentou, em 1998, o espetáculo *Os Lobos*, texto de Ademir Rosa com direção de Nivaldo Matos e elenco formado por Waldir Brazil e João Custódio Vieira Filho, o “Zica”. Realizado nos fundos da própria casa (na época, bastante degradada), o espetáculo misturava fatos reais

da vida dos atores que desempenhavam na encenação e utilizavam o lugar como ele realmente estava naquele período: no centro histórico, mas à margem da cidade de Florianópolis.

Na atualidade, também tem sede no mesmo edifício a Cinemateca Catarinense. A Casa Armação é, sem dúvida, uma referência importante no meio teatral de Florianópolis, bem como o próprio Grupo que a mantém.

3.2.2.5 Teatro do Colégio Menino Jesus.



Imagem nº59 – Vista parcial do palco e da platéia do Teatro do Colégio Menino Jesus⁷⁹

O Colégio Educandário Menino Jesus está situado à rua Esteves Júnior 696, no centro de Florianópolis. Inaugurado no ano 2000, o teatro deste colégio é um dos mais bem equipados de Florianópolis, e tem capacidade para 500 espectadores.

A maior parte das atividades realizadas neste teatro é para suprir a demanda do próprio colégio, embora também seja alugado para grupos locais desde o final da década de 1990, quando o empreendimento foi inaugurado.

⁷⁹Imagem do teatro obtidas no sítio <http://www.meninojesus.com.br/teatro.php> em 18 jan.2009, às 17h08.

Este edifício – de tipologia próxima à italiana – apresenta uma platéia com pouco desnível, balcão, e um palco com pouca elevação em relação à platéia (o que não favorece o conforto visual do espectador), sendo este palco mais largo do que profundo. O pé-direito da caixa cênica e as demais zonas de escape do palco são reduzidas, em proporção ao tamanho do palco.



Imagem nº60 – Vista parcial da platéia do Teatro do Colégio Menino Jesus.⁸⁰

Porém, o lugar apresenta um bom tratamento acústico e é bem equipado com ar condicionado, refletores, varas de iluminação e equipamentos de som, além de oferecer os requisitos mínimos de segurança, tais como iluminação e saídas de emergência devidamente em ordem.

3.2.3 Os espaços não-italianos experimentados pelos grupos locais em Florianópolis, nas décadas de 1970, 1980 e 1990.

Além do TAC (considerado nesta pesquisa o único espaço de tipologia à italiana por excelência) e dos espaços não-italianos apresentados anteriormente,

⁸⁰ Imagem do teatro obtidas no sítio <http://www.meninojesus.com.br/teatro.php> em 18 jan.2009, às 17h08.

nas três últimas décadas do século XX a capital catarinense teve seus patrimônios históricos (prediais urbanos e/ou naturais) visitados por vários grupos locais de teatro, que se apropriaram não só dos lugares pura e simplesmente, mas também do sentido que a cidade ao longo dos anos depositara neles, para que deles pudessem ter o devido suporte de suas obras.

Pode-se identificar nesse período que os principais grupos teatrais (além da Família Rio Apa) proponentes de distintas apropriações dos diversos patrimônios da cidade (sobretudo nas décadas de 1980 e 1990) são o Grupo Dromedário Loquaz; o Grupo Entre Atos e Retratos; o Grupo Pesquisa Teatro Novo; o Grupo Severo e Sua Trupe; o Grupo A de Teatro e o Grupo Armação.

3.2.3.1 O *Miramar*

No início da década de 1970 (mais precisamente entre 1972 e 1974), o centro histórico de Florianópolis fora visitado por atores e atrizes que estabeleceram no *Miramar* – o antigo trapiche municipal – o que é apontado, segundo consta do estudo feito por Marilange Nonnenmacher, como o primeiro teatro de arena de Santa Catarina. A apropriação, empreendida pelo jornalista Mauro Júlio Amorim e pelo diretor teatral Sérgio Lino, foi uma das últimas finalidades do trapiche, que foi demolido e suas fundações foram soterradas pelo moderno Aterro da Baía Sul.



Imagem nº61 – Vista da Praça Fernando Machado, na década de 1940, e, em avanço ao mar, o *Miramar*.⁸¹

A apropriação desse local, que teve finalidade como espaço de teatro, ocorreu principalmente por causa das dificuldades que os atores do Teatro Estudantil Catarinense (dirigido por Sérgio Lino) tinham em encontrar um lugar que acolhesse os ensaios e as produções por eles realizados, pois o TAC era o único espaço destinado para fins teatrais em Florianópolis, e a agenda do Álvaro de Carvalho servia prioritariamente aos grupos profissionais (aqueles que vinham de fora se apresentar aqui). Pela iniciativa do jornalista, do diretor, dos atores e demais simpatizantes ao movimento, o Teatro Trapiche foi inaugurado em 07 de setembro de 1972, com o espetáculo *O Livro de Cristóvão Colombo*, de Paul Claudel. O elenco era formado por Álvaro Ramos, Balsani, Clécio Espezim, Carmem e Dulce Fossari⁸², Edmar Perner, Kal Fávero, Luiz Carlos Zykleviski, Luíza de Fáveri, Valério Carioni e também Sérgio Lino, que era o responsável pela direção daquele espetáculo.

⁸¹ Imagem encontrada no sítio http://www.pmf.sc.gov.br/arquivo_historico/miramar.php, em 27 jan. 2009, às 18h26.

⁸² Anos depois, Dulce, Carmem e Ivana Fossari vão integrar e também dirigir o Grupo Pesquisa Teatro Novo, ligado à UFSC.



Imagem nº62 – O *Miramar* em registro datado de período anterior a sua demolição. Cartão Postal, sem data, denominado *Vista Panorâmica*. Imagem similar de quando o *Miramar* foi transformado em Teatro de Arena, na década de 1970. (Acervo de Vera Collaço).



Imagem nº63 – O *Miramar* e o antigo Hotel Laporta, ambos inexistentes na atualidade, em registro datado de 1973. É possível perceber o aterro já em evidência, cercado o trapiche (Acervo de Gilberto Silveira)⁸³

A última atividade de teatro feita no *Miramar* foi uma palestra sobre teatro com Labanca, um dos atores que integravam a Companhia Teatral de Fernando

⁸³ Imagem encontrada no sítio <http://www.ufsc.br/~esilva/Albuma01.htm> , em 27 jan. 2009, às 18h26.

Torres e Fernanda Montenegro, em 13 de maio de 1974. O edifício foi demolido naquele mesmo ano.

3.2.3.2 As dunas da Lagoa da Conceição, Praia da Joaquina e as dunas das Praias dos Ingleses e do Santinho



Imagem nº64 – Dunas que ficam entre a Lagoa da Conceição e Praia da Joaquina.⁸⁴

No período correspondente às décadas de 1980 e 1990, a apropriação desse patrimônio natural da Ilha para o fazer teatral foi concentrado nas atividades de teatro desempenhadas pela Família Rio Apa – como pode ser visto por todo o 2º capítulo desta dissertação – que acolheu não somente *A PAIXÃO Segundo Todos os Homens* e *A Grande Romaria da Paixão* (realizada nas dunas das Praias dos Ingleses e do Santinho em 1983), mas também por outros espetáculos, como *A Guerra das Bruxas Contra o Anjo dos Homens*, realizado em 1981.

⁸⁴ Imagem encontrada no sítio <http://www.google.com.br>, em 15 jul. 2008, às 20h13.



Imagem nº65 – Capa do programa de *A Guerra das Bruxas Contra o Anjo dos Homens*, realizado nas dunas da Lagoa da Conceição em janeiro de 1981 (Acervo de Vera Collaço).

O espetáculo teve estréia em 16 de janeiro de 1981 e sua temporada prosseguiu pelas sextas feiras daquele mês, até o dia 13 de fevereiro, com o propósito de preparar a população para *A PAIXÃO* que seria apresentada naquele ano. A encenação contava com a participação da bateria da Escola de Samba Protegidos da Princesa, a mais antiga escola de samba de Florianópolis, e marcava os 30 anos de atividade na literatura e no teatro de Wilson Rio Apa.

Presume-se que, em meio às dunas, fora montado um tablado de madeira, visto que essa informação está contida nas palavras do diretor, escritas no programa.

O espetáculo foi inspirado nas obras de José “Mano” Alvim e nas de Franklin Cascaes, importante artista florianopolitano do século XX que faleceu em 1983.

O BAILE DA HISTÓRIA E DA VIDA

. . . e após a vitória da cultura do povo, o Locutor diz no final de “A Guerra das Bruxas Contra o Anjo dos Homens”: “E atenção! senhoras e senhores, respeitável público. Atenção, pobres e derrotadas Virtudes, senhor Anjo, Mestre Satã, bruxas terríveis e senhores monstros. Tem início o baile da vida! com a participação de todos!”. E aí, numa completa expressão do atual carnaval da cultura brasileira, confundem-se o bem e o mal elitistas, representados pelo maniqueísmo cristão dos anjos e dos demônios, das virtudes recalçadas, bruxas neuróticas, monstros dos pesadelos citadinos com a mitologia popular sempre além do bem e do mal – dos orixás, exus, boi-de-mamão, sacis, curupiras e cantores do Divino, capoeiras, feiticeiras, passistas ao ritmo da Bateria dos “Protegidos” e da Orquestra Bruxólica. Juntem-se ainda no tablado ao centro das dunas da Lagoa, turistas nacionais e estrangeiros em fusão com o alegre público local e teremos a culminância da grande festa da cultura ilhoa, cuja expressão de sua força, arte e brilho, mas principalmente de sua essência mitológica ou psique coletiva atuando decisivamente na renovação existencial urbana, são os objetivos maiores deste trabalho cênico. Sem dúvida, raízes semelhantes, fincadas nas nossas cavernas mentais ou de qualquer outro civilizado, são os fundamentos de todas as culturas da terra. Por isso trabalhamos com tanto cuidado artístico pelas mãos artesanais e o impressionante talento criador do pintor José Alvin (Mano), nesse acontecimento teatral inspirado na obra genial de Franklin Cascaes. O nosso respeito a esse pai da legítima arte catarinense e ao tema não exclui, é claro, o humor, a sátira, o sado-masiquismo, erotismo, elementos básicos de “A Guerra das Bruxas. . .”, através dos quais compreenderemos melhor a realidade dominante que vivemos, sofremos e veremos em cena lá nas dunas. Mas antes, na sexta-feira, 9/1, às oito e meia da noite, no Museu da Arte Catarinense, algo inédito vai acontecer com a presença viva dos fabulosos personagens do bem e do mal. O elenco que nos possibilita tais realizações, composto de escritores, poetas, economistas, advogados, professores, músicos, pintores, estudantes e trabalhadores, somando mais de cem pessoas, é o mais inteligente que já dirigi e inteiramente de Florianópolis, auxiliado por aquele núcleo de “A Paixão”. Em suma, uma representatividade social, artística das mais expressivas da humanidade de Santa Catarina, violentada pela trepidante transformação histórica e por um destino alienígena que estão nos impondo. Contra este lutamos nas areias, nas praças.

w. rio apa

**"A GUERRA DAS BRUXAS CONTRA
O ANJO DOS HOMENS"**

W. Rio Apa

Assistente de Direção: Kim Heilmann

Personagens		Almas	
Satã	Thor Rio Apa	Maria Schmidt/Heloisa Guedes/Clicia Nahara/	
Ministro	Kim Heilmann	Lisete Ferlin	
Anjo	José Alvin (Mano)	Coroinha	Wagner Cerqueira
Secretário	W. Rio Apa	Gárgula	Wigder Guimarães
		Locutor 1	Peiro Falci
		Locutor 2	Paschoal Ianni
Bruxas		Políticos	
Mucumbru	Elizabete Brandão	Ademir Kumel/Nilo Beneti/Alexandre Nollis	
Mubrumor	Marilia Valesca		
Samubru	Eleonor Michelin		
Mucobrupre	Maria B. Ratier		
Feiticeiras		Presidentes	
Irinea	Inês Mafra	Ricardo Bonameson/Jaques Saul/Paulo Moreira	
Merência	Meire Coletti		
Demetra	Maria Alzira		
Copeca	Wahine Closs		
Virtudes		Monstros/Guardas/Financistas	
Honra	Litinha Paris	Ricardo da Voli/Edson Silva/Antônio Romão	
Bondade	Maria G. Brum	Paulo Ferreira/Claudiomir Inácio/Álvaro Closs	
Moral	Alice Rodrigues	Gilmar Ferreira/Hortêncio Conceição/Marcos	
Fé	Jane Coeth	Amaral/ Antônio Lisboa/Antar Mahomed	
Esperança	Luciléia Pereira	João Dias/Cristóvão Tezze/Frederico Storache	
Caridade	Katia Maheirie		
Tolerância	Rosângela Vitorino		
		Osquestra Bruxólica	
		Orlando Carlos Melle (Neco)/Cláudio Mendes	
		Geraldo V. Júnior/Iré Silva/José Waldir Olivei-	
		ra	

Programa

Museu de Arte de Santa Catarina (antiga Alfândega)
 dia 9 (sexta-feira) às 20:30 horas
 Exposição – Ao Vivo – do Artesanato Cênico
 Mostra de Pinturas Cênicas de José Alvin (Mano)
 Histórico de "A Paixão" em fotos
 Dunas da Lagoa da Conceição – dia 16/1/81 às 20:00 horas
 Teatro, Festa, Baile
 "A Guerra das Bruxas Contra o Anjo dos Homens"
 (Apresentações seguintes: nas demais sextas-feiras de
 janeiro/fevereiro no mesmo horário e local.

Imagens nº66 e 67 – Escrito de Wilson Rio Apa sobre o espetáculo e ficha técnica, contidos no programa do espetáculo.



Imagens nº68 e 69 – Fotos de divulgação do espetáculo publicada pelo jornal *O Estado*, em 11 jan. 1981, p. 17, quando fora apresentado, em 09 de janeiro de 1981 no Museu de Arte de Santa Catarina, sediado naquela época no prédio da antiga Alfândega, no centro histórico de Florianópolis.

Segundo o relato de José “Mano” Alvim (que neste espetáculo interpretou o Anjo), *A Guerra das Bruxas Contra o Anjo dos Homens* não só foi apresentado nas dunas da Lagoa da Conceição, mas também no TAC. Além desses dois lugares, também no prédio da antiga Alfândega foi feita uma exposição de elementos figurativos acerca do espetáculo (figurinos, máscaras, pinturas etc),

bem como a adaptação do espetáculo para também ali ser exibido, em janeiro de 1981.

3.2.3.3 A Praça XV de Novembro e o Largo da Catedral

A Praça XV de Novembro e o Largo da Catedral sempre abrigaram diversas manifestações populares: desde comícios políticos e recepções de personalidades políticas regionais, nacionais e internacionais (principalmente quando a sede do governo do Estado era, até meados de 1980, o Palácio Cruz e Souza); os desfiles (também até meados da década de 1980) dos blocos, das Escolas de Samba e das Sociedades Carnavalescas; e as procissões religiosas do Senhor dos Passos, do Senhor Morto e do *Corpus Christi*, que acontecem no local até hoje.



Imagem nº70 – Vista parcial da Praça XV de Novembro, em 2009. Ao fundo, é possível ver parte das torres da Catedral Metropolitana (autoria do pesquisador).

No período compreendido entre as referidas décadas já citadas, a Praça XV e o Largo da Catedral foram os locais escolhidos para a apresentação de diversos espetáculos de teatro e dança.



Imagem nº71 – Vista parcial do Largo da Catedral (autoria do pesquisador), em 2009.

O próprio Wilson Rio Apa (pelo relato concedido por Antônio Romão para esta pesquisa), fez da Praça XV o cenário para a apresentação de um Auto de Natal intitulado *A Árvore do Mundo e os Romeiros do Mar*, que ocupou a praça e também o Largo da Catedral. Em seu depoimento, Romão (que foi um dos atores locais que trabalhou durante muitos anos com Wilson Rio Apa) assim descreve o roteiro desse espetáculo:

Foi um auto de natal, que eu participei também, além d'*A PAIXÃO*. Nós tivemos um encontro na casa do (*Wilson*) Apa, duas horas de encontro, e no outro dia fomos apresentar o auto de natal, que foi na Praça XV: *A Árvore do Mundo e os Romeiros do Mar*. A árvore do mundo (a figueira da praça) e os romeiros do mar. E o (*Wilson*) Apa, ele era um andarilho, que tinha uma doença que não o deixava parar de andar. Aí, ele chegou nessa ilha. Ele disse que só ia parar quando encontrasse uma ilha. Aí ele começava a falar que a ilha era mais comprida do que larga... E nós éramos os pescadores... E que tinham as areias que andam, e aí a gente situava o público (as dunas da Lagoa, a Lagoa do Peri...), e nessa ilha tinham os Sábios, como o Cascaes, o pescador-não-sei-quem... umas figuras populares daqui da Ilha, que eram os Sábios. Nós falamos pra ele que, nessa Ilha, tinha também a Ana Sábia. E ele dizia: "Quem é a Ana Sábia?", "Ana Sábia é a mulher que podia te curar, ela tem uns chás...". Aí, nós levamos o (*Wilson*) Apa até a Ana Sábia (ela era uma jornalista, que era morena, que também trabalhou n'*A PAIXÃO*... não me lembro o nome dela!). Ela daria o chá para o (*Wilson*) Apa, e ele iria parar de andar, porque ele tinha que tomar o chá da Árvore do Mundo

(das folhas que eram da figueira da Praça XV). Aí, o Thor, subiu na figueira, e a figueira começou a falar que ela estava prensada ali: “Meus galhos vão derrubar os edifícios...”, e fizemos o auto. O “Mano” (José Alvim) fez a música, que era assim: “A Benção, Deus! A Benção, Pai! É filho seu! Nasceu do mar! Salve, Nosso Senhor! Salve, Nossa Senhora! Recebe o nosso louvor! Recebe a nossa penhora!”. E nós saímos cantando, feito uma procissão: subimos em direção à Catedral, passamos em frente ao Palácio Cruz e Souza e fomos até a figueira. E as pessoas todas entrando na procissão e cantando: “A Benção, Deus...!”.

O jornal *O Estado*, de 21 de março e de 13 de abril de 1985, comenta sobre as apresentações de *Improvisações sobre a Ilha e Um Dia de Mariá, Outro de Broch Star*, do grupo mais tarde conhecido como Severo e sua Trupe, que foram apresentados na Praça XV. O elenco que compunham esses espetáculos era formado por Severo Cruz, Márcia Konder, Cristina Koglin, Bitá Brasileira, Rogério, Cláudio Schlichting e Roberto Dias, além dos músicos Marcão, Saroin e Jesus. Participavam do espetáculo também artesãos da feira (chamada Feirarte) que acontecia, naquele período, na Praça XV. Severo Cruz era um dos artesãos que participava da conhecida feira.

Improvisações sobre a Ilha, com Severo e sua turma

Dentro da programação cultural referente a mais um aniversário da cidade, o chamado Grupo do Severo (nome provisório), que também é o responsável pela organização da Feirarte, faz uma apresentação hoje, a partir das 20h, em frente à Catedral. Trata-se de uma montagem eclética que reúne teatro, música e poesia e que procura refletir "as coisas que acontecem no dia-a-dia da Praça XV de Novembro", aproveitando inclusive como figurantes alguns personagens do local. O grupo se inspira também em feiras de arte de cidades como o Rio de Janeiro e Buenos Aires, usando recursos cênicos para fazer uma comparação com o trabalho realizado em Florianópolis.

Os atores são Severo Cruz, Márcia Konder, Cristina Koglin, Bitá Brasileira, Rogério, Cláudio Schlichting e Roberto Dias, além de alguns artesãos da Praça XV. Os músicos convidados foram Marcão, Samis e Jesus, todos da terra. "Vamos mostrar um pouco da Ilha num show de varie-

dades que tem desde a bruxa Mariá Star Torta até poemas de Ferreira Gullar", resume Severo, preocupado com a falta de um trabalho de rua para que os visitantes e nativos convivam com as manifestações da cultura local. A política de turismo também recebe algumas alfinetadas através de um personagem que faz as vezes de guia turístico habituado a mostrar apenas a figueira da praça, deixando o artesanato de lado.

PLANOS

O espetáculo, que será reprisado no sábado à tarde no aterro da Baía Sul, vai ser apresentado graças ao apoio da Secretaria de Cultura e Turismo da Capital (Setur), que também prometeu ao grupo o pagamento do palco e do som para a realização das Feirartes nos primeiros sábados de cada mês. A Feirarte é uma tentativa de levar à praça algumas manifestações do teatro, da música, do artesanato e do folclore da Ilha, procurando tanto atrair os turistas quanto mostrar coisas da terra a quem mora aqui e já não vê

Imagem nº72 – Recorte do jornal *O Estado*, sobre os espetáculos de Severo e sua Trupe, em 1985, na Praça XV.

Foi no Largo da Catedral que o Ballet Nacional do Senegal fez uma única apresentação gratuita⁸⁵, em um grande tablado lá montado, quando da sua excursão pelo Estado de Santa Catarina durante a gestão estadual de Pedro Ivo Figueiredo de Campos (1987 – 1990), provavelmente no ano de 1987. O mesmo Largo serviu, em 22 de março de 1996, como local para as apresentações da ópera *O Guarani*, que teve a apresentação da Orquestra Sinfônica de Curitiba, sob a regência do maestro Júlio Medaglia, e a participação do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, numa iniciativa da Prefeitura Municipal de Florianópolis através da

⁸⁵ Como fonte de dados para este evento, utilizo de minha própria experiência de vida: naquela ocasião, meus pais me levaram para assistir a este evento. Presumo que tenha sido no segundo semestre de 1987, pois me lembro de uma noite bastante quente, possivelmente primavera.

Fundação Franklin Cascaes, durante a gestão municipal de Sérgio Grando (1992 -1996), como marco das comemorações dos 270 anos da cidade de Florianópolis. Em 1993, dentro da programação do Festival Isnard Azevedo de Teatro, o encenador Peter Schuman apresentou um espetáculo na Praça XV.

Em 1998, na primeira gestão municipal de Ângela Amim (1997 – 2001), tanto a Praça XV quanto o Largo da Catedral foram utilizados para as apresentações d’*O Auto da Estrela-Guia*, às vésperas do natal daquele ano. O espetáculo, dirigido por Mário Santana, foi realizado pela Áprika Produções em Arte e contou com inúmeros atores, bailarinos e cantores.



Imagem nº73 – O carro alegórico que conduzia a intérprete que desempenhava o papel de *Estrela-Guia*, quando da passagem pela figueira da Praça XV em direção ao Largo da Catedral. O projeto deste carro foi concebido pelos arquitetos Pedro Rita e Sílvio Mantovani⁸⁶

⁸⁶ Imagem encontrada no sítio: <http://www.mantovanierita.com.br//index.php?codpagina=00023975>, dia 27 jan. 2009, às 20h48.

3.2.3.4 A antiga Alfândega

No primeiro final de semana de outubro de 1981 o Grupo Dromedário Loquaz, dirigido na época por Isnard Azevedo, ocupou a antiga Alfândega da cidade para exibir *A Importância de Estar de Acordo*, apresentando naquele ano a primeira montagem no estado de Santa Catarina de um texto teatral de Bertolt Brecht.

O jornal *O Estado*, de 18 de outubro de 1981, apresentava matéria que falava da temporada do espetáculo que prosseguiria, e que fora apresentado no espaço do Museu de Artes de Santa Catarina, sediado na antiga Alfândega.



Imagem nº74 – A antiga Alfândega, em Florianópolis⁸⁷

O elenco era formado por Ademir Rosa e Piero Falci (ambos trabalharam como atores nos espetáculos de Wilson Rio Apa, antes de trabalharem com os grupos Dromedário Loquaz e *A de Teatro*), Lílian Dell’Antônio e Jane Goeth, sob direção de Isnard Azevedo.

⁸⁷ Imagem encontrada no sítio: http://farm1.static.flickr.com/63/178696804_05d0604209.jpg?v=0 , em 27 jan. 2009, às 22h37.

De um único ato, aquela que foi a primeira montagem daquele grupo tinha duração de aproximadamente 50 minutos. O espetáculo era apresentado de sextas a domingos, com diferença de preço nos ingressos (Cr\$ 250 às sextas e aos sábados, Cr\$ 150 aos domingos).

Segundo informações obtidas por Sulanger Bavaresco, integrante do grupo, para a apresentação deste espetáculo, a direção optou pelo salão de exposições do Museu de Arte de Santa Catarina, na antiga Alfândega.

O espaço cênico para *A Importância de Estar de Acordo* foi construído a partir de uma estrutura axial, fixando dois extremos: em cada um, se localizavam uma cadeira, um cavalete de madeira, sobre este afixado um painel de tecido onde se lia “O HOMEM NÃO AJUDA O HOMEM” e, no outro, “A IMPORTÂNCIA DE ESTAR DE ACORDO”. Apoiados nesses cavaletes, estavam dois bonecos feitos com tecido branco caracterizados como aviador e mecânico (personagens).

Para a demarcação do espaço, foi utilizado jornal como material base, ora em longas tiras sobre o espaço destinado ao desempenho dos atores, ora recobrando as paredes e painéis que se localizavam até mesmo por trás do público, para provocar nos espectadores a sensação de que ele estava envolvido por aquele elemento.

A distribuição do público se dava em duas filas de cadeiras no lado direito e três no lado esquerdo, constituindo este chamado “Espaço Axial” (assim denominado por Isnard Azevedo) de representação para os atores.

Os próprios atores manipulavam lanternas para reforço ao texto ou ao desenho do espaço cênico. Os recursos técnicos auxiliares foram mínimos, sendo utilizado apenas um foco simples de 40 watts sobre cada um dos cavaletes.

3.2.3.5 *A Lona Azul (ou, Lonazul)*

No dia 13 de janeiro de 1983, um grupo de artistas locais empreendeu a *Lonazul*, que foi primeiramente erguida na Lagoa da Conceição, na Avenida das Rendeiras, e depois na Via de Contorno Norte, próximo à Ponta do Coral.



Imagem nº75 – Na foto publicada na p. 40 do jornal *O Estado*, de 15 de janeiro de 1984. Usando uma cartola, aparece o ator Ney Piacentini que, na época, integrava o Grupo A de Teatro e foi um dos empreendedores da *Lonazul*.

Segundo o jornal *O Estado*, a *Lonazul* era um espaço que reunia dança, música, teatro, cinema e outras interfaces artísticas, e que tinha como principal propósito a aproximação de artistas locais com outros artistas e desses com o público da capital. A *Lonazul* exibia variada programação, de quinta a domingo, durante a alta temporada de verão da cidade e o projeto funcionou em 1983 e 1984. Este projeto merece uma pesquisa a parte, para o devido detalhamento de seu alcance, produção e realizações.

3.2.3.6 Aterro da Baía Sul

O surgimento do Aterro da Baía Sul, na década de 1970, provocou uma série de ações públicas, na tentativa de melhor ocupá-lo. No aterro, foram inauguradas praças que foram urbanizadas, e também vias de escoamento do centro da cidade em direção à Ponte Colombo Salles e posteriormente à Ponte Pedro Ivo Campos.

Com o correr dos anos, o Aterro teve destinada sua área para o acolhimento de espetáculos e manifestações populares de diversas ordens ocorridas no centro da cidade. Inúmeros artistas, conhecidos ou anônimos, projetaram no Aterro sonhos e provocaram sorrisos e lágrimas naqueles que participavam do maior espetáculo cênico brasileiro: o Carnaval.

A Avenida Paulo Fontes, que está situada ao lado do Mercado Público, foi a primeira avenida a receber o desfile dos blocos, das Escolas de Samba e Sociedades Carnavalescas, depois da Praça XV. Embora tivesse acontecido uma única edição do desfile carnavalesco na Avenida Mauro Ramos (possivelmente na década de 1960), a Praça XV e o Largo da Catedral sempre foram os lugares escolhidos para essas manifestações. Com o advento do Aterro da Baía Sul, os desfiles foram transferidos para aquela avenida, na qual eram montadas temporariamente arquibancadas em concreto armado para abrigar a população que lá afluía.





Imagens nº 76 e 77 – Acima, vista geral do Aterro da Baía Sul. Abaixo, vista da Passarela do Samba Negro Quirido (autoria do pesquisador), em 2009.

Já na década de 1990, no mesmo Aterro e afastada da Avenida Paulo Fontes e do centro histórico da cidade, a Passarela do Samba Negro Quirido foi construída de maneira definitiva, para que lá fosse sediado os desfiles das agremiações carnavalescas, entre outros eventos (desfiles comemorativos da Independência do País, corridas de carro, micaretas etc). A construção deste espaço – o sambódromo, espelhado no que se fez no Rio de Janeiro – e as diversas configurações tipológicas desse espaço de manifestação popular ainda é algo a ser estudado para o aprofundamento da história das artes cênicas do Brasil.

3.2.3.7 Auditório da Biblioteca Pública do Estado

Criada em 31 de maio de 1854, pelo Presidente da Província da época, João José Coutinho, foi inaugurada em 09 de janeiro de 1855. O prédio que abriga a Biblioteca Pública de Santa Catarina fica situado no alto da Rua Tenente Silveira, e nele também está abrigada a Escolinha de Artes, que foi criada em 1963.



Imagem nº78 – Vista da Biblioteca Pública de Santa Catarina (autoria do pesquisador), em 2009.

Em 23 de outubro de 1982, o auditório da Biblioteca Pública foi escolhido para ali ser encenado o espetáculo *WOYZECK*, de Georg Büchner, realizado pela Escola Aberta de Teatro, primeira tentativa de se criar uma escola de teatro em Florianópolis, e dirigido por Vera Collaço.



Imagem nº79 – Foto do ensaio do espetáculo *Woyzeck*, outubro de 1983, no Auditório da Biblioteca Pública (Acervo: Vera Collaço).



Imagem nº80 – Elenco de *Woyzeck* na platéia do Auditório da Biblioteca Pública em 1983 (Acervo: Vera Collaço). Pode-se perceber, na parede ao fundo, os orifício que existiam para as projeções de cinema, ali realizadas.



Imagens nº 81 – Atual configuração do Auditório da Biblioteca Pública (autoria do pesquisador), em 2009.

Atualmente, o auditório apresenta uma configuração distinta daquela encontrada na encenação de *Woyzeck*, em 1983.

3.2.3.8 Forte Sant'Anna

Para a devida proteção do estreito – acidente geográfico onde a Ilha fica mais próxima ao Continente, distando apenas 410 metros de um ponto a outro – e da Vila de Nossa Senhora do Desterro, foi edificado pelos portugueses, em 1765, o Forte Sant'Anna.



Imagem nº82 – Vista parcial do Forte Sant'Anna, na Ilha de Santa Catarina. Em 1924, o estreito entre a Ilha e o Continente recebeu a Ponte Hercílio Luz.⁸⁸

A fortaleza, guarnecida com 10 canhões (sendo 6 de ferro e 4 de bronze), mesmo fortemente armada para a época sucumbiu à invasão dos espanhóis – quando aqui chegaram, em 1776 – na tomada, sem maiores obstáculos, da Ilha pela Invencível Armada. Passado um ano, a Ilha voltou ao domínio português através do Tratado de Santo Ildefonso – assinado entre Portugal e Espanha, em 1777 – sob a promessa portuguesa de que as fortalezas que compunham o sistema defensivo da Ilha não mais seriam utilizadas⁸⁹. Era o início da ruína dessas edificações.

⁸⁸ Imagem encontrada no sítio:

http://www.pm.sc.gov.br/website/imagens/artigos/ARTPMSC_2008_04_03_155942_348596.jpg
dia 27 jan. 2009, às 23h50.

⁸⁹ Para maiores informações sobre as fortalezas que compunham o antigo sistema da Ilha de Santa Catarina implantado pelos colonizadores portugueses, recomendo o acesso aos sítios http://www.fortalezasmultimedia.com.br/santa_catarina e <http://www.fortalezas.ufsc.br>.

Porém, o Forte Sant'Anna ainda foi utilizado: em 1880, abrigou a Polícia Marítima; em 1893, com as muralhas ainda de pé, foi armado para agir contra a esquadra que sitiou a cidade por ocasião da Revolução Federalista; em 1912, abrigou uma estação meteorológica do Ministério da Agricultura. Em 1938, foi tombado como Patrimônio Histórico, mas abandonado; e em 1973, pela primeira vez foi restaurado para mais tarde abrigar, em 1975, o Museu de Armas da Polícia Militar de Santa Catarina Major Lara Ribas.



Imagem nº83 – Vista parcial da fortaleza⁹⁰

Este foi o local que abrigou, em 1994 o espetáculo *DOIS*, que teve no elenco os atores Rafael Pereira Oliveira e Luciana Cesconeto, sob a direção de Fátima Lima (integrante, à época, do Grupo A de Teatro), pelo Grupo Sós e Nus Núcleo Cênico. O espetáculo teve temporada ainda no ano de 1995. A música foi concebida por Murilo Valente, e as fotografias de divulgação feitas por Cleide Oliveira. A apresentação durava 59 minutos, e a fala dos atores era gravada. Concebido a partir de um sonho tido por Fátima Lima (de que, naquele ponto de encontro entre as duas baías e entre as duas partes de terra, dois navios

⁹⁰ Imagem encontrada no sítio:

http://www.pm.sc.gov.br/website/imagens/artigos/ARTPMSC_2008_04_03_155942_348596.jpg,

dia 27 jan. 2009, às 23h50.

nafragaram), a encenação foi elaborada por processo colaborativo, baseada em textos de Beckett e Maiakóviski. O cenário foi feito a partir de restos de barcos e utensílios náuticos (âncoras, redes etc), obtidos na Lagoa da Conceição e Pântano do Sul. O Forte foi completamente envolvido por uma grande tela, usada originalmente na construção civil para conter a dispersão de detritos. Apresentado no final de tarde, o final do espetáculo coincidia com o acendimento das luzes ornamentais da Ponte Hercílio Luz. O público ficava posicionado de costas para a ponte e de frente a duas salas do Forte.

3.2.3.9 Prédio da FAED

O prédio situado nos altos da rua Saldanha Marinho, bem no centro de Florianópolis, foi erguido especialmente para servir de sede para a *Escola Normal Catharinense* (que foi criada nos últimos anos do século XIX e não dispunha de um lugar para abrigá-la). Inaugurado na década de 1920, o prédio fazia parte do projeto de urbanização modernizador empreendido pelo Estado, naquele período⁹¹. A partir de 1963, o prédio passou a ser a sede da Faculdade de Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina. Atualmente, abriga o Museu da Escola Catarinense⁹².

⁹¹ Além desta edificação pode-se apontar também como expoentes desse projeto modernizador da capital a Ponte Hercílio Luz; o prédio da Academia do Comércio próximo ao prédio da FAED; a canalização do Rio da Bulha e a urbanização da avenida Hercílio Luz ao longo deste rio; além da reforma do Palácio Cruz e Souza para a atual configuração que apresenta.

⁹² Para maiores informações a respeito do Museu da Escola Catarinense, recomendo o acesso ao sítio <http://www.museudaescola.udesc.br>



Imagem nº84 – Vista do antigo prédio que sediou a Escola Normal Catharinense e da FAED, no centro de Florianópolis, sede atual do Museu da Escola Catarinense da UDESC, em 2009 (autoria do pesquisador).

Em 1995, o Grupo Dromedário Loquaz apresentava ao público de Florianópolis – anos após a morte de Isnard Azevedo, o primeiro diretor daquele grupo – o espetáculo *Agnus Dei*, que foi dirigido por Sulanger Bavaresco, numa adaptação do romance de Leonore Fleicher feita pela própria Sulanger. A platéia ficava posicionada em frente à área de desempenho dos atores (o vão central do prédio, composta também de galerias e lances de escadas), em acolchoadas cadeiras móveis.



Imagem nº85 – Vista interna do prédio do Museu da Escola Catarinense, em 2009, onde ficavam situados atores e público em *Agnus Dei* (autoria do pesquisador).

No elenco, figuravam Karen Suyan, Regina Prates, Mônica Ceola, Isabel Grasel, Reinaldo Grankof, Iur Gomez, Patrícia Duarte, Patrícia Valim, Puka Saraiva, Scheila Martins e Jocelino Rodrigues. Segundo relata a própria Sulanger:

Agnus Dei apresenta o drama de Agnes, jovem noviça acusada do assassinato de seu filho, logo após o nascimento. Agnes que teve uma infância traumática e foi criada dentro de um convento não compreende a situação em que esta envolvida e torna-se o pivô da discussão sobre o conflito entre ciência e religião, travado entre a psiquiatra Martha e a Madre Superiora do convento.

Com a adaptação do romance, foram inseridos à cena novos personagens, que emolduravam e instigavam o conflito que une as três personagens centrais, através da criação de sub-cenas. Este recurso possibilitou ao espetáculo seu desenvolvimento contínuo, anulando a necessidade de *black-outs* para marcar as mudanças de cenas e a passagem do tempo. Este foi o primeiro espetáculo a ser encenado no hall da Faculdade de Educação – FAED, prédio histórico do centro da cidade. A montagem procurou utilizar o espaço em toda a sua potencialidade cênica. Às escadas, pilares, portas e varandas existentes no local, o Grupo acrescentou apenas dois bancos de jardim, um grande portão de ferro e folhas secas em determinada área, realçando a simplicidade do convento. A iluminação utilizada procurou estabelecer uma atmosfera de suspense e tensão, indispensáveis ao desenvolvimento do espetáculo.

Após a temporada de estréia, o espetáculo foi adaptado para o palco italiano e outros espaços não-italianos.

3.2.3.10 Palácio Cruz e Souza

A antiga sede do governo de Santa Catarina está situada na Praça XV de Novembro, o coração do centro histórico da capital. O prédio serviu como gabinete do governador até 1984, e desde 1986 funciona como Museu Histórico. Passou a ser denominado Palácio Cruz e Souza em 1979, numa homenagem feita pelo Governo do Estado ao ilustre poeta simbolista, nascido na capital catarinense. Além de abrigar o Museu, também o palácio é sede do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC), umas das mais antigas instituições em Santa Catarina que trata de aspectos ligados à História e à Geografia do estado.



Imagem nº86 – Vista parcial do Palácio Cruz e Souza, no centro histórico de Florianópolis⁹³

O Palácio abrigou, entre as décadas de 1980 e 1990, três espetáculos: em meados da década de 1980, foi apresentado às vésperas do natal, nos jardins externos à edificação, um *Presépio Vivo*: o público se deslocava para ver os diversos quadros que mostravam o nascimento de Cristo⁹⁴; já na década de 1990 (possivelmente entre os anos de 1994 e 1995), o Grupo *Omphalos* apresentou o espetáculo *Velório Show*, peça do dramaturgo catarinense Márlio Silveira (integrante do Grupo *A de Teatro*, que havia trabalhado em *A PAIXÃO*, com Wilson Rio Apa) dirigida por Marcelo Iguatemi da Silveira, conhecido como “Marcelo Perna” (que, naquela década, integrou o *A de Teatro*). A encenação ficava restrita ao interior de uma única sala térrea da parte de trás do Palácio.

No dia 26 de julho de 2000 teve estréia, em longa temporada pelo Grupo Fuzarca de Teatro, o espetáculo *A Maldição do Vale Negro*, melodrama escrito pelos gaúchos Caio Fernando Abreu e Luiz Arthur Nunes, e dirigida por este pesquisador, primeiramente como requisito da disciplina Encenação II oferecida no curso de licenciatura plena em educação artística – habilitação artes cênicas, da UDESC, e posteriormente por vontade do próprio grupo, desvinculado da universidade. O espetáculo propunha ao limitado número de espectadores (não

⁹³ Imagem encontrada no sítio:

http://www.pmf.sc.gov.br/guia/novo/portugues/patrimonio_historico/palacio_cruz_e_sousa.htm, 27 jan. 2009 às 23h01.

⁹⁴ Mais uma vez, recorro aqui à minha própria experiência, pois presenciei o fato em minha infância, quando fui levado por meus pais a este espetáculo, naquele lugar.

superior a 30 pessoas por sessão) a acompanhar, amparados por um narrador, o desenrolar da história pelos diversos ambientes e salas do Palácio, colocando o público em movimento no lugar onde acontecia o drama, ambientado em 1834.



Imagem nº87 – Foto de divulgação do espetáculo *A Maldição do Vale Negro*, onde figura todo o elenco da última temporada, publicada pelo jornal *A Notícia* em 21 jan.2002 (Acervo do pesquisador).



Imagem nº88 – Renata Ferreira da Silva, Murilo Magalhães, Mariana Candido e Valéria Mazaró Barbosa numa das cenas da última temporada de *A Maldição do Vale Negro*, no interior do Palácio Cruz e Souza. Foto obtida do ponto de vista do público, que ficava neste momento da encenação em pé, junto à balaustrada (Acervo do pesquisador).



Imagem nº89 – Valéria Mazaro Barbosa, Renata Ferreira da Silva e Murilo Magalhães numa das cenas da última temporada de *A Maldição do Vale Negro*, nos jardins do Palácio Cruz e Souza. Foto obtida do ponto de vista do público, que ficava neste momento da encenação em pé, junto de uma frondosa árvore (acervo do pesquisador).



Imagem nº90 – O elenco original, formado por Camila Fermينو Martins, Aline Meyer da Silva, Giovanni Nocetti Viana, Renata Quint Platt, Juliano Manoel da Silva, Mariana Candido e Leandro Goulart Castro num registro da primeira temporada de *A Maldição do Vale Negro* em 27 jul. 2000, na sala em frente à escada de acesso ao piso superior do Palácio Cruz e Souza (acervo do pesquisador).

O elenco original do espetáculo era formado por Aline Silva Meyer, Camilla Fermينو Martins, Giovanni Nocetti Viana, Juliano Manoel da Silva, Leandro

Goulart Castro, Mariana Cândido e Renata Qüint Platt, e também por mim. Parte do elenco vinha do Grupo Teatral Boca de Siri, do Centro Federal e Tecnológico de Santa Catarina – CEFET e também de um curso de interpretação para teatro ministrado na Casa Armação pela atriz Berna Sant’Anna. A iniciativa foi possível graças à orientação da professora Vera Collaço (que, naquele período, ministrava a disciplina de Encenação II junto ao curso de Artes Cênicas da UDESC) e pelo empenho da professora Mara Rúbia Sant’Anna, que coordenava a Pesquisa e Extensão do Centro de Artes da UDESC, bem como a disponibilidade da administração do Museu Histórico na época, na pessoa de Andréa Marques Dal Grande, em aceitar a idéia de realização da encenação naquele patrimônio. O espetáculo ainda foi apresentado naquele local em outras ocasiões, com substituições no elenco original, até o ano de 2002⁹⁵.

3.2.3.11 O *Clube da Arte*, na Sociedade de Tiro ao Alvo Alemão.

A Sociedade de Tiro ao Alvo Alemão tinha sede na Avenida Mauro Ramos, no trecho compreendido entre as ruas Anacleto Damiani e Joaquim Margarida (em frente à rua Ferreira Lima), no centro da capital. A sede, que não mais existe atualmente, cedeu lugar a um grande imóvel de cunho religioso. Era no restaurante daquela Sociedade que acontecia o Clube da Arte, que abria espaço para apresentações de teatro. Sabe-se, segundo relatos de Fátima Lima, que o Grupo A de Teatro apresentou lá os espetáculos *Ícaro* e *A Indecisa*, anteriores ao ingresso dela naquele grupo. Também Severo Cruz, Bitá Brasileira e Cristina Kroglin, do Severo e sua Trupe apresentaram lá – segundo o jornal *O Estado*, de 14 de abril de 1987 – uma cena de *O Abajur Lilás*, provavelmente em 1985.

Não foi possível encontrar outros dados que nos fornecessem maiores detalhes, além dos relatos de Fátima e do que foi encontrado no jornal *O Estado*,

⁹⁵ Camilla Fermino Martins, Juliano Manoel da Silva e Renata Qüint Platt foram substituídos por Valéria Mazaro Barbosa, Murilo Magalhães e Renata Ferreira da Silva, respectivamente. Para maiores informações a respeito da experiência que resultou neste espetáculo, o(a) leitor(a) poderá ler o trabalho de conclusão de curso de graduação intitulado “A MALDIÇÃO DO VALE NEGRO – Reflexões sobre uma encenação num espaço não-italiano”, de minha autoria, que foi orientado pela professora Fátima Lima e aprovado em 28 de setembro de 2000. O trabalho faz parte do acervo de trabalhos acadêmicos de graduação da Biblioteca Universitária da UDESC.

de como era o lugar e em qual freqüência eram exibidos espetáculos naquela Sociedade.

3.3 O Espaço Cênico em Florianópolis: entre modernidade e pós-modernidade

Os grupos locais de teatro desempenharam, nas décadas de 1980 e 1990, uma atividade que estava em franco diálogo com o momento histórico vivido pela cidade. Se forem consideradas as mudanças geográficas e urbanas a que a cidade foi submetida, pode-se perceber que os grupos Dromedário Loquaz, Severo e sua Trupe, Armação, A Escola Aberta de Teatro (mais tarde denominada Entre Atos e Retratos), A de Teatro, e Pesquisa Teatro Novo, além da Família Rio Apa, foram os expoentes artísticos do movimento teatral em Florianópolis que davam mostras de que a cidade necessitava de uma reorganização que pudesse reconhecer em si mesma sua própria identidade, através de uma procura de espaços que pudessem acolher seus espetáculos.

Aquilo que foi proposto por Wilson Rio Apa e sua família acabou por repercutir na cidade como um eco. Este eco pode ser entendido como a ação encampada pelos grupos em direção a uma tomada dos patrimônios de Florianópolis para as ações de teatro no município, como um “trato” que, embora não fosse escrito, era realizado. Não se fala de influência, mas sim de uma apropriação dessa iniciativa em busca do que Foucault denomina como *heterotopia*: espaços que são escolhidos para que, neles, sejam possíveis vivências sociais distintas das que são conhecidas no cotidiano, sobretudo no que diz respeito ao teatro:

A heterotopia é capaz de superpor num único lugar real diversos espaços, diversos locais que em si são incompatíveis [...] eles têm uma função em relação a todo o espaço restante. Essa função se desdobra entre dois pólos extremos. Ou seu papel consiste em criar um espaço de ilusão que expõe todos os espaços reais, todos os lugares que se divide a vida humana, como ainda mais ilusórios [...] Ou então, ao contrário, seu papel consiste em criar um espaço outro, um outro espaço real, tão perfeito, meticuloso e

bem disposto quanto o nosso é desarrumado, mal-construído e confuso [...].⁹⁶

Em Florianópolis, como em outras cidades do mundo, ocorreu essa dinâmica, da qual os artistas de teatro se apropriaram de lugares distintos daqueles que em seu projeto original foram edificadas para uma função e, à medida que os tempos caminhavam, eram submetidos a outras finalidades. Se para a modernidade se pressupõem um projeto único capaz de atender universalmente a uma finalidade social, a pós-modernidade surge a partir das rupturas causadas nesse projeto universalizador como pressuposto para o entendimento social sem a existência de um ponto unificador e coeso, mas vários pontos fragmentados que atendam inúmeros desejos.

Se esses outros lugares/espços foram acolhidos, o “velho casarão da Pereira Oliveira” não foi abandonado pelos grupos, mesmo quando ocupavam outros espaços. O Dromedário Loquaz fez *A Importância de Estar de Acordo* no prédio da antiga Alfândega (numa experimentação em arena) em outubro de 1981⁹⁷, mas também apresentou em 1983 no Teatro Álvaro de Carvalho *Nó Cego*, assim como a Escola Aberta de Teatro apresentou *Woyzeck* no auditório da Biblioteca Pública e mais tarde, como Entre Atos e Retratos, apresentou *Bella Ciao*, no TAC “comme il faut”. Isso para citar somente dois exemplos de grupos locais que se propuseram a realizar esse trânsito entre espaços de modernidade (o TAC, com sua arquitetura concebida a partir de uma idéia que atendesse e uma visão universalizadora do espetáculo) e de pós-modernidade (espaços como o Palácio Cruz e Souza ou a Alfândega, que não foram edificadas para fins de teatro, mas acolhem em determinado período histórico a convenção teatral proposta pelo espetáculo).

⁹⁶ Citação encontrada no sítio:

http://books.google.com.br/books?id=gQe1ri0a_wcC&pg=PA25&lpg=PA25&dq=foucault+michel+heterotopia&source=web&ots=QJNryxwGzd&sig=GeSSJ8IPTta3h1SDDI82eATcA0Q&hl=pt-BR&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPA26,M1, acessado em 29 jan.2009, às 21h29. (GEOGRAFIAS PÓS – MODERNAS: a reafirmação do espaço na teoria social crítica, por Edward W. Soja, Vera Ribeiro, Bertha Becker e Lia Machado)

⁹⁷ Wilson Rio Apa também ocupou, com uma exposição de elementos figurativos e uma adaptação de *A Guerra das Bruxas Contra o Anjo dos Homens* o prédio da antiga Alfândega, em janeiro daquele mesmo ano.

Algumas situações são recorrentes, demonstradas pelas falas dos grupos e pelos recortes de jornais, como a dificuldade de marcar pauta no TAC. Essa conhecida dificuldade vivida pelos grupos locais não seria solucionada de outra maneira, num outro período histórico diferente desse das décadas finais do século XX, se nesse período não existisse na cidade uma abertura social a esse tipo de iniciativa: a de que um espetáculo teatral poderia, sim, ser feito fora do edifício que foi erguido para tal finalidade, sem que o fato de estar fora do espaço tido como oficial (fosse ele destinado pelo poder público, ou pelos espectadores) para aquela atividade fosse uma condição de nivelamento para uma baixa qualidade do espetáculo. Em outras épocas, fazer teatro fora do edifício destinado ao fazer teatral era fazer um espetáculo de menor valia.

Se por um lado a dificuldade de obtenção de pauta para apresentações de espetáculos locais em longa temporada era difícil no TAC, com a construção do Teatro Ademar Rosa esse panorama não mudou muito: como ter capital de giro suficiente para produção e divulgação do espetáculo a fim de que a platéia fosse lotada (quase 1000 lugares) para que a bilheteria pagasse o custo do espetáculo, e as taxas cobradas pela administração do teatro do CIC? Esse problema, aliás, é semelhante ao do TAC (que tem capacidade para quase 500 espectadores), e de outras casas de espetáculo existentes, não só em Florianópolis.

O “desmanche” do conhecido panorama urbano de Florianópolis, ocasionado pela exploração imobiliária (ênfaticamente no lucro, em detrimento da memória urbana), também pode ser considerado um fator que contribuiu para que os artistas de teatro, como habitantes da própria cidade, fizessem dela o espaço que os acolhesse, ao invés de se submeterem à idéia de “serem encerrados” num único edifício. Esses artistas, conhecedores do seu fazer, se apropriaram da cidade questionando-a esteticamente sobre quais rumos ela iria trilhar para o seu futuro, a partir da ocupação espacial dos patrimônios que ela própria oferecia (embora isso não fosse algo assim tão declarado ou cartesianamente colocado), mas a cidade em crise provocou os artistas a uma reivindicação na esfera estética, sobretudo espacial, para o movimento de teatro.

Os grupos também desejavam estabelecer outros pontos de contato entre o público e suas obras, partindo para aquilo que espectadores e grupos

aspiravam: atender outras necessidades que, nos espaços delegados pelo poder público para que tal ação fosse realizada, não seria possível acontecer. Os grupos certamente perceberam a mudança de perfil do seu público, devido o crescimento populacional de Florianópolis, e essa mobilização gerou um encontro, uma comunhão por assim dizer, na tentativa de (re)estabelecer elos de ligação com a cidade e com o que ela ainda poderia oferecer, mas dessa vez numa qualidade distinta daquela reconhecida no passado dela mesma.

Esses distintos pontos que foram estabelecidos – especialmente nas duas últimas décadas do século XX – possibilitaram que os grupos locais, pode ser de modo não totalmente consciente, realizassem o trânsito entre modernidade e pós-modernidade a partir dos espetáculos numa proposição de experimentações nos mais diversos espaços cênicos, em geral não-italianos, provocando a cidade a se questionar onde e de que forma ela ainda se reconhecia, como antigamente o fazia. Os *heterótopos* apareciam e eram, então, possíveis de serem habitados por atores e espectadores que desejavam se aproximar daquilo que lhes era comum – a cidade, pelos seus patrimônios e monumentos – por um caminho distinto daquele que a cidade lhe oferecia, afim de que fossem utilizados de forma subversiva àquela estabelecida pela convenção social, para atingir aos seus propósitos de reinvenção de si. E a alquebrada cidade nada mais fazia senão lançar seus cálidos murmúrios por entre esquinas e antigos rincões, enamorada que estava por ainda se sentir atraente, entorpecida pelos carinhos que ainda lhe eram feitos por todo o seu corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...]
Quero brincar com a minha cidade
Quero dizer bobagens e falar coisas de
amor
à minha cidade
[...]
(*Cartão Postal*, Vinícius de Moraes)⁹⁸



Imagem nº91 – Sol, sal, areia e o Tempo que nos foge.⁹⁹

A força que nos arroja à feitura da escrita não é diferente da que lançamos mão para encerrá-la. O escrever não nos deixa impune: ele nos seduz, nos aprisiona, nos sufoca e voluntariamente (mas nem sempre de maneira gentil) nos deixamos tomar por inteiro ao seu favor para, a partir dele, melhor perceber o motivo que leva o pesquisador a se aproximar – ou melhor se reconhecer – de um universo ao qual ele acredita ter pertencimento.

A escolha em tratar a cidade e os diferentes espaços que nela dão (ou deram) suporte às iniciativas dos grupos locais para suas experiências cênicas num dado período histórico aconteceu por se perceber que a cidade escorre por entre os dedos muito mais rápido que ela seja registrada. Tal qual as areias do Tempo, as cidades são mutáveis ao infinito, e nós nos deixamos conduzir pela vaga e imprecisa Memória, de maneira cambiante, por entre caminhos que parecem familiares, mas que se revelam desconhecidos.

O risco assumido para esta pesquisa foi o de revisitar a minha cidade a partir daquilo que as muitas memórias poderiam contar – mas que, por algum motivo (ou muitos), estavam adormecidas – a respeito das encenações dos

⁹⁸ Extraído do sítio <http://tendaliteraria.blogspot.com/2009/01/carto-postal.html> , em 11 fev. 2009, às 12h00.

⁹⁹ Imagem extraída do sítio <http://pro.corbis.com/Default.aspx> , em 18 fev. 2009, às 20h02.

muitos espetáculos de Wilson Rio Apa e sua família, em especial d'A *PAIXÃO Segundo Todos Os Homens*. Se, no início, os espaços não-italianos eram o foco principal da pesquisa (e, de passagem, seria vista *A PAIXÃO*), a suspeita levantada por Neyde Veneziano forçou a um recorte no conteúdo do trabalho que o valorizou, por ser esse objeto – *A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens* – por si só bastante revelador e relevante acerca da cidade de Florianópolis no que diz respeito ao movimento teatral realizado na capital catarinense nas últimas décadas do século XX.

A capital catarinense das décadas de 1980 e 1990, nesta pesquisa, figura como uma “teia” que foi capaz de dar suporte às iniciativas dos grupos e os diversos espetáculos apresentados por eles fora do TAC, o espaço teatral por excelência, chancelado pelo poder público e pela população da cidade como “pleno” de atender todas as necessidades dos artistas de teatro. Porém, ao ecoarem na prática teatral dos jovens artistas da Ilha de Santa Catarina, os veementes *sermões* de Wilson Rio Apa lançados nas dunas da Lagoa da Conceição originaram aquilo que era necessário que se fizesse naquele momento: a reinvenção da cidade pelo teatro, para que ela ainda fosse poeticamente habitável. Fazia-se urgente que as máscaras da cidade, ao serem mudadas, fossem também apropriadas a partir dos patrimônios nela restantes. A cidade, antes e depois d'A *PAIXÃO*, vista pela historicização do movimento teatral feito nela nas décadas de 1980 e 1990. Ou, o movimento teatral em Florianópolis antes e depois d'A *PAIXÃO*, e como esse movimento era percebido pela cidade, naquele período histórico, a partir da ocupação dos seus característicos patrimônios.

Wilson Rio Apa e sua Família mostraram mais que um caminho possível para o movimento teatral de Florianópolis naquele momento: estimularam a fome e a sede dos teatros em que fosse feito, a partir de outros lugares diferentes do TAC, espaços que comportassem a convenção teatral, e que deles brotasse, de maneira libertária, uma dimensão poética da vida tão grande quanto ela mesma é. Outras iniciativas existiram antes da chegada da Família Rio Apa a Florianópolis (como o uso do antigo trapiche municipal da cidade antes do surgimento do aterro da Baía Sul, bem o prédio do antigo Abrigo de Menores, na Agrônômica), porém foi pela atividade de teatro desenvolvida por esta Família que esse diálogo com a

cidade se concretizou, dada a envergadura que a obra alcançou. Até então, Florianópolis não era reconhecida por artistas de outros centros urbanos do Brasil como um lugar que produzisse teatro. E essa cidade mostrava aos demais centros do país, pela iniciativa de Wilson Galvão do Rio Apa, teatro de boa qualidade, comprometido em emocionar e envolver público e atores em torno de algo – através de um mito, de um lugar, de uma maneira de encená-lo – a que ambos acreditassem ter pertencimento.

As encenações d'A *PAIXÃO* trouxeram distinção à cidade e aos artistas que nela se serviram para seus espetáculos: boa parte dos que, naquela época, eram jovens que tinham o desejo de fazer teatro e não sabiam por onde começar, tiveram suas primeiras experiências com a Família Rio Apa. Ou isso, ou tiveram – os mais experientes – perceptíveis mudanças posteriores na maneira de conceber seus trabalhos artísticos, por acreditarem e tomarem para si mesmos as propostas feitas por Wilson. Ao realizar seus espetáculos, Rio Apa não desconsiderava o calendário em torno do qual a população local se mobilizava: não somente as Semanas Santas, mas o Natal e o Carnaval eram datas que serviam como motivos para a apresentação dos espetáculos e suas conseqüentes temporadas. Ao utilizar os eventos do calendário a favor do seu fazer artístico, reforçava o que se pode chamar de “teatro de circunstância”, prática em que as datas comemorativas são apresentadas como motivos para uma outorga social das manifestações cênicas.

Pela pesquisa também é possível perceber que Florianópolis sofre há muito tempo de uma gestão deficiente de fomento de cultura. A recorrência da má administração e gerência no fomento às atividades de cultura evidencia a negligência com que os governantes tratam aquilo que é essencial para a sustentabilidade de uma cidade: a cultura nos seus mais amplos espectros, onde o incentivo a uma iniciativa não acarrete obrigatoriamente prejuízo (ou o fim) de outra, ou que seja traduzida como um adorno que, em qualquer situação, se torna dispensável à vida dos cidadãos. A falta de um planejamento e de um profundo conhecimento dos aspectos culturais da cidade em diálogo com outros contextos urbanos gera a acefalia que costumeiramente se observa, quando as questões de cultura servem a interesses meramente partidários: o difícil diálogo entre dirigentes políticos e artistas traz à cidade um vácuo, e o tratamento dado à

cultura como propriedade de administrações passageiras (ao invés de serem tratadas como necessidades perenes da sociedade) causa a decadência da própria sociedade, sem que ela própria note o que lhe tomam. Ignorante do que lhe é de direito, o senso comum não sente a falta do que lhe é fundamental: cultura como principal ponto de discussão para o seu desenvolvimento social, econômico, político etc.

O interesse dos artistas em revisitar os patrimônios constantes da cidade certamente não surgiu com a Família Rio Apa (haja vista que em 1972 houve uma iniciativa a esse respeito, no *Miramar*), mas foi por essa família que a cidade se abriu ao que o teatro poderia lhe oferecer, diferentemente daquilo que era percebido como “teatro”, até então. A pós-modernidade no teatro da capital catarinense é consolidada através das encenações d’*A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens* e da reverberação causada pelo discurso e pela prática de Rio Apa que movimentou os grupos que se mobilizaram em reivindicar para si mesmos, através do seu fazer artístico, a cidade que os acolhia.

A pesquisa ainda aponta para caminhos que necessitam ser investigados com maior atenção. O próprio levantamento dos lugares que sediam atividades teatrais no país é tímido, especialmente em Florianópolis. Além da publicação de *Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil*, de José Carlos Serroni, pela Ed. SENAC São Paulo, não é encontrada uma publicação que complemente esse caminho. Não é demais perguntar, acerca da obra de Serroni: o que qualifica o espaço cênico é somente onde é feito “teatro”, ou o que é colocado o nome de “Teatro” (como é possível observar na fachada do Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis, para citar um exemplo)? E as demais manifestações cênicas, não têm sua modalidade de espaço? Ou as artes cênicas se resumem ao “teatro”? A dança, a ópera, o circo, o circo-teatro, o carnaval, as “festas do boi” (na atualidade, a cidade amazônica de Parintins realiza a mais famosa delas), as procissões e outros, não são também manifestações cênicas? Para citar somente um exemplo, pode-se dizer que nos meses de fevereiro os desfiles de carnaval por todo o país formam nossa *opera brasiliis*. É distinta da ópera italiana, certamente, mas nem por isso é menos *opera*. No período histórico em que nos situamos, ainda se faz necessário categorizar na contemporaneidade o que deve ser “teatral”, quando a própria arte, numa infinita amálgama, se serve de inúmeras

interfaces artísticas? Penso que os espaços das manifestações cênicas devem ainda ser mais bem compreendidos – sobretudo os que servem às manifestações de cunho popular – para que se possa também entender mais profundamente o diálogo das artes cênicas entre si e com as sociedades que as concebem.

Faz-se necessário também um melhor detalhamento das atividades artísticas da Família Rio Apa: o entendimento do pensamento que impulsionou as atividades desses artistas, principalmente a de Wilson, pode nos forçar a reescrever parte da história do teatro feito no século XX em nosso país. Esta pesquisa historiciza a realização de um espetáculo em especial, mas muitos outros realizados por Rio Apa e sua família existiram e não foram pesquisados com a atenção devida. A realização d'A *PAIXÃO* em Florianópolis evidencia a urgência de se rever as manifestações cênicas executadas fora das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, como também passíveis de reverberar, em nível nacional, acerca das práticas cênicas feitas no nosso país, em sentido diverso daquele costumeiramente registrado por estudiosos de teatro, que apontam as duas maiores cidades do país como os únicos pólos capazes de emanar idéias e práticas de teatro para todo o Brasil. Além disso, Wilson Rio Apa é um dos expoentes, pelo conjunto de sua obra literária e teatral, que pode ser alocado junto à Teopoética brasileira.

Wilson Rio Apa escolheu falar da Vida através da arte da Morte, da representação de outros tempos e outros lugares na periferia da cidade para, de lá, desmontar a cidade que se imaginava inabalável. Pela heterotopia, Wilson fez mais que isso: mostrou a quem quisesse ver que seu caminho era humano, por demais humano, e que seu propósito era a comunhão daquilo que se já dava como perdido: a fé em algo maior do que era meramente humano. Os *Iluminados* percorreram as areias do “Paraíso”, guiados pelo entusiasmo que lhes era próprio naquele momento, insuflados pelos ventos que lhes eram favoráveis em meio às turbulências causadas naqueles tempos (não menores do que as que sentimos hoje).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTOLOMEU, Lázaro. **Radar na Sociedade**. Florianópolis: O Estado, 1963.
- BAUDELAIRE, Charles apud LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun**. Trad. Reginaldo Carmelo Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.
- BUENO, Eduardo. **Brasil: uma História – A incrível saga de um país**. São Paulo: Ática, 2003.
- CERTEAU, Michael. GIARD, Luce. MAYOL, Pierre. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- COLLAÇO, Vera Regina Martins, **O Teatro da União Operária: Um palco em sintonia com a modernização brasileira**. Florianópolis, 2004. Tese (Doutorado em História Cultural) Programa de Pós-Graduação em História, UFSC, 2004.
- CORREA, Carlos Humberto. **Os Governantes de Santa Catarina de 1739 a 1982: Notas Biográficas**. Florianópolis: UFSC, 1983.
- _____. **História da Cultura Catarinense: O Estado e as Idéias**. Florianópolis: UFSC, 1997.
- _____. **Pequena História de Florianópolis: Ilustrada**. Florianópolis: Insular, 2004.
- COSTA, Cristina. **Censura em Cena: Teatro e Censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira**. São Paulo: EDUSP, s/d.
- COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra C.A. **Patrimônio Histórico e Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos Teatrais: Anos 70**. São Paulo: Unicamp, 2000.
- FIORIN, José Luiz. **O Regime de 1964: discursos e ideologia**. São Paulo: Atual, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 2001, 24^a. ed.

- _____. **De Outros Espaços**. Traduzido por Pedro Moura
Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.
- GARCIA, Silvana. **Teatro de Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- JAVIER, Francisco. **La Renovación del Espacio Escénico**. Buenos Aires.
Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires: 1981.
- _____. **El Espacio Escénico como Sistema Significante**. Buenos Aires. Leviatán: 1998.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun**. Trad. Reginaldo Carmelo Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- MEIRINHO, Jali e JAMUNDÁ, Theobaldo Costa. **Nomes que Ajudaram a Fazer Santa Catarina**. Florianópolis: Edeme, s/d.
- MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MONTEIRO, Saint Clair. **O retrato do nosso patrimônio**. Florianópolis: O Estado, 30 out. 1975.
- NONNENMACHER, Marilange. **Vida e Morte Miramar: memórias urbanas nos espaços soterrados da cidade**. 2007. 225 p. Tese (Programa de Pós-Graduação em História da UFSC). Florianópolis, 2007.
- ESPAÇO CÊNICO 1. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 133.
- PIRES, Agenor Nunes. **Diário da Tarde**. Florianópolis, 13 de setembro de 1939.
- PEIXOTO, Eloy. _____. Florianópolis: O Estado, 1980.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)*. In: FAUSTO, Boris (Direção). **O Brasil Republicano**. Tomo III. 4º Volume. Capítulo XII. São Paulo: Difel, 1984, p. 525 a 589.
- RIO APA, Wilson Galvão do. **Manifesto do Povo**. 1º Volume. Curitiba: Coö Editora, 1980.
- _____. **Sermões das Dunas – a paixão segundo todos os homens**.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2. ed. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SERRONI, José Carlos. **Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: SENAC, 2002.

VEIGA, Eliane Veras de. **Florianópolis – memória urbana**. Florianópolis: UFSC/FCC, 1993.

Periódicos:

Diário da Tarde, Florianópolis, 03 set. 1939.

O Estado, Florianópolis, 20 ago. 1935.

O Estado, Florianópolis, 03 mar. 1963.

O Estado, Florianópolis, 28 nov. 1974.

O Estado, Florianópolis, 30 out. 1975.

O Estado, Florianópolis, 29 mar. 1977.

O Estado, Florianópolis, 03 abr. 1977.

O Estado, Florianópolis, 30 mar. 1980.

Jornal de Santa Catarina. Florianópolis, 12 abr. 1979.

Jornal de Santa Catarina, Florianópolis, 22 mar. 1980.

Diários Associados, Florianópolis, 07 abr. 1979.

Diário Catarinense. *Governadores de Santa Catarina – 1739/1993*. Florianópolis, 25 nov. 1993.

A Notícia, em 16 de setembro de 1999.

Entrevistas concedidas ao pesquisador:

Wilson Galvão do Rio Apa e Thor Rio Apa, em 15 de maio de 2008, na residência de Wilson, na praia da Pinheira, município de Palhoça. Registro realizado em fita magnética de vídeo 8mm (entrevista transcrita).

Fátima Costa de Lima, em 31 de agosto de 2008, na residência da entrevistada, na praia da Armação, município de Florianópolis. Registro realizado em fita magnética de vídeo 8mm (entrevista transcrita).

Eloá Miranda, em 03 de setembro de 2008, na Biblioteca *Barca dos Livros*, às margens da Lagoa da Conceição, município de Florianópolis. Registro realizado em fita magnética de vídeo 8mm (entrevista transcrita).

Valmor Beltrame, em 19 de setembro de 2008, no Centro de Artes (CEART – UDESC), no bairro Itacorubi, município de Florianópolis. Registro realizado em fita magnética de vídeo 8mm (entrevista transcrita).

Antônio Romão de Andrade Neto, em 05 de dezembro de 2008, no Centro de Artes (CEART – UDESC), no bairro Itacorubi, município de Florianópolis. Registro realizado em fita magnética de vídeo 8mm (entrevista parcialmente transcrita).

José Mano Alvim, em 16 de fevereiro de 2009, no Centro de Artes (CEART – UDESC), no bairro Itacorubi, município de Florianópolis.

Sítios acessados na internet:

- <http://www.eletrosul.gov.br/home/conteudo.php?cd=160> (em 02/04/2008, às 20h30).
- <http://www.ceart.udesc.br/anpap/Boletim02.htm> (em 09/06/2008, às 18h00).
- http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_tragedia_de_desterro.html (em 09/06/20, às 17h00).
- http://www.sc.gov.br/webimprensa/imagens/2004/marco/220304_11.htm (em 30/06/2008, às 9h45).
- http://www.elaineborges.blogspot.com.br/2002_12_01_archive.html (em 10/07/2008, às 15h20).
- <http://img.olhares.com/data/big/100/1009875.jpg> (em 16/10/2008, às 10h49).
- <http://www.photochart.com/data/media/12/Dunas.jpg> (em 16/10/2008, às 10h49).
- <http://pro.corbis.com/search/searchFrame.aspx> (em 16/10/2008, às 10h49).
- <http://www.google.com.br> (sítio acessado em 16/10/2008, às 10h49).
- http://www.sc.gov.br/webimprensa/imagens/2004/marco/220304_11.htm (em 02/04/2008, às 20h30).
- <http://www.tac.sc.gov.br> (em 10/01/2009, às 16h45).
- <http://www.pmf.sc.gov.br/franklincascaes/?site=145> (em 16/01/2009, às 12h10).
- http://www.pmf.sc.gov.br/arquivo_historico/miramar.php (em 27/01/2009, às 18h26).
- http://www.pmf.sc.gov.br/guia/novo/portugues/patrimonio_historico/palacio_cruz_e_sousa.htm (em 27/01/2009 às 23h01).
- http://www.dac.ufsc.br/institucional_espacos_culturais_teatro.php (em 16/01/2009, às 13h16).
- http://www.fam2008.com.br/fotos/foto_695_g.jpg (em 16/01/2009, às 13h16).
- http://www.barddal.br/faculdades/site/docs/centro_eventos/fotos_teatro_bloco2.pdf (em 17/01/2009, às 11h29).
- <http://www.meninojesus.com.br/teatro.php> (em 18/01/2009, às 17h08).
- <http://www.ufsc.br/~esilva/Albuma01.htm> (em 27/01/2009, às 18h26).
- <http://www.mantovanierita.com.br//index.php?codpagina=00023975> (em 27/01/2009, às 20h48).
- http://farm1.static.flickr.com/63/178696804_05d0604209.jpg?v=0 (em 27/01/2009, às 22h37).
- http://www.pm.sc.gov.br/website/imagens/artigos/ARTPMSC_2008_04_03_15594_2_348596.jpg (em 27/01/2009, às 23h50).
- http://books.google.com.br/books?id=gQe1ri0a_wcC&pg=PA25&lpg=PA25&dq=foucault+michel+heterotopia&source=web&ots=QJNryxwGzd&sig=GeSSJ8IPTta3h1SDDI82eATcA0Q&hl=pt-BR&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPA26,M1 (em 29/01/2009, às 21h29).
- http://fossaripintor.blogspot.com/2008_05_11_archive.html (em 16/01/2009, às 13h44).
- http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html (em 30 jan. 2009, às 00h21).

ANEXO I UMA CRONOLOGIA DAS APRESENTAÇÕES¹⁰⁰

Se fosse possível estabelecer uma cronologia d'A PAIXÃO mais próxima do que efetivamente ocorreu¹⁰¹, esta cronologia estaria baseada, nesta pesquisa, nos jornais diários publicados no período em questão que apontam as seguintes datas de realizações e temas abordados, que podem ser assim apresentados¹⁰²:

EDIÇÃO	ANO	DATAS	TEMAS	ITINERÁRIO	DURAÇÃO	DIREÇÃO
I	1977	07 e 08/04	desconhecido	Igreja; Praça; Avenida das Rendeiras e Dunas	<i>Dos Profetas à Anunciação</i> – o Antigo Testamento, na quinta, das 20 às 23h; <i>Do Menino Jesus ao Sermão da Montanha</i> na sexta, das 9 às 15h; <i>Da Chegada de Jesus ao Julgamento</i> , das 15:30 às 17h; <i>Da Via Crucis à Crucificação</i> das 17 às 19h; <i>A Paixão de Judas</i> das 19 às 20h.	Wilson Rio Apa
II	1978	23 e 24/03	desconhecido	desconhecido	desconhecido	desconhecido
III	1979	12 e 13/04	Cristo Ecológico	desconhecido	desconhecido	Wilson Rio Apa
IV	1980	03 e 04/04	Cristo Fantástico	desconhecido	15 horas de duração em dois dias	Wilson Rio Apa
V	1981	15/01	<i>A Guerra das Bruxas contra o Anjo dos Homens</i>	Dunas da Lagoa	Todas as sextas, até a Semana Santa	desconhecido
VI	1981	17/04	Cristo Migrante	desconhecido	5 horas de espetáculo, iniciado na Sexta-feira Santa	Kim Rio Apa
VII	1982	08 e 09/04	desconhecido	desconhecido	desconhecido	desconhecido
VIII	1983	04/03	<i>O Cristo Mulher</i>	Barracão da Lagoa (fixo)	desconhecido	desconhecido

¹⁰⁰ Nesta cronologia estão incluídos espetáculos que serviram de preparo para A PAIXÃO, por terem temas correlatos, por incentivarem o público a participar da iniciativa e/ou pela proximidade da data festiva da Páscoa cristã.

¹⁰¹ Os relatos dos entrevistados não são coincidentes quanto às datas, e mesmo nas entrevistas concedidas aos diferentes jornais há divergências acerca delas, de um ano para outro.

¹⁰² Não foi possível localizar, para construir essa cronologia, em que anos foram realizados o *Cristo Operário* e o *Cristo Clássico*, citados que foram pelo *Jornal de Santa Catarina* de 1981.

IX	1983	31/03, 01 e 02/04	A Grande Romaria da Paixão Segundo Todos os Homens (Cristo Pescador)	Dunas das praias dos Ingleses e do Santinho	3 dias	Wilson Rio Apa
X	1984	20/04	desconhecido	Iniciou no sítio de Rio Apa, passou pela rua do cemitério, atravessou a ponte e entrou pela Avenida das Rendeiras, até chegar às Dunas. As personagens Anjo, Morte e Capeta foram conduzidas de barco, pela Lagoa da Conceição.	desconhecido	desconhecido
XI	1985	Sem registro nos jornais.	Sem registro nos jornais.	Sem registro nos jornais.	Sem registro nos jornais.	Sem registro nos jornais.
XII	1986	28/03	desconhecido	Uma das partes da peça – a crucificação – foi encenada num “vale” entre as dunas, devido à acústica do local, pois além do texto, havia música de instrumentos (flauta, violão, atabaque e baixo)	6 horas	desconhecido
XIII	1987	Suspensão do espetáculo				

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)