

**UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE**  
**CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**  
**VANESSA NUNES PASINI**

**O TEATRO DA VILA OPERÁRIA: EXPERIÊNCIAS DO TEATRO AMADOR**  
**PRÓSPERA (CRICIÚMA, 1962 - 1975)**

**CRICIÚMA**  
**2011**

**VANESSA NUNES PASINI**

**O TEATRO DA VILA OPERÁRIA: EXPERIÊNCIAS DO TEATRO AMADOR  
PRÓSPERA (CRICIÚMA, 1962 - 1975)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção do grau de bacharel e licenciatura no curso de História da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Marli de Oliveira Costa.

**CRICIÚMA  
2011**

**VANESSA NUNES PASINI**

**O TEATRO DA VILA OPERÁRIA: EXPERIÊNCIAS DO TEATRO AMADOR  
PRÓSPERA (CRICIÚMA, 1962 - 1975)**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela  
Banca Examinadora para obtenção do grau de  
Bacharel e licenciatura, no Curso de História da  
Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC.

Criciúma, Dezembro de 2011

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Marli de Oliveira Costa, Orientadora (UNESC)

---

Prof. Dr. João Henrique Zanelatto (UNESC)

---

Prof. Tiago da Silva Coelho (UNESC)

A todos que contribuíram para a realização deste projeto. Como também, a todos que bravamente resistiram, à sua maneira, aos “anos de chumbo”.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus queridos pais, Moacir Pasini e Rosane Nunes Pasini, e à minha cara irmã, Juliana Nunes Pasini, pela constante orientação e apoio.

Aos meus amigos, pelo companheirismo.

Aos meus professores, que contribuíram com sua dedicação durante toda a minha trajetória estudantil.

## RESUMO

O presente Trabalho de Conclusão de Curso, discute a atuação do Grupo de Teatro Amador Próspera - TAP na conjuntura social criciumense, abrangendo o período de sua fundação, 1962, ao seu término em 1975. O objetivo desse estudo é compreender a experiência do TAP, durante a Ditadura Militar Brasileira, na cidade de Criciúma, questionando se as concepções políticas e as críticas ao conservadorismo, constatadas em algumas peças apresentadas pelo grupo, pertenciam a todos os membros do TAP ou apenas a seus dirigentes. Para alcançar os objetivos utilizou-se como metodologia de pesquisa a consulta a jornais da época, bem como entrevistas com membros do grupo. Para análise das fontes utilizou-se referências que discutem a ditadura militar no Brasil, teatro popular, Vilas Operárias, etc. O Teatro Amador Próspera não era apenas um grupo teatral que se preocupava com o entretenimento. Durante a sua trajetória se apropriara do espaço incentivado pela CSN, na Vila Operária Próspera, para expor suas opiniões quanto ao contexto social e político no qual habitavam. De maneira a simbolizar uma forma de resistência cotidiana. Que não obstante, não se realizara devido alguns integrantes e sim, por todo o grupo.

**Palavras-chave:** Teatro Amador Próspera. Vila Operária. CSN. Ditadura Militar. Criciúma.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	7
1 OS GRUPOS DE TEATRO COMO FORMA DE OCUPAÇÃO DO TEMPO LIVRE DOS TRABALHADORES .....	10
1.1 A Carbonífera Próspera e sua Vila de Operários: Modelo Capitalista de Habitação .....	11
1.2 As Pequenas Irmãs da Divina Providência .....	13
1.3 <i>Panis et Circences</i> – Tempo Nocivo e Teatro Resolutório .....	17
2 A ATUAÇÃO DO TAP PELAS LEMBRANÇAS DE SEUS INTEGRANTES E ALGUMAS REFLEXÕES .....	22
2.1 Algumas considerações sobre o Teatro Amador Brasileiro .....	22
2.2 Um pouco de História e Memória: lembranças acerca do grupo Teatro Amador Próspera .....	28
3 DRIBLANDO A ORDEM: O TEATRO AMADOR PRÓSPERA E A AUTONOMIA DOS OPERÁRIOS .....	33
3.1 A Ditadura Militar no Brasil .....	33
3.2 <i>Anjinho Bossa Nova</i> e <i>Judas no Tribunal</i> , entre Política e Polêmicas: Religiosas e Morais .....	38
CONCLUSÃO .....	45
REFERÊNCIAS .....	48

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa começou a ser pensada a partir das inúmeras discussões sobre classe popular durante minha trajetória acadêmica. Entretanto, a principal motivação foi a leitura do clássico *Germinal* de Émile Zola<sup>1</sup>, uma obra que considero particularmente excepcional. A qual retrata, de maneira romancada, as relações entre os mineiros e mineradores, em Montsou, na França do século XIX. A obra discorre sobre as condições precárias de trabalho, resultantes da ausência de leis consolidadas que protegessem a classe trabalhadora. A narrativa traz aspectos do cotidiano de uma vila operária e seus moradores. Como também, a jornada dupla de trabalho condicionada à mulher, que além de cuidar da casa, necessitava auxiliar no sustento da família de alguma maneira. Não obstante, esta necessidade também alcançava as crianças, as quais quando não possuíam o mínimo de condições físicas para trabalhar na mina, buscavam outras formas de sobrevivência, entre elas mendigar ou furtar.

A obra *Germinal* despertou-me uma curiosidade que resultou num aprofundamento quanto aos aspectos das vilas operárias, abrangendo as vilas situadas em Criciúma e região. É neste ponto que a pesquisa ganha corpo, pois ao compreender a estrutura física onde o trabalhador vivia fora do seu período de ofício, é que surgem as peculiaridades manifestadas pela classe operária.

Estudar o ambiente trabalhista, remete o leitor a um universo composto por pequenas resistências, por vezes manifestas na própria cultura popular, compreendida e desenvolvida por essa classe. Não no sentido de uma cultura contrária à cultura dominante, e sim em manifestações que têm como elemento fundante o cotidiano. Nessa perspectiva, as vilas operárias apresentam-se como objetos de estudo, pois por meio delas compreende-se o processo de construção de seu cotidiano.

Assim sendo, Criciúma que fora por longo período conhecida em nível nacional como “a capital brasileira do carvão”, oferece uma gama de hipóteses e questionamentos, quanto ao meio operário, a serem estudadas. Torna-se relevante o fato da cidade ver florescer em seu seio uma categoria de trabalhadores, os mineiros, categoria conhecida pela luta e resistência às condições precárias do ofício e também à marginalização social. Nesse meio há os que optaram participar ativamente nos sindicatos, e os que preferiram abster-se.

A história da cidade é marcada por muitas lutas em alguns momentos vitoriosas, em outros, enfraquecidas. O grupo Teatro Amador Próspera (TAP) foi fundado em 1962, na Vila

---

<sup>1</sup> ZOLA, Émile. **Germinal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



Operária da Próspera, tendo o seu término em 1975. Era composto por trabalhadores do carvão, como também por estudantes criciumenses. O TAP construiu o enredo de suas apresentações com peças ora “ingênuas”, ora “críticas”, buscando expressar suas opiniões quanto ao meio social, político-econômico no qual encontrava-se inserido.

As atividades de teatro nas vilas operárias emergiram como atividades para o lazer. Na concepção dos capitalistas, esta forma de arte era um ótimo instrumento para ocupar o tempo livre dos trabalhadores. Entretanto, driblando os intentos dos dominantes, a classe operária passa a se apropriar da atividade para recriar uma estética teatral, voltada para o povo. No Brasil em meados de 1940, ganham força os grupos de teatro amador, porém, passam a se destacar, assim como, tornarem-se alvos da censura a partir de 1964, devido à Ditadura Militar.

O país passava por uma conjuntura ditatorial, e em Criciúma as agitações sindicais, muito expressivas num período anterior ao regime militar<sup>2</sup>, davam à cidade um caráter periclitante e firmava no interior social a ideologia de união operária. Diante desse cenário de força popular cabe questionar se as concepções políticas e as críticas ao conservadorismo, constatadas em algumas peças, pertenciam a todos os membros do TAP ou apenas a seus dirigentes?

Esta pesquisa procura compreender a atuação do Teatro Amador Próspera, inserido no contexto da ditadura militar brasileira, na cidade de Criciúma. Para tanto analisar-se-á os fatores que conduziram a formação do TAP. O caráter crítico do teatro amador nacional e sua forte expressão no período que abrange a década de 1960 a meados de 1970. Assim como discuti-se o significado político desenvolvido pelo Teatro Amador Próspera na conjuntura social criciumense.

A pesquisa utiliza métodos de coleta de informações em fontes pertencentes ao Arquivo Municipal de Criciúma, por meio do jornal Tribuna Criciumense, o qual traz críticas às peças e a divulgação das mesmas. Não obstante, utiliza entrevistas com alguns integrantes do grupo teatral, duas realizadas por mim e outras realizadas pela historiadora Roseli Terezinha Bernardo, como também reflexões de livros e publicações que apresentam discussões em torno do tema e do período abordado.

Para apresentar as discussões sobre vila operária utilizo François Beguin, e especificamente sobre a Vila Operária Próspera utilizo Marli de Oliveira Costa. Para abordar o contexto da ditadura militar Júlio José Chiavenato, e no que tange questões relacionadas ao

---

<sup>2</sup> VOLPATO, Terezinha Gascho. **A Pirita Humana**: Os mineiros de Criciúma. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1984. p. 110-145.

âmbito cultural, Marcelo Ridenti. Enquanto para revisitar a atuação dos grupos de teatro amador durante o regime ditatorial utilizo como referência Kátia Rodrigues Paranhos e Miliandre Garcia. Para compreender as formas de resistência manifestadas nas peças e cotidiano do TAP utilizo Michel De Certeau.

As reflexões de Michel De Certeau sobre *estratégias* e *táticas* contribuem largamente neste trabalho. No que tange a compreensão das vilas operárias e suas atividades como formas de *estratégias*, desenvolvidas pelos dominantes com o intuito de manipular os trabalhadores. Entretanto, no meio operário são criadas *táticas*, as quais se transformam em manobras de resistência cotidiana à tentativa de dominação por parte dos capitalistas.

O TCC está dividido em três capítulos, sendo que o primeiro capítulo, *Os Grupos de Teatro como Forma de Ocupação do Tempo Livre dos Trabalhadores*, tenciona orientar o leitor quanto ao contexto fundante e consolidador do TAP, qual seja, a Vila Operária da Próspera. Discutindo a finalidade da implantação de vilas operárias no sistema capitalista. A relação da Igreja como instituição responsável pela formação disciplinatória e moralizante dentro das vilas. Assim como a questão do tempo livre e o teatro como uma atividade que vem para supri-lo. Os estudos acerca do lazer e ócio, a política “pão e circo” imposta pela ditadura militar, e as formas de resistência a estas estratégias.

O segundo capítulo, *A Atuação do TAP pelas Lembranças de seus Integrantes e Algumas Reflexões...*, trabalha com entrevistas de dois membros do Teatro Amador Próspera, fazendo uma relação de suas lembranças a fim de compreender o cotidiano do grupo. Retrata um pouco da história do teatro amador brasileiro no período que abrange 1960 a meados de 1970, sua busca por um teatro mais popular e crítico, e o alcance obtido.

O terceiro capítulo, *Driblando a Ordem: O Teatro Amador Próspera e a Autonomia dos Operários*, trata do contexto político brasileiro, a partir de 1964, suas consequências no mundo trabalhista e na cultura. Com o intuito de compreender a estrutura social na qual estava inserido o TAP, para então discutir duas peças que polemizaram os debates acerca da cultura teatral em Criciúma.

Esse trabalho é uma contribuição para a História Social, por meio da História da Arte.

## 1 OS GRUPOS DE TEATRO COMO FORMA DE OCUPAÇÃO DO TEMPO LIVRE DOS TRABALHADORES

[...] o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar.<sup>3</sup>

Em 1962 foi inaugurado na Vila Operária Próspera em Criciúma, um grupo de teatro amador, visionado por alguns mineiros<sup>4</sup> moradores da vila, os quais buscaram a ajuda das Pequenas Irmãs da Divina Providência, atuantes na vila operária, com intuito de obter incentivo, também, da Companhia Carbonífera Próspera. Entretanto, o envolvimento das irmãs e da mineradora na consolidação do grupo não pode ser refletido isoladamente, pois a atividade teatro compõe a gama de estratégias construídas pelos capitalistas atrelados ao Estado para ocupar o tempo livre dos trabalhadores.

Este capítulo procura abordar o papel da interferência da carbonífera, na construção de espaços de entretenimento destinado aos trabalhadores, a influência da religião, na figura das Irmãs, cujo objetivo aparente era de aproximar os trabalhadores da fé cristã, agregando fiéis, no caráter disciplinador da Igreja; E, busca ainda discutir a criação do grupo Teatro Amador Próspera (TAP)<sup>5</sup>, como uma forma de evitar a preponderância do ócio, que para os empresários, seria um tempo de libertinagens e práticas imorais, ou seja, tempo desperdiçado.

Nesse sentido, fazia-se necessário de fato ocupar o tempo livre, porém, deveria ser suprido pelo lazer, com atividades previamente programadas.

Para compreender de que forma a sobrevivência e o controle do ritmo e vida dos trabalhadores deu-se nesse estudo, é importante revisitar a história da vida operária onde o TAP desenvolveu suas atividades.

---

<sup>3</sup> BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido:** e Outras poéticas políticas. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. p. 11.

<sup>4</sup> Altair Cascaes, o qual lecionava técnicas de dicção, postura e desenvoltura nos palcos. E Sebastião Goulart, que iniciara como ator. Ambos tornaram-se diretores do grupo durante a sua trajetória, em momentos distintos.

<sup>5</sup> Anteriormente denominado como Teatro Amador Ouro Negro.

## 1.1 A CARBONÍFERA PRÓSPERA E SUA VILA DE OPERÁRIOS: MODELO CAPITALISTA DE HABITAÇÃO

A Vila Operária Próspera, local onde estava inserido o TAP, pertencia à Carbonífera Próspera, a qual obteve seu auge no contexto da valorização do carvão nacional. O crescimento da indústria carbonífera no sul Catarinense desencadeou grandes transformações no quadro populacional, não fora diferente em Criciúma. Isto ocorre devido à considerável leva de migrantes em busca dos empregos oferecidos pelas minas de carvão.

As pessoas que eram atraídas pelas oportunidades na extração do carvão criciumense a princípio tinham como problema a moradia. Normalmente fixavam-se nas casas de parentes ou conhecidos, dividindo um espaço pequeno, que não obstante estreitava os laços de reciprocidade.

Outras formas de se estabelecer eram a de alugar uma casa na rua Amazonas, casas de palha e barro, pertencentes a uma senhora e construídas especialmente para serem alugadas. Ou pagar pensão. A pensão mais falada da Vila foi a do Júlio Gomes, que também era inspetor de quarteirão. Porém, quem possuía amigos ou parentes com casa, alugava seus quartos como pensionistas. Morando com parentes, com amigos, em casa alugada, ou pagando pensão o mineiro aguardava ser chamado para ocupar uma das casinhas da Companhia.<sup>6</sup>

Devido a estes problemas de habitação, os mineradores se organizaram e optaram por construir casas aos mineiros e suas famílias. As Vilas Operárias estabelecidas em Criciúma seguiram o modelo de centros urbanos industriais, como São Paulo e Rio de Janeiro. Onde as casas eram fixadas próximas das empresas, nesse caso seria das minas.

A preocupação maior na construção dessas vilas operárias não era somente por uma resolução do problema habitacional, mas havia uma grande inquietação por parte dos mineradores quanto ao comportamento de seus empregados. O que ocorre na Vila da Próspera é o reflexo do contexto pelo qual outros espaços capitalistas no Brasil e no mundo estavam vivenciando.

[O autor refere-se à Europa] As famílias atraídas pela esperança de um emprego se amontoavam então onde bem podiam, como podiam, segundo o que havia na vizinhança. Aconteceu que proprietários locais construíram então moradias de aluguel; ‘em tais ocasiões, a consideração que prevalecia não era a melhoria da saúde e do conforto dos ocupantes, mas a possibilidade de construir um maior número de cottages possível com mínimo de terreno e despesas.’<sup>7</sup>

<sup>6</sup> COSTA, Marli de Oliveira. “**Artes de viver**”: recriando e reinventando espaços: memórias das famílias da Vila operária mineira Próspera/ Criciúma (1945-1961). 1999. 206 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

<sup>7</sup> BEGUIN, François. As maquinarias inglesas do conforto. **Espaço e debates**, São Paulo, n. 34, p. 46, 1992.

O que se percebe é uma Europa desestruturada na transição do século XVIII para XIX, sem condições de fornecer acomodações dignas e higiene básica ao aglomerado de pessoas que se estabeleciam nos centros urbanos em busca de empregos.

No entanto, a partir do século XIX os empresários, detentores das mais variadas indústrias, percebem as vantagens que o conforto cedido aos operários traz ao próprio sistema capitalista. De maneira que as despesas de uma grande reforma urbana, como canalizações, saneamento básico, limpeza, arejamento do ambiente urbano resultante do empilhamento de vilas operárias, são mais lucrativas do que as despesas ocasionadas por doenças e viuvez, onde manter o enfermo se torna responsabilidade da sociedade.<sup>8</sup>

Para tanto as áreas urbanas européias sofreram uma reforma, cujo foco era “limpar” as ruelas e por consequência seus habitantes, ocasionando uma reformulação de seus comportamentos.

As Vilas Operárias no Brasil surgem no fim do século XIX, abrigando operários, principalmente os imigrantes italianos, os quais trabalhavam nas fábricas. Uma primeira solução em São Paulo e no Rio de Janeiro, foram os cortiços, moradia de famílias inteiras. Porém, as suas condições eram precárias, é certo que eram soluções baratas no que se refere à construção. No entanto, o mesmo que fora constatado na Europa, constatara-se no Brasil. Médicos, engenheiros, arquitetos, religiosos, mostraram ao governo as desvantagens políticas e os problemas sociais, que acarretavam fornecer moradias precárias à população pobre.<sup>9</sup>

Vilas Operárias precárias não dispunham de conforto suficiente para que seus moradores se sentissem bem dentro de casa, de forma a vê-la como um lar. E esse desconforto prontamente traz um custo social desagregando famílias, incitando hábitos anti-sociais, promíscuos, e muitos gastos ao sistema capitalista.

Desta forma, investe-se em meios técnicos, artefatos sanitários e novos projetos arquitetônicos, dando assim maior importância à gestão dos fluidos. A partir do momento em que o operário se sente confortável em sua casa, vendo sua família melhor instalada, serviria como um incentivo ao trabalho.

Consequentemente à medida que o trabalhador se torna mais respeitável cria-se uma consciência de que há algo a perder, em suma a sua integridade.

Por meio das vilas operárias os patrões desejavam obter o controle total de seu operário, não só socialmente como também na construção de seu caráter.

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>9</sup> SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **O Prazer Justificado: História e Lazer** (São Paulo, 1969-1979). São Paulo: Marco Zero, 1992. p. 35.

A Vila Operária da Próspera surgiu em meados da década de 1930, em torno do processo de extração do carvão. Enquadrou-se dentro dos modelos capitalistas de controle do trabalhador fora do ambiente de trabalho, por meio de uma ‘pedagogia paternalista’. Para tanto, a empresa oferecia ao mineiro alguns ‘benefícios’, ou como coloca Maria Auxiliadora Decca, ‘vantagens’, ‘facilidades’, pois além do emprego, a empresa oferecia a casa, a água ‘potável’, armazém, a farmácia, o açougue, o ambiente de lazer, entre outras. Estas ‘concessões’ enquadram-se dentro de uma das práticas empreendidas pelos patrões para o controle dos operários que é o ‘paternalismo’.<sup>10</sup>

Michelle Perrot<sup>11</sup> vem corroborar quando aborda a relação entre empregadores e empregados como dependente das diferentes concepções que os operários têm de seus empregadores, cuja influência ocorre pelos distintos processos aos quais a classe trabalhadora vivenciou. Há momentos em que o capitalista é encarado como um integrante da família, e momentos em que sua imagem é completamente depravada pelos movimentos operários, de maneira a estereotipá-lo como parasita, sugador da força de trabalho. Nesses períodos de harmonia o capitalista constrói a imagem de um pai que estende a mão oferecendo o ofício e beneficia por meio de pagamentos.

Estes “benefícios” eram possibilidades de subsistência dentro da vila, sem ter a necessidade de sair desse ambiente. Ou seja, cria-se uma cidade dentro da Vila Operária, de maneira a incutir a sua presença no cotidiano do mineiro. Ainda que o mesmo não esteja no período de trabalho, o ofício de certa forma torna-se a sua vida e sua identidade, assim como influencia no lar de sua família.

Para tanto foi necessário a ajuda de outros setores da sociedade como a Igreja Católica. Na vila da próspera teve-se a presença marcante das Pequenas Irmãs da Divina Providência.

## 1.2 AS PEQUENAS IRMÃS DA DIVINA PROVIDÊNCIA

Quando a CSN assumiu o controle acionário da empresa, em 1953, toda estrutura da Vila Operária já existia, desde as estruturas de assistência ao trabalhador até a política paternalista de relação de trabalho. Mesmo assim, muitas mudanças vieram a ocorrer.<sup>12</sup>

Entre as mudanças que ocorreram na incorporação da Sociedade Carbonífera Próspera à CSN, está na imposição de valores morais, de caráter ligado à saúde e

<sup>10</sup> COSTA, Marli de Oliveira, op.cit., p. 51.

<sup>11</sup> PERROT, Michelle. **Os Excluídos da História: Operários, Mulheres e Prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

<sup>12</sup> COSTA, Marli de Oliveira, op.cit., p. 56.

disciplinadores, por meio da religião, representada pelas Pequenas Irmãs da Divina Providência.

Esta Congregação instala-se na Carbonífera Próspera a partir de 1955, dois anos depois da incorporação à estatal CSN. As irmãs que até então faziam trabalhos em outras vilas operárias acabam fundando na Próspera a Casa Assistencial “Imaculada Conceição”. A instituição fora cedida pela carbonífera e era utilizada pelas freiras também como moradia, possuindo uma pequena capela aos fundos.<sup>13</sup>

O trabalho desenvolvido pelas Pequenas Irmãs da Divina Providência junto às famílias da Vila Operária Próspera foi bastante amplo, atendendo várias frentes. Elas permaneceram nessa vila por mais de dez anos, em convênio com o SESI. O trabalho era voltado às famílias dos operários da Carbonífera Próspera, mas houve momentos em que tiveram que atender famílias que não tinham nenhuma relação com a empresa, em face às precárias condições vivenciadas por alguns moradores dos arredores da vila.<sup>14</sup>

As freiras, ao entrarem nas casas operárias, buscaram inculcar mudanças nos hábitos dessas famílias, como a alimentação, a higiene das roupas e obviamente dos corpos, cuidados com a casa, entre outros comportamentos.

Por meio da catequese as irmãs tencionavam impor uma disciplina às crianças, assim como utilizavam de atividades para ocupar o tempo livre das mesmas. Criando times de futebol, coral infantil e banda de música.<sup>15</sup>

Não fora muito diferente com os adultos, para evitar comportamentos nocivos, a Carbonífera juntamente das freiras, criava atividades que viessem a suprir o tempo livre dos trabalhadores. De maneira a evitar que os mesmos possuíssem tempo para arquitetar agitações e revoltas, era uma forma de disciplinar o mineiro ao trabalho e não obstante suas crianças.

Estas práticas conduzidas pelas irmãs refletem a atuação de alguns setores da Igreja Católica que foram reforçados na ditadura militar. Durante o governo de João Goulart a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) apoiou a sua política reformista, entretanto a idéia de um possível governo de esquerda com tendências comunistas veio a incomodar certos interesses dos grupos da direita conservadora instituídos na Igreja. D. Odilão Moura enfatiza categoricamente a visão que se instalara na instituição a respeito do governo Goulart e o caráter do Golpe:

<sup>13</sup> RABELO, Giani. **Entre o hábito e o carvão**: Pedagogias missionárias no sul de Santa Catarina na segunda metade do século XX. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. p. 196.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>15</sup> COSTA, Marli de Oliveira, *op. cit.*, p. 86.

Não que o golpe que pôs em fuga o bom estancieiro gaúcho tivesse sido revolução. Unidos com o objetivo de destituir um Presidente manipulado pelas forças da esquerda, os brasileiros e as Forças Armadas visavam tão-somente pôr fim ao caos. Não havia programa para a organização da nova situação política. Os homens não estavam indicados para os cargos. Não houve planejamento. Não se definira previamente a ação para depois da deposição presidencial. Até se pode dizer – para se usar a conhecida e genial expressão do bravo Marechal Lot – que se desejava tão-somente ‘a volta aos quadros constitucionais vigentes’.<sup>16</sup>

Esta citação mostra uma visão conservadora que procura justificar o Golpe como algo apaziguador, e uma medida que veio a salvar o país de perigos comunistas. Buscando romancear o golpe, D. Odilão Moura nos mostra a contradição na qual a Igreja se encontrava, neste período, a instituição passa por divergências internas. Scott Mainwaring e Heloisa Prieto<sup>17</sup> colocam que de um lado havia os tradicionalistas, os quais surgiram da direita católica, e entoavam da mesma opinião acima. E por outro uma esquerda católica comprometida com uma transformação social, por vezes radical. E são estas contradições que reforçaram e criaram grupos de apoio social com o intuito de agregar e fortalecer posições políticas. Entre estes grupos estão a Ação Popular (AP), fundada em 1963, que estava mais centrada nas atividades da política de esquerda, representando um dos principais canais católicos. As comunidades eclesiais de base (CEBs), presentes no Brasil desde a década de 1940, constituídas em pequenos grupos, os quais se reuniam uma vez por semana para discutirem passagens da Bíblia e sua relevância na contemporaneidade. No Brasil, as CEBs foram criadas por sacerdotes e freiras, existindo um estreito laço com a Igreja institucional. A Juventude Operária Católica (JOC), consolidada em 1948, era um movimento da classe operária urbana, que objetivava converter jovens trabalhadores, e passara por diversas transformações, tendo períodos mais submissos ao clero e ao governo, e em outros, maior envolvimento com a luta da classe operária, isto ocorre mais precisamente durante o regime militar. Os Círculos Operários, os quais tiveram seu início em território nacional em 1932, possuíam um caráter hierárquico e conservador, vieram a apoiar o golpe em nome do anticomunismo. Em suas lideranças havia a predominância da classe média, e a preocupação em distanciar a fé da realidade social, de maneira a não abrir discussões quanto ao contexto social em que estavam inseridos. Não esquecendo as pastorais sociais que se aproximavam mais ao caráter das CEBs, possuíam uma mobilização social, porém, mantinham-se estreitamente ligados à Igreja, de maneira a absorver as suas posições políticas.

<sup>16</sup> MOURA, D. Odilão. **As Idéias Católicas no Brasil**. São Paulo: Convívio, 1978. p. 197.

<sup>17</sup> MAINWARING, Scott ; PRIETO, Heloisa. **Igreja Católica e Política no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 64.



Todos estes grupos, sendo que são alguns dos muitos criados nas ramificações religiosas, tinham por objetivo agregar indivíduos às suas ideologias religiosas e políticas. Aparentemente as CEBs, os Círculos Operários, assim como o grupo das Irmãs da Divina Providência (com suas ramificações) inclinavam-se mais aos interesses dos grupos conservadores. Por meio da figura divina procuraram disciplinar principalmente a classe operária e seus filhos, futuros trabalhadores, de maneira a influenciá-los na sua visão política e moral. Doutrinando-lhes o que era certo e errado segundo a visão social tradicionalista. Obviamente enfatizando a instituição família, que somente era possível, por meio das figuras paterna e materna impecáveis, transformando-os em símbolos dos bons costumes, para tanto não deveriam envolver-se em atitudes subversivas.

Entre as atividades incentivadas pelas Pequenas Irmãs da Divina Providência está incluso um grupo de teatro amador, o qual teria como objetivo inicial o entretenimento e suas apresentações ocorreriam durante os fins de semana. As irmãs logo no início do grupo Associação de Teatro Amador Ouro Negro passa a orientá-los, tendo o auxílio da mineradora nas questões de locomoção.

Jorge Budni um dos atores do nosso grupo, falava que iniciou no teatro quando surgiu o primeiro grupo teatral em Criciúma, que se chamava Associação de Teatro Amador Ouro Negro. Surgido em 10 de março de 1962, apoiado pela Carbonífera Próspera, mais tarde alteraram para Teatro Amador Próspera.<sup>18</sup>

Assim sendo, o grupo iniciou com outra denominação, que era associada diretamente ao carvão. Esta transição do nome ocorre no período que se estende de Agosto de 1965 a Dezembro do mesmo ano. Pois o grupo apresenta-se, ainda como Teatro Amador Ouro Negro no I Festival de Teatro Amador de Santa Catarina, ocorrido entre 24 a 31 de Julho de 1965, concorrendo com a peça *Morre um Gato na China*.<sup>19</sup> E o jornal Tribuna Criciumense de 25 de Dezembro de 1965 traz:

Isoladamente Nereu Miranda, Zuleide Dagostim, Altair Bitencourt e Sebastião Goulart são nomes comuns, de operários do carvão e do comércio, que talvez pouco signifiquem para a maioria dos leitores. No entanto, em conjunto eles representam nada menos do que o Teatro Amador Próspera, ex-Ouro Negro, que em Florianópolis conseguiu o primeiro lugar no I Festival de Teatro Amador de Santa Catarina [...] <sup>20</sup>

<sup>18</sup> Lembrança de Antonia Bernardette Nazari Budni. Afirma que começara a participar do grupo quando era estudante, e que grande parte de sua narração é constituída da memória de seu falecido esposo Jorge Budni, o qual, também, participara do grupo. Antonia Bernardette N. Budni ingressara no TAP a convite de Jorge Budni.

<sup>19</sup> OURO NEGRO NO FESTIVAL DE TEATRO AMADOR. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 26 jun. a 3 jul. de 1965, p. 2.

<sup>20</sup> TEATRO DA PRÓSPERA FOI BUSCAR APLAUSOS EM FLORIANÓPOLIS. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 25 dez. 1965, p. 3.

Com essa simbólica mudança se manifestam inúmeras hipóteses. Entre elas, está a transformação do caráter do grupo, talvez modificar a sua denominação, seria desligar-se da carbonífera, do ofício proporcionado pelo carvão. Ou melhor, desligar-se da função entretenimento para iniciar uma caminhada rumo à resistência. Deixar de ser mero objeto funcional e se utilizar do espaço cedido pela empresa para expor suas opiniões. Michel De Certeau<sup>21</sup> traz a concepção do “homem ordinário” que inventa o cotidiano de diversas maneiras, indo além do que lhe é regrado, desvencilhando-se sorrateiramente da conformação. Essa “invenção do cotidiano”, somente o é possível por meio de “artes de fazer”, manobras sutis, onde se criam táticas de resistência ao que é imposto. Se estabelecendo, assim, uma apropriação de um espaço por meio das concepções de cada indivíduo. Uma resistência ou pequena resistência que se constrói e se consolida no cotidiano. Nessa perspectiva, o Teatro Amador Próspera passa a construir seus alicerces e atuar a realidade, o cotidiano.

Com a redução da jornada de trabalho, o operário passou a ter um tempo livre, com a possibilidade de desligar-se brevemente de sua função laboral. Entretanto, para os capitalistas, fazia-se necessário preencher este tempo com atividades de entretenimento, tendo como um dos objetivos a disciplina e formação moral de seus empregados. Dentro das vilas operárias foram incentivadas algumas atividades de entretenimento, entre elas o teatro amador.

### 1.3 *PANIS ET CIRCENCES* - TEMPO NOCIVO E TEATRO RESOLUTÓRIO<sup>22</sup>

Marli de Oliveira Costa<sup>23</sup> coloca que a formação das vilas operárias está também relacionada às necessidades médicas, assim como estas vilas possuíam um caráter dominador e disciplinador forte. Esta forma de controle era mascarada por uma política assistencialista. No olhar capitalista fazia-se necessário controlar o tempo disponível dos operários, de maneira a evitar que os mesmos freqüentassem focos de agitações. As formas de entretenimento criadas pela CSN juntamente das freiras era uma maneira de preencher o tempo livre do mineiro e de suas crianças. Assim sendo foram criados time de futebol, sala de cinema, clube para jogos e bailes, bandas de música e grupo de teatro amador.

A questão do tempo livre e como se deu o seu processo de formação é muito discutida em obras que tratam do movimento operário, da cultura popular com suas

<sup>21</sup> DE CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 57-106.

<sup>22</sup> Neste sentido a palavra “resolutório” coloca o teatro como uma atividade que vem para solucionar o problema que significava o tempo livre, ao olhar capitalista. Resolutório: Próprio para resolver. BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD, 1996. p. 572.

<sup>23</sup> COSTA, Marli de Oliveira, op.cit., 1999.

mobilizações e principalmente das extensões do lazer. Rita de Cássia G. Santini<sup>24</sup> trata o termo *tempo livre* como um momento que o trabalhador possui para se recuperar fisicamente, como também se utiliza da sua liberdade para escolher a qual atividade exercer. Este tempo é resultado de um processo constante e lento de lutas operárias advindas da Revolução Industrial europeia. E fora somente conquistado pelo fato de existir uma insistência em aumentar cada vez mais o tempo despendido no trabalho de homens, mulheres e crianças. A situação chegou a um limite em que a massa trabalhadora tomou consciência da exploração e reivindicou melhorias, como redução da jornada de trabalho, iniciando um forte movimento que ultrapassou os parâmetros nacionais, refletindo nos países da América Latina. O Brasil somente na década de 1930 a 1943 iniciou a regulamentação da jornada de trabalho instituiu leis que regularizaram a questão trabalhista.

Com a adição do tempo livre entra em questão a relação entre o ócio e o lazer, os quais se confundem, entretanto nos meandros trabalhistas acabam por ganhar definições distintas e taxativas. Assim o trabalhador precisava optar pela atividade a exercer em seu tempo livre, porém, a mesma antes de tudo necessitava ser útil, não necessariamente para quem a pratica, mas sim para quem a tenciona.

O tempo livre é tomado como objeto de estudos e intervenções institucionais diferentes. Ele se transforma numa problemática social e institucional que pede o domínio de regras e de análises extrínsecas à gratuidade das brincadeiras e do lúdico. Ele se transforma no lugar onde pode nascer tanto o erro, a irregularidade, como o bem, a salvação social e individual. Nessa perspectiva, o lazer é tratado como a negação do erro, do ócio, ou ainda como o ‘negócio’ capaz de excluí-lo ou de tratá-lo. Esse tratamento implica a integração do ócio numa ordem moral, racional e economicamente útil. Por isso, pode-se dizer que a ‘organização dos lazeres’, da qual fala Dumazedier, implica a produção do lazer enquanto um dispositivo e, ao mesmo tempo, a retirada de inúmeros usos do tempo livre do terreno do desconhecido, da informalidade e da invisibilidade para inseri-los na luminosidade das pesquisas institucionais, quando se pode distinguir e separar o lazer do ócio.<sup>25</sup>

Nessa perspectiva o tempo livre e o lazer despendido por ele tornaram-se objetos de estudo, de maneira a transformá-los como instrumento auxiliador da ordem e do progresso nacional. Sendo que uma das grandes preocupações dos capitalistas a cerca do meio operário é exatamente o ócio, que poderia desenvolver-se de forma adicional ao tempo livre. No decorrer da história o conceito de ócio acaba por tomar tanto definições positivas quanto negativas. E no período de industrialização a que permaneceu como definidora foi uma imagem deteriorante, em que o ócio era sinônimo de vadiagem, acomodação, perversão entre

<sup>24</sup> SANTINI, Rita de Cássia Giralde. **Dimensões do Lazer e da Recreação**: Questões espaciais, sociais e psicológicas. São Paulo: Angelotti, 1993. p. 23.

<sup>25</sup> SANT’ANNA, Denise Bernuzzi. op. cit., p. 20.

outros conceitos. Assim fazia-se necessário direcionar o trabalhador à escolha do lazer em detrimento do ócio. Segundo Denise B. de Sant’Anna<sup>26</sup> para legitimar o primeiro e denegrir o segundo durante o período ditatorial a imprensa tanto burguesa quanto sindicalista contribuem por meio de artigos. Os movimentos sindicais em prol da extensão do tempo livre, assim como o lazer, pouco discutem o processo histórico do trabalho e por consequência não analisam o lazer em vista deste ponto, dessa maneira acabam por cair nos conceitos cientificamente desenvolvidos sobre as atividades consideradas úteis para o tempo livre.

O tempo de ócio, não é bem visto em sociedades com ditaduras, para essas sociedades é necessário ocupar o tempo livre com atividades direcionadas. No Brasil, o governo se utilizou da política “pão e circo”, onde investia em entretenimento a favor do regime vigente, ocupando o tempo livre da população com atividades que pouco lhes acrescenta como cidadãos. Isto não significa que não existia resistência, por veras, ligar-se a um movimento não era quesito básico para resistir. No cotidiano o trabalhador construía medidas peculiares para expressar a sua crítica, seja por meio de poemas, músicas, bilhetes, cuja ambigüidade expressava por si, e não obstante pequenas atitudes fora e dentro do local de trabalho. Entretanto, havia uma parte da população que permanecera a favor da ditadura. Esta é uma questão relativa, pois tratamos de indivíduos, os quais não são personagens que se encaixam em papéis previamente estabelecidos. Não podemos definir ao todo a população brasileira em constantes lutas contra o regime, mas também não podemos defini-la como total alienada. É fato que havia os que enxergavam na ditadura um governo positivo, como também, havia os que resistiam, transformando o seu cotidiano como um lugar de luta

No decorrer da ditadura militar surgiram vários movimentos, cujo intuito era o de criticar o regime e buscar conscientizar a população. Na arte isto pode ser visto com bastante clareza. A música *Panis et Circences* além de ser um marco no movimento tropicalista brasileiro consiste a uma crítica autêntica ao período vigente.

[...] Mandei fazer  
De puro aço luminoso um punhal  
Para matar o meu amor e matei  
Às cinco horas na avenida central  
Mas as pessoas na sala de jantar  
São ocupadas em nascer e morrer [...] <sup>27</sup>

No trecho “mas as pessoas na sala de jantar; são ocupadas em nascer e morrer” fica claro o julgo a uma parcela da população que se encontrava alheia, ou apoiava a política de

<sup>26</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>27</sup> Música *Panis et Circenses*, Composição: Caetano Veloso e Gilberto Gil, Intérprete: Os Mutantes, 1968.

entretenimento citada acima. O tropicalismo fora um movimento de contracultura, cujos adeptos possuíam ideais políticos e sociais, porém, consideravam a estética<sup>28</sup> como um elemento que não necessariamente gerava transformações políticas. A Tropicália fora muito criticada por artistas que possuíam um forte engajamento político, sendo considerado um movimento vago, que pouco lutava contra a ditadura militar. Entretanto as obras do movimento tropicalista tinham um cunho irônico e desafiador, que por consequência provocaram mudanças no âmbito social.

Nos anos de 1960 fica evidente que a produção cultural está ativamente ligada à conjuntura política, na realidade a cada impasse da sociedade isso se mostra com mais transparência, ainda que nem sempre seja possível estabelecer a articulação entre a arte e a vida social e política. Obviamente não se pode determinar a arte apenas como resultado do contexto sócio-econômico e político, porém, torna-se um equívoco analisá-la meramente pela sua essência artística independente de sua ligação histórica.

Kátia Paranhos<sup>29</sup> afirma que no contexto pós-1964 alguns artistas direcionaram seus trabalhos para a indústria cultural, outros buscaram exílio provisório, e há os que optaram por seguir outros caminhos, isto ocorre particularmente com o teatro. Esses passaram a articular-se em movimentos sociais, que gradativamente organizavam-se apesar da repressão, principalmente sindicatos e comunidades de bairros. Este processo de engajamento dá vida a grupos teatrais voltados para a cultura popular. Assim como cresce a atenção à arte operária, articulada por grupos teatrais atuantes nas periferias. Essa arte “ligava dois pólos: política e estética”, onde o cotidiano do operário é encenado pelos mesmos, com o intuito de promover uma conscientização social.

O Teatro Amador da Próspera teve seu auge quando a televisão era ainda pouco utilizada entre as famílias operárias, e por consequência o teatro tornava-se um veículo de lazer. É fato que o teatro brasileiro nasce às sombras da religião católica, e não fora muito diferente com o TAP, sendo que as freiras Pequenas Irmãs da Divina Providência ajudaram a criar o grupo. Já a Carbonífera Próspera auxiliava financeiramente, visto que o grupo era composto por mineiros e parentes de mineiros. Do mesmo modo liberava funcionários integrantes do TAP para as apresentações.

---

<sup>28</sup> Estética enquanto conceito é a reflexão sobre o belo. O belo do povo nesse sentido é diferente do apreciado pela elite.

<sup>29</sup> PARANHOS, Kátia Rodrigues. História e teatro: imagens e leituras do Brasil pós-1964. In: CONGRESSO SERGIPANO DE HISTÓRIA, 1., 2008, Sergipe. **Anais eletrônicos...** Sergipe: ANPUH/SE; IHGSE. Disponível em: <<http://www.anpuhi.org.br/congresso/anais/arquivos/Katia.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2011.

A sede do grupo era em uma casa pertencente a CSN, dentro da Vila Operária. O grupo era constituído em sua maioria de moradores da Próspera, desde filhos de mineiros, funcionários da CSN, assim como os próprios mineiros.

Para compreender a abrangência do Teatro Amador Próspera é necessário revisitar a sua trajetória, assim como, a atuação de alguns grupos brasileiros de teatro amador, os quais se tornaram referências a grupos iniciantes.

## 2 A ATUAÇÃO DO TAP PELAS LEMBRANÇAS DE SEUS INTEGRANTES E ALGUMAS REFLEXÕES

Tenho sincero respeito por aqueles artistas que dedicam suas vidas exclusivamente à sua arte – é seu direito ou condição! –, mas prefiro aqueles que dedicam sua arte à vida.<sup>30</sup>

Discutir sobre o Teatro Amador da Próspera é antes de tudo investigar a sua trajetória, e inseparavelmente a sua relação com a conjuntura histórica que estava inserido.

A trajetória do TAP entra em um campo que por vezes é dificultoso, pois depende necessariamente dos registros da memória escrita e falada de quem participara do seu processo de construção e consolidação.

Esse capítulo traz relatos reelaborados pela memória de alguns integrantes do grupo, os quais estão intimamente ligados a acontecimentos da história narrados por documentos ora oficiais ou não. Apresentando as lembranças de dois integrantes do TAP, Antonia Bernardette Nazari Budni e Nereu Miranda. Ao reportar a peça *As Mãos de Eurídice* apresentada pelo TAP, busca-se inspiração na discussão de Augusto Boal, o *Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles*. Também revisita-se de maneira sucinta alguns grupos brasileiros de teatro amador que propuseram uma nova estética teatral, cuja finalidade era integrar a população à arte, assim como às discussões críticas quanto ao regime vigente.

### 2.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO AMADOR BRASILEIRO

A experiência de um grupo de teatro amador em Criciúma reflete a conjuntura cultural presente no país, tendo como destaque uma cultura popular manifestada no cotidiano do povo.

Apesar do TAP não se caracterizar como teatro de Arena, é importante revisitar essa experiência brasileira, pelo caráter popular, pois o mesmo aproxima as duas experiências, qual seja, o TAP e a contribuição de Augusto Boal. Assim sendo, no âmbito nacional, no final da década de 1950, o teatro procura nacionalizar-se, buscando estreitar um vínculo entre a arte e a política. Em São Paulo é fundado em 1955, o Teatro Paulista do Estudante (TPE), o qual possuía uma forte ligação com o PCB. Entre os militantes do partido havia uma concepção da importância de participar em um grupo de teatro amador. A partir de 1956, os integrantes do

---

<sup>30</sup> BOAL, op. cit., p. 30.

TPE, associaram-se ao Teatro de Arena, que tinha a sua fundação desde 1953 e como responsável o diretor José Renato. A mudança iniciou-se a partir deste momento fechando com a contratação de Augusto Boal.

Nesse mesmo ano [o autor se refere a 1956], à equipe do Teatro de Arena juntou-se o elenco do TPE, grupo amador que simpatizava com o ideário político do PCB e apresentava-se na sede da rua Theodoro Bayma em horários alternativos à programação oficial. O acordo entre ambos visava estimular a produção dramática nacional, criar elenco fixo e itinerante e formar platéia nas classes populares. Com o objetivo de expandir o público, o novo elenco transformou-se no núcleo do Teatro de Arena.<sup>31</sup>

Essa junção entre o TPE e o Teatro de Arena trouxe muitos avanços nas peças teatrais. Tendo enfoque em 1958, com a peça *Eles não usam black-tie*, a qual deu início a um teatro que traz ao palco o cotidiano dos trabalhadores.

*Eles Não Usam Black-tie* evidencia os conflitos individuais e coletivos que norteiam o pensamento e a ação de Otávio (pai) e Tião (filho) diante da adesão à greve na fábrica onde ambos trabalhavam. A discussão do problema não resultou em juízo de valor ou tomada de posição do autor do texto em relação aos personagens, pois tanto as questões pessoais de Tião (a gravidez da noiva Maria) quanto as aspirações políticas de Otávio (a resistência à exploração capitalista) são consideradas no contexto da peça.<sup>32</sup>

Ao encenarem esta peça em sindicatos os atores questionavam aos operários suas opiniões quanto ao espetáculo, a resposta apontou um roteiro romântico e moralista. Assim sendo distanciava-se do povo apesar de colocá-lo em evidência. Ou seja, o intuito era trazer como personagem principal a classe popular, porém, não havia de fato uma reprodução fiel, e sim uma releitura acerca do movimento de classe e da cultura popular, por meio da visão de uma esquerda revolucionária.

O próprio formato em arena supria as necessidades econômicas do grupo, como também democratizava o espaço do teatro, pois o público ficava muito próximo dos atores, todos sentiam a mesma projeção do espetáculo.<sup>33</sup> O Teatro de Arena era crítico, entretanto possuía seus limites, em alguns momentos não era um teatro participante. Porém, contribuíra em muito para a transformação da concepção teatral no país.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> GARCIA, Miliandre. "**Ou Vocês Mudam ou Acabam**": Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985). 2008. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. p. 101.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 102.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>34</sup> RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 106.



O teatro brasileiro se renovou a partir do seminário de dramaturgia realizado em 1958 pelo Teatro de Arena, no qual é discutida a necessidade de nacionalizar as peças, trazer em cena problemas sociais, como o cotidiano das favelas, as greves, entre outros fatores.

Este evento deu frutos, como a inauguração do Teatro Oficina, em 1958, por estudantes do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. O grupo no seu início esteve muito ligado ao Augusto Boal e por consequência ao Arena, teve seu auge nos anos de 1960 e 1970. Suas primeiras peças eram híbridas, porém, após o golpe de 1964, apesar das prisões sofridas por alguns integrantes, o grupo ganha um caráter mais crítico. O Teatro Oficina estabelece para si outra forma de fazer teatro:

A crítica do grupo Oficina ao padrão estético adotado pelo TBC [aqui o autor se refere ao Teatro Brasileiro de Comédia] e ao projeto de teatro engajado ao Teatro de Arena e ao grupo Opinião concentrava-se na eleição do público alvo. Ao afastar-se da função social do teatro como instrumento de educação popular (nesse grupo José Celso colocou o Teatro de Arena) ou como porta-voz do 'falso proletariado' (nessa categoria Edélcio Mostaço situou o Teatro Opinião), o Teatro Oficina buscava o caminho da provocação do público e a ruptura com a cultura de esquerda. [...] Em linhas gerais, enquanto o TBC buscava satisfazer o gosto das platéias burguesas e o Arena e o Opinião almejavam entrar em contato com as classes populares, o Oficina pretendia provocar as classes médias que freqüentavam as salas de teatro.<sup>35</sup>

Após passar por um incêndio, em 1966, rearticular toda a sua estrutura teatral, reforçando a posição citada acima, enfrentar a violência, censura e ameaça do regime, o grupo Oficina tem seu fim em 1972.

Dessa forma, a desestruturação do Teatro Oficina na década de 1970 explica-se por uma conjunção de fatores internos como da radicalização dos princípios estéticos, o embate direto com público e as teorias de irracionalismo teatral e externos como as políticas culturais, as instâncias censórias e a repressão policial. Como se vê, o Teatro Oficina não foi assassinado por um único algoz nem tampouco se suicidou por opção própria [...]<sup>36</sup>

Paralelo ao Oficina, o Teatro de Arena passa por divergências internas, e no fim de 1960 se divide, uma parte dos membros volta para São Paulo dando continuidade aos trabalhos e outra permanece no Rio de Janeiro. Neste período nasce o Centro Popular de Cultura (CPC). Marcelo Ridenti<sup>37</sup> coloca que durante este período Oduvaldo Vianna Filho ex-integrante do Arena, mais conhecido como Vianinha, começa a desenvolver a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. O objetivo era alcançar as camadas mais populares que não eram atingidas pelo Teatro de Arena. Para tanto procurou ajuda no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), pois pouco conhecia da teoria da mais-valia, e por fim teve a ajuda de

<sup>35</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>37</sup> RIDENTI, Marcelo. op. cit, p. 107-109.

Chico de Assis. A peça fora um sucesso no Rio de Janeiro, encenada em um pequeno teatro da Faculdade de Arquitetura. Com o fim da temporada, para manter agregadas as pessoas que foram atraídas pela peça, resolveram montar um curso de História da Filosofia. Como o público do espetáculo era basicamente estudantil, buscaram a UNE para sediar o curso. Foram recebidos pela entidade e em seguida montaram um projeto com o intuito de realizar uma arte popular, com literatura, cinema, música, teatro e artes plásticas, chamado Centro Popular de Cultura.

A produção dos CPCs, que foram se organizando por todo o território nacional, era inovadora no cenário teatral do país, caracterizando-se por incorporar discussões sobre problemas candentes na sociedade brasileira da época. Além disso, esses Centros tiraram o teatro dos palcos convencionais e o levaram para os espaços alternativos, como fábricas, praças e ruas, tudo em busca de um público maior e mais popular.<sup>38</sup>

Segundo Kátia Paranhos<sup>39</sup> o CPC da UNE servira também como inspiração para a criação do CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André, com apresentações de música, teatro e cinema. Porém, seu foco era o teatro, cujas peças eram exibidas no salão dos metalúrgicos, nos bairros pobres das periferias da cidade, entre outros locais. Os seus roteiros tinham como base o Teatro de Arena, o CPC da UNE e criações dos trabalhadores.

Em Criciúma o CPC estudantil, também, obtivera o seu alcance, a coluna *Tribuna Colegial* do jornal Tribuna Criciumense, celebra a fundação do Centro Popular de Cultura na cidade em 1963, cujo título é *Cultura Popular*.

[...] Realmente é uma grande coisa dar consciência ao povo na maioria analfabetos, sem vida social, sem espírito comunitário. Alguns denominam Cultura Popular, a isso tudo, porque também se servem da imprensa escrita e falada para abrir os olhos do povo (ou tapar totalmente). Foi fundada em Criciúma, pela atual gestão da União de Estudantes locais, um Centro Popular de Cultura visando certamente atender mais de perto os interesses populares. O estudante como ‘elite cultural da Nação’, pode fazer algo em favor desse povo. O espírito de sacrifício deve existir no entanto, não a acomodação normal, existente no espírito dos jovens privilegiados por natureza. Assim estaremos levando consciência ao povo, permitindo que a democracia se consolide, sem ninguém para colocá-la em perigo. Um povo culto e preparado é difícil de ser tapado.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> SILVA, Poliana Lacerda da; PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dois Perdidos numa Noite Suja e o Grupo de Teatro Forja: Teatro e trabalhadores no Brasil Pós-1964. **Horizonte Científico**, Uberlândia, v. 2, n.1, 2008. p.10. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/4064/3027>>. Acesso em: 1 out. 2011.

<sup>39</sup> PARANHOS, Kátia Rodrigues. Militância, Arte e Política: O Teatro Engajado no Brasil Pós-1964. **Universidade de Vanderbilt**, Tennessee/EUA. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/hs5tlu/Paranhos%20Katia%20Rodrigues.doc>>. Acesso em: 1 set. 2011.

<sup>40</sup> ALVES, Rodeval José. Cultura Popular. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 2 a 9 nov. 1963. Encarte Tribuna Colegial, p. 6.

Considerando a coluna acima, para os estudantes criciumenses, o CPC vem com o objetivo de propagar uma consciência política e moral à massa, uma idéia um tanto romântica, pois se intitulam como uma “elite cultural da Nação” detentores da razão e do conhecimento. O que se percebe é na verdade uma visão conservadora longe dos intuitos de uma revolução popular.

O CPC-UNE sofrera as repressões da ditadura sendo fechado e muitos de seus membros perseguidos, ocorrendo prisões ou exílio de artistas e intelectuais ligados ao Centro.

Segundo Marcelo Ridenti<sup>41</sup> a partir de 1980 muitos estudos a cerca do CPC resumiram o centro cultural a um nacionalismo populista, devido ao seu caráter de busca pela popularização da cultura. Porém, a partir de 1964, houve certa submissão do teatro à indústria cultural, e por outro lado à sua maneira o CPC buscou manter o ideário revolucionário na arte e na política.

Com a dispersão dos quadros do CPC, como parte das estratégias empregadas pelo regime militar para desarticular os espaços de crítica e debate da realidade brasileira, alguns de seus integrantes migraram para a produção do *Show Opinião* que contou com a participação de Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Valle e Zé Kéti. Neste espetáculo, que deu origem ao Grupo Opinião, a aliança de classes foi simbólica, já que nos anos de estruturação do regime militar e do aparelho repressor (1964-1968), as autoridades militares cada vez mais interferiram na comunicação e no contato direto da intelectualidade com as classes populares, ainda que tolerados a resistência e o protesto da classe média.<sup>42</sup>

Em suma, no *Show Opinião* os protagonistas discutiram problemas sociais, como desigualdade de classe, o anticomunismo, preconceito de classe, entre outras questões.

No campo artístico, o *Show Opinião* representou a reorganização dos grupos de esquerda, a união de núcleos distintos em torno de objetivos comuns e constituiu-se em modelo para a arte de resistência e de oposição na área cultural. Nesse período, não é possível falar em resistência cultural sem remeter-se ao *Show Opinião*.<sup>43</sup>

Durante este período o grupo Opinião passa a ser visto como uma referência, um núcleo teatral irradiador da resistência no que tange o âmbito cultural.

Entretanto, como salienta Miliandre Garcia<sup>44</sup>, no fim de 1960 o grupo sofre uma transição, onde deixar de ser engajado nas questões sociais e passa a se tornar apenas um espaço para eventos artístico-culturais.

Entre os inúmeros grupos de teatro amador atuantes seja anterior e posterior ao golpe de 1964, o que se percebe é uma busca pela brasilidade das peças, assim como fundamentar

---

<sup>41</sup> RIDENTI, op.cit., p. 113.

<sup>42</sup> GARCIA, op.cit., p. 118.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 125.

por meio do roteiro críticas não somente ao regime vigente, mas também à estagnação social. Muitos caíam no romantismo revolucionário, sem conseguir alcançar seus objetivos, que eram obviamente o de conscientizar a população.

O Teatro da USP – que também publicava uma revista em sintonia com a luta armada, *Aparte*, já referida no capítulo anterior – encenou na mesma época *Os fuzis da senhora Carrar*, de Brecht: ‘no final do espetáculo os atores colocavam os fuzis nas mãos do público’, segundo Celso Frederico (1998: p. 282). Outras peças – como a encenação *Sui Generis de Agamenon*, de Ésquilo, por um grupo carioca – também conclamavam à luta guerrilha, como lembra Edécio Mostaço.<sup>45</sup>

Existem infinitudes de pesquisas e obras realizadas sobre o movimento artístico ocorrido no período ditatorial. A maioria busca expor as formas de resistência a esta “política pão e circo” onde se tencionava impor à sociedade constantes entretenimentos alienantes. O teatro de certa forma é um instrumento que pode ser usado tanto para a alienação quanto para a conscientização social.

Apesar de algumas divergências de ideais entre estudantes e operários muitos grupos teatrais mesclavam essas categorias, como é o caso do TAP, sendo por muitas vezes difícil defini-los como um grupo de teatro estudantil ou operário. Na realidade, o mais importante é compreender a trajetória destes grupos, assim como a sua contribuição social. Não obstante o que os destaca é a sua essência crítica, a busca por encenar a realidade de sua época. Que por muitas vezes era refletida em clássicos brechtianos, ou peças cujo personagem principal é um herói da história tradicional brasileira, como *Arena Conta Tiradentes* (1967) e *Arena Conta Zumbi* (1965), entre outros. Até mesmo Shakespeare teve suas vezes nos palcos amadores. Roteiros já conhecidos, porém, adaptados à brasilidade, às ruas, às periferias, às fábricas, aos motins, às greves, enfim, o foco era o cotidiano do oprimido.

Nessas formações de grupos teatrais surgem o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Teatro União e Olho Vivo, o Grupo de Teatro Forja, entre outros. Em Criciúma durante o período de 1970 despontam nos jornais grupos de teatro amador como o Grupo de Teatro Amador (1972), Teatro Nhana, situado em um pavilhão na rua Henrique Lage (1973), Equipe de Teatro Amador Paschoal Carlos Magno (1974/75), e o Grupo Teatral do SESI.

Na Vila Operária Próspera o TAP fora criado com o objetivo de apenas entreter, porém, em alguns momentos se apropriara do espaço cedido pela empresa para expor suas críticas. Na perspectiva de que o Teatro de Arena, o Teatro Paulista do Estudante, o Teatro Oficina, o Teatro da USP, o CPC e tanto outros, buscavam conscientizar o povo e refletir

---

<sup>45</sup> RIDENTI, op. cit., p. 157.

criticamente sobre o contexto no qual estavam inseridos. Até que ponto o Teatro Amador Próspera assemelhava-se aos demais? É certo que possuíam algumas peças críticas, porém, os integrantes compactuavam com a mesma ideologia política? Ou seriam os dirigentes do TAP que o direcionava a um caráter reflexivo?

## 2.2 UM POUCO DE HISTÓRIA E MEMÓRIA: LEMBRANÇAS ACERCA DO GRUPO TEATRO AMADOR PRÓSPERA

Temas como este requerem atenção e desenvolvimento no campo da história oral, entretanto vale ressaltar que quando trabalhamos com narrativas, é preciso estar atento aos processos da memória, pois lembrar significa passar por um processo seletivo, em que o narrador compartilha o que selecionou de suas experiências para contar.

Narrativas revelam o alinhamento dos narradores com certos indivíduos, grupos, idéias e símbolos através dos quais eles externalizam seus maiores valores, qualidades positivas e de orgulho para si mesmos. Narrativas também revelam as dissociações dos narradores com ‘outros’ indivíduos, grupos, idéias e símbolos através dos quais eles externalizam as partes menos favoráveis de si mesmos. Esta articulação de identidade – de voz – sobretudo tornou-se compreensível como um locus da dignidade humana, tal como a razão era o locus da dignidade para o Iluminismo; nós podemos agora definir uma pessoa como alguém que narra.<sup>46</sup>

Assim sendo, as histórias narradas apresentam-se como elementos que permitem a prática da identidade, acrescentando à história as experiências vividas. Experiências, que por vezes, foram soterradas pela memória oficial. Jacques Le Goff<sup>47</sup> ao discutir o conceito de memória coloca que existem diversas atribuições à memória, desde a memória individual, onde consiste a um conjunto de funções psíquicas que capacitam o homem a atualizar informações passadas, que não obstante são representadas como passadas. Assim como a memória coletiva, que por vezes, é um instrumento e um objetivo de poder. Cujas construções se faz na disputa em dominar a recordação e tradição, a qual se manifesta pela memória. Não esquecendo o estreito vínculo existente entre história e memória, sendo a última um elemento determinante para o florescimento da primeira.

Nessa perspectiva os relatos dos integrantes do TAP possibilitam a compreensão do cotidiano do grupo e sua influência dentro e fora do palco.

<sup>46</sup> ERRANTE, Antoinette. A Memória é de Quem? Histórias Orais e Modos de Lembrar e Contar. **História da Educação**, Pelotas, v. 8, p. 142, set. 2000.

<sup>47</sup> LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003. p. 419-471.

Particpei do Teatro Amador da Próspera em 1970 a 1972, a convite do ator Jorge Budni. [...] Éramos um grupo de mais ou menos onze integrantes a maioria dos homens trabalhavam na mina, alguns diziam que decoravam seus textos mesmo no trabalho.<sup>48</sup>

Corroborando com a narrativa acima, Nereu Miranda, integrante do grupo desde a sua primeira formação, Teatro Amador Ouro Negro, em 1962. Trabalhava no subsolo da CSN, e em sua entrevista conta que:

Eu comecei trabalhando fora da mina, eu era ferreiro e depois fui para o subsolo. Levava o texto para baixo da mina para estudar no intervalo do serviço. Os demais participantes também eram da empresa, alguns do escritório, da oficina tudo da empresa. Chegava na época da apresentação pedíamos dispensa, a Cia nos dispensava para podermos viajar, além de fornecer condução. Era bom demais, para nós estava bom, ninguém pressionava e era um profissionalismo...<sup>49</sup>

Percebe-se que existia uma entrega do seu tempo, por vezes livre, à atividade do grupo. Até mesmo nos intervalos destinados ao descanso e afins o integrante estava por dedicar-se ao TAP. E isto, não deixa de ser “um profissionalismo” como bem explicita Nereu Miranda, mas também entra em questão o que já fora discutido anteriormente, o teatro na Carbonífera Próspera veio como uma atividade para suprir o tempo livre. E obviamente a empresa era complacente, sustentava a manutenção do grupo, liberando seus funcionários para apresentações, fornecendo condições para transportá-los, entre outros aspectos assistenciais.

Não tínhamos participação na bilheteria, nós fazíamos por prazer, o teatro vivia dos próprios recursos dos atores. Tínhamos apoio, sim, da Carbonífera Próspera com transporte e cenário. [...] As apresentações eram feitas em vários locais, conforme éramos solicitados, foram feitas no Cine Milanez, Cine Ópera, Bairro da Juventude, nos Salões Paroquiais, na sede do Bar Minister (DRAC) e nos bairros da região. A maioria das peças apresentadas eram comédias.<sup>50</sup>

Como visto acima as suas peças eram apresentadas em vilas de Criciúma, como também em outras localidades quando eram convidados.

Então nós fazíamos viagens, a CSN fornecia a condução, nos dava ônibus ou Kombi. A condução para nosso transporte. O resto a gente tirava do bolso, nós fazíamos por amor a camisa. Para começar nós nem ganhávamos, era feito grátis. Nós participávamos de festas da prefeitura, então eles nos davam o almoço, ou a janta, financiava a passagem. Nós fizemos muita coisa boa. Eu participei de cinco festivais e fui o melhor ator em quatro consecutivos, Florianópolis, Blumenau,

<sup>48</sup> Lembrança de Antonia Bernardette Nazari Budni, entrevista citada, 2011.

<sup>49</sup> Nereu Miranda, entrevistado por Roseli T. Bernardo em 15/11/2002. Local: Próspera, Criciúma/SC. Apud BERNARDO, Roseli Terezinha. O tempo e os espaços de entretenimento das famílias operárias mineiras. In: Goularti Filho, Alcides (Org.). **Memória e cultura do carvão em Santa Catarina**. Florianópolis: Cidade Futura, 2004. p. 129-147.

<sup>50</sup> Lembrança de Antonia Bernardette Nazari Budni, entrevista citada, 2011.

melhor peça, diretor, estávamos muito bem conceituados no estado e fora do estado [...] <sup>51</sup>

As primeiras peças foram de cunho religioso, tragédia grega e clássicos romanos, justamente pelo fato de serem cedidas ou incentivadas pelas freiras, somente depois de certo tempo o grupo teatral mudou o seu foco.

Veja, a primeira peça feita por mim foi pelas mãos das freiras. Comecei com 20 anos. O teatro feito por elas eram peças romanas. Meu primeiro papel foi de um soldado romano. A peça que eu mais gostei foi “As mãos de Eurídice” um monólogo. Eu estava muito preparado. Escrita por Pedro Bloch. Eu falava com o público. Como maltrapilho, contava a história de um homem que havia deixado sua mulher por outra e essa outra só queria o dinheiro dele. Tinha quase 2 horas de duração. <sup>52</sup>

Esse relato ressalta a preocupação das freiras em moralizar o público por meio do teatro. Este monólogo conta a história de Gumercindo Tavares um escritor que se apaixona por Eurídice, uma bela e ambiciosa mulher. Para viver este relacionamento o homem deixa o seio da família, esposa e filhos, foge para a Argentina com sua amada, lhe cobre de jóias e regalias. Até que Eurídice perde toda a fortuna nos cassinos levando o escritor às ruínas e o pleno arrependimento. A moça recusa-se a vender as jóias para pagar a dívida e Gumercindo tenta voltar para a família, cuja estrutura não é mais a mesma, a esposa encontrava-se com um companheiro, sua filha casara-se e o filho já havia falecido. O escritor em grande fúria pela nova recusa de Eurídice comete o assassinato da moça, condenando-se a viver na eterna culpa.

A escolha por peças clássicas, assim como a contemporânea *As mãos de Eurídice* cuja estréia ocorrera em 1950, reflete o intuito das Irmãs em dispor roteiros que pregam uma conduta íntegra. Isto corrobora a essência da tragédia grega bem observada no monólogo de Pedro Bloch, citado acima. Augusto Boal<sup>53</sup> considera a tragédia grega extremamente tendenciosa, e para explicá-la o dramaturgo utiliza uma estética teatral, denominada *Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles* por meio da qual reflete a essência da arte, particularmente o teatro, na visão do filósofo. Aristóteles coloca que a arte e a política são independentes, ou seja, são disciplinas distintas e que necessitam ser estudadas separadamente. Entretanto em sua *Poética* o filósofo afirma que tanto as ações do homem quanto toda forma de arte é política. Para tanto cria um sistema poético-político de intimidação do espectador, cujo objetivo é eliminar todas as “más” tendências do público. Dentro desse sistema o roteiro tem

<sup>51</sup> Nereu Miranda apud BERNARDO, Roseli Terezinha, op. cit., 2004.

<sup>52</sup> Ibidem, 2004.

<sup>53</sup> BOAL, op. cit, p. 76.

as suas estruturas previamente prontas, onde a peça e por consequência seu espectador passam por quatro etapas.

Começa o espetáculo. Apresenta-se o herói trágico. O público estabelece com ele uma forma de empatia. Começa a ação trágica. Surpreendentemente, o herói revela uma falha no seu comportamento, uma *harmatia* e, mais surpreendentemente ainda, revela-se que em virtude dessa *harmatia* o herói alcança a felicidade que agora ostenta. Através da *empatia* a mesma *harmatia* que o espectador possui é estimulada, desenvolvida, ativada. Subitamente, acontece algo que tudo modifica. Édipo, por exemplo, é informado por Tirésias de que o assassino que ele procura é ele mesmo. O personagem que com sua *harmatia* havia subido tão alto, corre o risco de cair dessas alturas. Isto é o que a *Poética* qualifica de PERIPÉCIA: uma modificação radical no destino do personagem. O espectador que até então teve a sua própria *harmatia* estimulada, começa a sentir crescer seu terror. O personagem inicia seu caminho para a desgraça. [...] Finalmente, para que o espectador tenha presente as terríveis conseqüências de cometer o erro, não apenas vicária mas realmente, Aristóteles exige que a tragédia tenha um final terrível, ao que chama CATÁSTROFE. Não se permitem *happy-endings*, embora não seja necessária a destruição física do personagem portador da *harmatia*. Alguns morrem, enquanto outros veem morrer seus seres queridos. De qualquer forma se trata sempre de uma *catástrofe* em que não morrer é pior do que morrer (veja-se o caso de Édipo). Estes três elementos interdependentes têm por finalidade última provocar no espectador (tanto ou mais do que no personagem) a ‘catarse’.<sup>54</sup>

A catarse seria a purificação do “defeito” / *harmatia* existente no espectador, que aterrorizado com o destino do personagem, adquirir como lição não cometer os mesmos erros ou se propõe a aniquilar supostos defeitos que poderiam carregá-lo a uma desgraça, enfim a um final trágico.

O *Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles* é uma poética extremamente eficaz e que sobrevive até hoje, obviamente em alguns momentos com variações estéticas. Porém, é um sistema poderosamente intimidatório em que o espectador é modelado conforme os interesses de quem objetiva dominá-lo, purgando todos os elementos antissociais. As características desse sistema são presentes não somente no teatro, mas também nos dramalhões da TV e cinema, cujo alcance, na atual conjuntura, tem proporções maiores.

Há a possibilidade das freiras não possuírem ciência de tal teoria, entretanto fora astuta a escolha pelos clássicos romanos, gregos e contemporâneos com a mesma *essência trágica*. Pois antes de tudo o teatro é arte, e a arte é um mecanismo que permite estar inserido tanto no campo cultural quanto político. E sua estratégia é eficaz quando é orientada, seja pelos dominantes ou os dominados.

Com o tempo as peças encenadas pelo Teatro Amador Próspera tornaram-se variadas e o grupo constrói um caminho para autonomia quanto aos seus roteiros.

---

<sup>54</sup> Ibidem, p. 76.



Nosso diretor chamava-se Sebastião Goulart, na época era vereador<sup>55</sup>. Os scripts recebidos por ele eram enviados pelo Sr. Paschoal Carlos Magno, que foi júri em uma das apresentações pelo grupo Teatro Amador Ouro Negro, em Florianópolis.<sup>56</sup>

Nessa afirmação, Antonia Bernardette N. Budni, está falando de uma fase de ruptura com as freiras estabelecida pelo grupo. Neste período Sebastião Goulart deixa de participar como ator para tornar-se co-diretor e posteriormente diretor, o fato de receber scripts de Paschoal Carlos Magno, visionado no teatro, na política e não obstante pelos militares, cedia às suas peças um caráter nocivo, aos olhos do regime.

Atuaram em algumas peças de essência crítica, as quais causaram grandes polêmicas, entre elas *Anjinho Bossa Nova* e *Judas no Tribunal*, que serão discutidas no próximo capítulo.

O TAP, assim como diversos setores culturais, sofrera as ameaças ante o regime militar, alguns de maneira indireta outros de uma forma descarada e bruta. Para compreender as polêmicas que o grupo causara em Criciúma é necessário revisitar os meandros que compõem a década de 1960 a meados de 1970. É preciso rever como se deu o golpe e de que maneira se consolidou a ditadura militar.

---

<sup>55</sup> Sebastião Goulart atuava como vereador ligado ao partido MDB. (Disponível em: <<http://jps-sc.blogspot.com/2008/11/artigo.html>>. Acesso em: 11 dez. 2011.

<sup>56</sup> Lembrança de Antonia Bernardette Nazari Budni, entrevista citada, 2011.

### 3 DRIBALANDO A ORDEM: O TEATRO AMADOR PRÓSPERA E A AUTONOMIA DOS OPERÁRIOS

Segundo Aristóteles, Hegel ou Marx, a arte, em qualquer das suas modalidades, gêneros ou estilos, constitui-se sempre numa forma sensorial de transmitir determinados conhecimentos, subjetivos ou objetivos, individuais ou sociais, particulares ou gerais, abstratos ou concretos, super ou infraestruturais. Esses conhecimentos, acrescenta Marx, são revelados de acordo com a perspectiva do artista e do setor social ao qual está radicado, e que o patrocina, paga e consome a sua obra. [...] Isso não impede, porém, que outros setores ou classes patrocinem também a sua própria arte, que venha a traduzir os conhecimentos que lhe são necessários e que ao fazê-lo utilize a sua própria perspectiva.<sup>57</sup>

A busca por uma nova estética teatral direcionada à classe popular levou os grupos de teatro amador, a realizar uma revisão de sua própria trajetória. Em busca de se renovar e desafiar-se, vários grupos causaram polêmicas com a sua visão alternativa de arte. Uma arte que procurava encenar a realidade, ou seja, o cotidiano com suas peculiaridades. O foco era atuar o simples, como sentar em uma poltrona e descansar, jogar conversa fora, proferir injúrias, movimentar-se, causar, lutar, amar e libertar-se. Assim como retratar uma cultura brasileira, desvencilhar-se do estrangeiro ou transformá-lo a ponto de nacionalizá-lo. O TAP à sua maneira seguiria essa tendência, encenara duas peças que causaram polêmica, *Anjinho Bossa Nova* e *Judas no Tribunal*, sendo que a primeira teve seu teor discutido por semanas. Essas mudanças estéticas ganham força num momento em que o povo brasileiro sofrera grandes pressões por parte da ditadura militar.

Este capítulo procura compreender o significado que o Teatro Amador Próspera recebeu em Criciúma durante esse período, discutindo as polêmicas causadas por suas peças. Para tanto, faz-se necessário revisitar de maneira sucinta o que fora o golpe, e a instauração da ditadura. Como também, as conseqüências decorrentes no campo trabalhista e cultural.

#### 3.1 A DITADURA MILITAR NO BRASIL

Entre vários fatores que contribuíram no desencadeamento do golpe e posteriormente da ditadura militar no Brasil, fora o temor que se disseminou entre a classe média durante o governo de João Goulart.

As lutas de emancipação nacional e o distanciamento do socialismo soviético pareciam abrir alternativas libertadoras, *terceiro-mundistas*, para a humanidade –

---

<sup>57</sup> BOAL, op. cit., p. 99.

diferentes da polarização da Guerra Fria, entre os aliados dos Estados Unidos e os alinhados à União Soviética. Nas palavras de Roberto Schwartz, no breve artigo 'Existe uma estética do Terceiro Mundo?': 'encabeçado por figuras nacionais como Nehru, Nasser ou Castro, que propositadamente fugiam à classificação, o terceiro-mundismo deu a muita gente a impressão de inventar um caminho original, melhor que o capitalismo ou comunismo. Daí o clima de profetismo e vanguarda propriamente estético-política a seu trabalho'<sup>58</sup>

João Goulart buscava romper com o modelo dependente no que se refere à conjuntura econômica, porém, o contexto internacional contribuiu para que este projeto não fosse concretizado. Estavam em jogo os interesses dos Estados Unidos, assim como da União Soviética, as duas superpotências que dividiam o mundo sob suas influências. Havia, também, conflitos internos, visto que as elites brasileiras se recusavam perder certos privilégios que uma economia aberta exigiria.

Júlio J. Chiavenato<sup>59</sup> coloca que a classe média brasileira possuía um sentimento de superioridade ao proletariado, o qual emergia no contexto político nacional. A solução seria apoiar medidas autoritárias, que impedissem o despontamento dos trabalhadores. O medo não era somente privilégio da classe média, que se opunha ao governo Goulart, mas também crescia e se disseminava dentro dos quartéis. Os oficiais e suboficiais sentiam-se ameaçados hierarquicamente pela vontade de ascensão política dos sargentos, cabos e soldados. Assim como também, a cúpula da Igreja temia ser acuada pelos leigos e padres ligados aos movimentos populares. Esse medo da classe média, assim como o receio de uma quebra da hierarquia disseminada entre as Forças Armadas e a Igreja, resultara na resistência às mudanças, cuja pretensão era de retirar o Brasil da miséria social. Posteriormente ao Golpe, o receio transformou-se em medo à ditadura e à repressão. Vale ressaltar que a luta armada, alguns anos depois, fora iniciada por indivíduos da classe média, com pouca participação efetiva dos trabalhadores.

Durante o regime, os militares, assim como os seus aliados, substituíram o modelo econômico brasileiro dependente pelo servilismo. Cujas consequências favoreceu em muito a concentração de renda e o achatamento salarial de maneira gradativa e crescente, acarretando na desnacionalização da economia. Colocamos estes fatores políticos e econômicos, pois não há como falar do período militar sem ao menos pincelar tais aspectos. Visto que suas ações determinaram o modo de vida brasileiro, abrangendo tanto a classe dominante quanto os trabalhadores, estes últimos tiveram os seus direitos extremamente atingidos dentro e fora das instituições empregatícias.

---

<sup>58</sup> RIDENTI, op. cit., p. 34.

<sup>59</sup> CHIAVENATO, Júlio José. **O Golpe de 64:** e a Ditadura Militar. São Paulo: Moderna, 1994. p. 43.

Nessa perspectiva de abertura complacente as multinacionais foram cada vez mais atraídas pelos baixos salários, incentivos fiscais assim como isenções e financiamentos privilegiados. Pagando-se menos aos trabalhadores e oferecendo-se salários mais altos a uma elite consumidora (pequena), amplia-se o mercado de supérfluos para a classe média alta. Fora assim que se sustentou por certo tempo o “milagre brasileiro”. Por um lado existia a imagem de um Brasil caminhando vigorosamente ao progresso, um país latino-americano que estava crescendo e enriquecendo, por outro as periferias e favelas latejavam de pessoas que saíam de suas casas ao amanhecer para trabalhar e retornavam exaustos, porém, prontos para reviver sua rotina, cujo mérito era sobreviver como podiam.

Cleiton Daniel A. Paixão<sup>60</sup> quando discute a questão trabalhista durante o período militar, traz a idéia de um operariado brasileiro que sempre lutara por seus direitos, entretanto estes movimentos intensificaram-se nos “anos de chumbo”. Anteriormente, por volta de 1930, a questão social era tida como uma questão de polícia. Porém, a partir de 1964, a conjuntura social e todos os seus aparatos passam a ser vistos como uma questão de Segurança Nacional. Nessa perspectiva o movimento operário sofre diversas perseguições e repressão nas mãos da polícia orientada e aliada ao regime. No momento do Golpe e durante a ditadura, muitos líderes sindicais foram acusados, demitidos, presos e até mesmo substituídos por indivíduos ligados ao governo militar. Para diminuir as ações dos movimentos trabalhistas, o governo tomara diversas medidas, entre elas a mudança na política salarial, onde o governo passa a fixar o índice de reajuste anual dos salários dos trabalhadores, obviamente a seu modo. Assim como entrara em vigor a lei 4.330/65, a qual proibia a realização de greves, considerando este movimento como um crime à Segurança Nacional. Assim, sem poderem negociar diretamente com o patrão os reajustes salariais, sem realizarem greves, os sindicatos voltaram à função assistencial para qual foram criados durante o governo Vargas, com a constante vigília dos interventores do Ministério do Trabalho.

Não obstante, este fora o caso dos sindicatos dos mineiros da região sul, os quais anteriormente tinham um forte movimento, regado a greves, reivindicações e negociações junto aos mineradores. Em Criciúma após o golpe de 1964, o Sindicato dos Trabalhadores na Indústria do Carvão de Criciúma estava nas rédeas do regime.

---

<sup>60</sup> PAIXÃO, Cleiton Daniel Alves. Trabalho Cultural e Político na Década de 1970: A Experiência do Teatro União e Olho Vivo. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14447.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2011.

No dia 10 de abril de 1964 ocorreu a prisão dos principais líderes e dirigentes sindicais de Criciúma. Ao todo, foram detidos: ‘42 mineiros, se não me falha a memória. A diretoria do sindicato quase inteira, e mais todo operário aí que era meio lutador nas minas; aproveitaram o embalo, botaram pra rua e tocaram para cadeia. Botaram 42. O golpe, no meu entender, foi uma briga do rico contra o pobre e os ricos ganharam a briga’.<sup>61</sup>

Os presos criciumenses ficaram detidos primeiramente em Curitiba, posteriormente alguns foram soltos e outros conduzidos a Florianópolis, ficando detidos até 1966.

Enquanto isso o jornal Tribuna Criciuminense notícia a detenção dos mineiros:

O Dr. Helvidio Veloso, delegado Regional de Criciúma, recebeu e está cumprindo ordem de Florianópolis para deter e interrogar diversas pessoas de nossa cidade. A polícia Criciuminense deu também uma batida no Sindicato dos Mineiros onde foram apreendidos alguns cassetetes.<sup>62</sup>

Na cidade, durante o regime militar, havia muito temor por parte dos habitantes, entretanto as suas condições de vida os faziam questionar ainda que timidamente as raízes do problema.

Entre os impasses sociais, o Teatro Amador Próspera também sofria a repressão da censura militar. Antes de apresentarem suas peças, durante os ensaios a polícia federal estava presente assistindo-os e realizando cortes de determinados atos considerados nocivos. O TAP teve seu fim definitivo logo após a prisão política sofrida por seu diretor Sebastião Goulart, o qual fora acusado de ser um agitador comunista. Na época era vereador em Criciúma, assim como presidia as assembléias no sindicato dos mineiros. Fazia frente ao movimento, conseqüentemente num período de ditadura militar estes fatores eram motivadores de perseguições.

Sebastião Goulart, em entrevista cedida à Roseli Terezinha Bernardo na Próspera, no dia 15 de novembro de 2002. Fala sobre sua prisão, o fato da polícia cercar sua residência no bairro Próspera, onde era a vila operária:

Foi entre 75/76, cercaram toda essa quadra aqui com fuzil, metralhadora, como se eu fosse o pior bandido. Fui preso aqui e depois fui direto para Curitiba. Do grupo só eu fui preso.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Depoimento de Jorge Feliciano Apud VOLPATO, Terezinha Gascho. **A Pirita Humana: Os mineiros de Criciúma**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1984. p. 121.

<sup>62</sup> DETENÇÕES EM CRICIÚMA. **Tribuna Criciuminense**, Criciúma, 3-11 abr. 1964, p. 1.

<sup>63</sup> Sebastião Goulart, entrevistado por Roseli T. Bernardo, em 15/11/2002. Local: Próspera, Criciúma/SC. Apud BERNARDO, Roseli Terezinha. O tempo e os espaços de entretenimento das famílias operárias mineiras. In: Goulart Filho, Alcides (Org.). **Memória e cultura do carvão em Santa Catarina**. Florianópolis: Cidade Futura, 2004. p. 129-147.

Sebastião Goulart fora preso por seu envolvimento político, ficara certo tempo fora do país participando de uma conferência internacional na Alemanha Oriental. Visitara países como Cuba, Rússia, Tchecoslováquia, Vietnã, Roma e França, após um ano em solo brasileiro fora detido.

Na época da prisão ele [Sebastião Goulart], acredito que, não achava que ia ser preso. Porque foi tudo muito inesperado, fizeram uma coisa muito grande, cercaram tudo ao redor da casa, aquelas duas ruas laterais, fizeram uma coisa fantástica. A gente achava que um dia poderia dar uma “zebra” tanto que nós enterramos vários livros, porque era muito difícil. Com a prisão dele, antes a gente já vivia sob pressão, desde a ditadura, desde 64/65, porque nós já tínhamos um pensamento de esquerda, e vivíamos sob tensão. O Roque foi preso, o Alemão foi preso, vinha a notícia prenderam o Marcos lá em Joinville, a gente tinha amigos em vários lugares. “Pô, prenderam o Marcos... É acho melhor enterrar esse livro que tem o nome do Marcos”. Então, a gente vivia isso, mas olha nunca me arrependo de nada.<sup>64</sup>

O ambiente que se instalara no grupo após a ditadura militar fora de uma pressão externa que hora ou outra se mostrava presente. Para driblar quaisquer acusações alguns enterravam livros que poderiam conotar uma atividade subversiva. Como foi o caso de Roselei Goulart, que enterrara dois livros *Fundamentos de Filosofia* de V. Afanasiev. E *Que Futuro Espera a Humanidade?*, com artigos de um congresso realizado entre historiadores, sociólogos, filósofos, antropólogos, entre outros, na França em 1961. Ambos os livros estão conservados em sua biblioteca particular, este último fora enterrado devido uma dedicatória na folha de rosto, escrita por um amigo, chamado Marcos, que segundo Roselei G. fora preso durante a ditadura, por volta de 1969. O rapaz morava em Joinville, e esporadicamente se dirigia a Criciúma para trazer informações culturais, políticas, sociais decorrentes em sua cidade, aos integrantes do TAP. Na verdade esta dedicatória<sup>65</sup> desperta a atenção, pois traz consigo, também, um pedaço do poema de Luís Veiga Leitão:

Levanta a frente, levanta!

Foi a cela que te anoiteceu  
com charcos de medo e gelo?  
Quem trouxe um sonho como o teu,  
jamais deve perdê-lo.

Levanta a frente, levanta!

Quem ergue a frente, levanta a voz,  
levanta o sonho num facho a arder:  
Ele é maior que tu e todos nós  
- um mundo por nascer.

<sup>64</sup> Roselei Goulart, sobrinha de Sebastião Goulart, também participara do grupo TAP, desde a sua formação em 1962 até a sua dissolução em 1975.

<sup>65</sup> A dedicatória não possui data precisa, entretanto segundo Roselei Goulart, fora escrita por volta de 1969.

Essa dedicatória se manifesta como um chamado a resistir à repressão, mostrando o pensamento daquele jovem, que obviamente não almejava isto sozinho. Apenas ressalta a vontade que se instalara entre a juventude de lutar e de vencer a opressão a qual estavam submetidos. O poema, no livro, parece representar uma pequena resistência manifestada em palavras.

Com a prisão de Sebastião Goulart os integrantes ficaram com receio de retomarem os ensaios e apresentações, possuíam um grande temor de também serem acusados e presos. Assim o Teatro Amador Próspera teve seu fim selado pela intolerância da ditadura militar, como tantos outros movimentos e grupos artísticos.

[...] com muita repressão, muita gente presa, tivemos pessoas que foram punidas indevidamente, porque a gente estava apenas representando, era a arte. E sofremos bastante, a prisão do Sebastião desmontou o grupo, porque nós tínhamos medo de nos reunir, pois havia os olheiros, que denunciavam, achavam sempre que se estava fazendo subversão.<sup>66</sup>

Se a sobrinha de Sebastião Goulart, que era muito jovem naquele período recorda com nitidez o medo da Ditadura, o próprio Goulart, em 2002 adoentado acrescenta à pesquisadora que o entrevistou:

Graças a Deus derrubamos a ditadura. Ela foi um dos motivos do fim do nosso teatro. Fui preso e tudo despencou. Todos tinham medo. O comando militar foi quem fez o terrorismo. O país todo sofreu, não foi só nosso teatro.<sup>67</sup>

Durante a entrevista Sebastião Goulart discorre sobre o caráter crítico do teatro, é certo que a arte sempre busca nos comunicar algo. Querendo ou não o teatro é uma forma de expressão muito forte e quando utilizada pela classe operária, em certos casos torna-se um veículo de crítica e conscientização social e política. Por este motivo seguirá algumas das peças encenadas pelo TAP.

### 3.2 ANJINHO BOSSA NOVA E JUDAS NO TRIBUNAL, ENTRE POLÍTICA E POLÊMICAS: RELIGIOSAS E MORAIS

O Teatro Amador Próspera encenou suas primeiras peças baseadas em clássicos gregos e romanos, com o tempo o grupo fora ganhando certa autonomia na escolha dos

<sup>66</sup> Lembrança de Roselei Goulart, entrevista citada, 2011.

<sup>67</sup> Sebastião Goulart, entrevistado por Roseli T. Bernardo, em 15/11/2002. Local: Próspera, Criciúma/SC. Apud BERNARDO, Roseli Terezinha. O tempo e os espaços de entretenimento das famílias operárias mineiras. In: Goulart Filho, Alcides (Org.). **Memória e cultura do carvão em Santa Catarina**. Florianópolis: Cidade Futura, 2004. p. 145.

roteiros. Há alguns que causaram grandes polêmicas na cidade, entre eles está *Anjinho Bossa Nova*, o qual depois de algumas apresentações, fora censurado em Criciúma.

Esta peça fora produzida por Paulo Silvino, sendo censurada, para menores de 18 anos, em 10 de abril de 1964.<sup>68</sup>

A peça conta as peripécias de cinco personagens em torno de sedução e interesse financeiro. Renato é noivo de Hortênsia e amante de Ana Maria: a primeira, uma jovem moça de família; a segunda uma mulher casada que sustenta financeiramente o rapaz. Flávio, primo de Renato, finge que está estudando no Rio de Janeiro e gasta todo o dinheiro enviado pelo pai com mulheres e corridas de cavalos. Flávio seduz Hortênsia que, desesperada, lhe dá um cheque de um milhão de cruzeiros por uma cirurgia que restauraria sua honra. Renato flagra a traição da moça e ela constata a existência de Anamaria. Então, decide-se que Hortênsia deverá se casar com Flávio, a quem se entregara. Flávio e Renato têm como amigo Gastão, filho de um candidato a deputado de partido conservador. Gastão, a pedido dos dois primos, vai dar um passeio com Hortênsia, grava a conversa entre os dois e a edita de modo a parecer que a moça havia traído Flávio que, tendo a gravação como argumento, se recusa a casar-se com Hortênsia. Gastão descobre, então, que desde o começo a sedução era um meio de extorquir dinheiro da moça. Ele reúne todos os envolvidos na história e os obriga a serem cabos eleitorais do seu pai, em troca do silêncio quanto ao caso.<sup>69</sup>

A peça *Anjinho Bossa Nova* retrata a mulher moderna, Ana Maria, despreendida dos valores conservadores e detentora de certa autonomia em detrimento de uma mulher submissa e retrograda, no caso Hortênsia. Entretanto, o que de fato aborreceu alguns criciumenses foi a exposição do corpo feminino, a ausência dos valores da instituição família, e o ato de proferir injúrias.

Alta sociedade prestigiava os eventos. O repúdio das freiras na peça: só pela título dela: *Anjinho Bossa Nova*, e outra, ela tirava a roupa e ficava de biquíni na cena, isso aí pra época! Era fogo né? A atriz era Roselei minha sobrinha.<sup>70</sup>

Enquanto Nereu Miranda, um dos protagonistas da peça afirma que:

Houve uma peça que deu muita polêmica. Mais de 1000 pessoas para assistir. Ficou gente fora do Cine Ópera. O espetáculo não tinha nada de imoral. Se comparado ao que se assiste hoje na TV. A cena iniciava comigo saindo da cama ao lado da atriz. Eu estava de cuequinha bem arrumadinha. E estava vestindo a calça, ela de calcinha e sutiã já estava se arrumando. Um em cada lado da cama. Esta cena foi a que causou a polêmica. Todas as freiras se envolveram na polêmica.<sup>71</sup>

Apesar da indignação das freiras, assim como dos grupos conservadores, parece que a população de Criciúma apreciava as peças de teatro, percebe-se isso, porque os depoimentos

<sup>68</sup> ANJINHO BOSSA NOVA. Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC). Escola de Comunicação e Artes, USP. Disponível em: <<http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/?q=node/10977>> Acesso em: 15 out. 2011.

<sup>69</sup> *Ibidem*, 2011.

<sup>70</sup> Sebastião Goulart apud BERNARDO, Roseli Terezinha, op. cit., 2004.

<sup>71</sup> Nereu Miranda apud BERNARDO, Roseli Terezinha, op. cit., 2004.



falam que os locais onde encenavam estavam sempre lotados. No entanto, após as apresentações surgiam as polêmicas.

Bastante polêmica, porque eu estudava num colégio de freiras. Então assim, eu tenho a felicidade de te dizer que eu causei alguma mudança. Sabe, nos costumes e na cultura de Criciúma. Porque a peça *Anjinho Bossa Nova*, era uma amostra da revelação da mulher. A mulher até então, não podia se apresentar em público, tinha que ser muito recatada. E na peça eu me apresento de calcinha e sutiã, de biquíni, era um biquíni preto, e foi muito comentada. A freira do colégio queria me expulsar, a irmã Ana Luiza [...] Eu era aluna do colégio São Bento. E como o nome da peça era *Anjinho Bossa Nova* as freiras resolveram ir assistir a apresentação, e aí a situação ficou bem complicada. Mas depois a gente esclareceu que era só uma peça teatral, uma cultura, eu tinha as minhas amigas todas que torciam muito pela gente. Eu tinha voltado recentemente do Festival de Teatro de Santa Catarina e tinha ganhado o prêmio da melhor atriz estreante de Santa Catarina. Então, vim com o nome de lá, de ser a melhor estreante, eu e o Nereu Miranda, que foi considerado o melhor ator de Santa Catarina. Então, a gente veio, vamos dizer assim, até com um *know how* de arte e tudo. Foi mostrado que o que a gente fazia era uma peça teatral, estava representando. Mas que para a época era uma coisa extremamente ousada.<sup>72</sup>

A repercussão desta polêmica também se alastrara devido a peça ser estreada na cidade na I Semana Estudantil de Criciúma, ocorrida em 12 a 18 de Outubro de 1969. Sobre essa questão o jornal *Tribuna Criciumense* traz:

A apresentação da peça gerou revolta no seio da direção de dois estabelecimentos educacionais de Criciúma, o Colégio Marista e o Madre Tereza Michel, que, em veementes notas de repúdio, lançaram o anátema sobre o Teatro Amador Próspera e a obra apresentada, como tendo sido uma afronta à moral e à família cricumense, bem como, conter elementos que possam conduzir a juventude cricumense à corrupção de costumes e à decadência aos princípios cristãos. [...] A revolta talvez tivesse sido provocada pelo fato de ter sido a peça apresentada, justamente na “Semana do Estudante”, com a presença de muitos alunos de menoridade, ou de congregações religiosas, no Cine Ópera.

Cabe aqui entretanto um reparo, face ao que constatou a reportagem. Os organizadores da “Semana do Estudante” procuraram o Teatro Amador Próspera, e na ocasião advertidos de que “*Anjinho Bossa Nova*” apesar de liberada por todas as censuras do país, era vedada a menores de 18 anos, insistiram na sua apresentação. Foram eles ainda, que controlavam o ingresso das pessoas que tiveram acesso ao Cine Ópera [...]<sup>73</sup>

Entre as discussões acerca do conteúdo de *Anjinho* havia os que defendiam e os que depreciavam publicamente.

[...] É certo que nem tudo são flores. Alguns pontos receberam críticas, principalmente a encenação da peça “*Anjinho Bossa Nova*”. Mas senhores: estamos em pleno século XX e não na Idade Média. A encenação nada mais foi que o retrato humorístico da atual sociedade. E quanto aos palavrões podeis estar certos, ninguém aprendeu mais do que sabia. Ao contrário dos manifestos, não foi usado nenhuma pornografia sórdida.<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Lembrança de Roselei Goulart, entrevista citada, 2011.

<sup>73</sup> REPÚDIO AO “ANJINHO BOSSA NOVA”. *Tribuna Criciumense*, Criciúma, 18 out. 1969, p. 8.

<sup>74</sup> PIERI, José Carlos. Semana dos Estudantes. *Tribuna Criciumense*, Criciúma, 25 out. 1969, p. 2.

Contrário ao comentário acima, um leitor do jornal resolve dar a sua opinião alimentando ainda mais as discussões:

27 de Outubro. 22 horas. Acabo de folhear a Tribuna. É “Anjinho Bossa Nova”! Será falta de assunto? Será valor da peça mesmo? [...] Apesar do seu atraso, eu continuo pensando que palavrões e o cômico, mesmo apresentados ao vivo, no teatro e cinema não são contra a arte e seus objetivos. Agora, seria bom que avisassem, se vão fazer apresentações artísticas ou simples imitação da realidade. Então o expectador iria prevenido: vou assistir arte. Vou assistir pura imitação. No “Anjinho” que penso não ter entendido diante do que os outros escreveram, não vi muita capacidade artística nos atôres e nem lições na peça. Havia 2 vivos. Normal. 2 mulheres exploradas financeiras e sexualmente. Comum. E, no fim, para que não fôsse revelada a massada, um vivo explorando 4, “O pão nosso de cada dia”. O que será que houve de sensacional no “Anjinho”? [...] <sup>75</sup>

Assim sendo, o maior problema na apresentação da peça é questionar os valores morais, a posição da mulher na sociedade. Não somente no seu cotidiano, mas também na sua profissão. O TAP não via problemas na atriz contracenar de biquíni, ou seja, a revelar-se como mulher. Essa atitude confronta o público quanto à autonomia feminina, como também, à hipocrisia. Pois ao retratar o cotidiano, a realidade, alguns espectadores se espantam ao ver seus comportamentos desnudados diante dos outros.

Entretanto, parece que os criciumenses deixaram escapar dos seus comentários a crítica à política conservadora. A qual, no enredo, ganha aliados por meio de chantagem. A peça “*Anjinho*” trata de questões extremamente contemporâneas, questiona os bons costumes e a política corrupta. Ao retratar a realidade *Anjinho Bossa Nova* incomoda quem a assiste.

Em Criciúma, por certo período, *Anjinho Bossa Nova* fora vetada, o grupo continuou a apresentá-la em outras localidades. Segundo Sebastião Goulart:

Ganhei o prêmio como melhor diretor [com a peça citada acima] quando viemos ganhando mais, os próprios estudantes contrataram e levamos mais três espetáculos aqui e depois fomos convidados pelo governador na época o Ivo Silveira para percorrer todo o estado de SC com a peça. Graças a Deus tivemos bom êxito. <sup>76</sup>

Ao ser questionado sobre como as pessoas reagiam diante dessas peças polêmicas Sebastião Goulart diz o seguinte:

Eles tinham medo era natural. Mas eles davam apoio. O povo dava apoio. A peça do *Anjinho Bossa Nova* que foi duramente criticada pelas freiras foi entendida pelo povo. Eles gostaram. A peça mexia com a política, com deputados, senadores, governo. Era uma forma de criticar. O povo recebia a mensagem da peça. <sup>77</sup>

<sup>75</sup> RUSSOLINO. Teatro. Ainda? **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 1 nov. 1969, p. 7.

<sup>76</sup> Sebastião Goulart apud BERNARDO, Roseli Terezinha, op. cit., 2004.

<sup>77</sup> *Ibidem*, 2004.

Sendo assim, o objetivo de incitar reflexões dentro da platéia era alcançado, de maneira que a mesma tanto entendia quanto apoiava o roteiro apresentado, alguns mais timidamente por medo da censura do próprio grupo social em que vive, assim como a censura militar.

Embora o grupo TAP deslocava-se da vila operária com frequência para apresentar suas peças em locais situados no centro como, o Cine Milanez, Cine Ópera, entre outros. Os moradores da Vila Operária Próspera também adotavam a mesma prática, com intuito de assistir tanto as peças teatrais quanto os filmes, e outras formas de entretenimento disponibilizadas por estes estabelecimentos<sup>78</sup>.

Assim como *Anjinho Bossa Nova* a peça *Judas no Tribunal*, também, fora muito polêmica, entretanto, não tratava de questões políticas, mas sim de cunho moral e religioso:

Outra peça muito polêmica que levamos foi *Judas no Tribunal*. Nessa peça o público votava na absolvição ou condenação do Judas. Cada pessoa que comprava um ingresso recebia cédulas, tinha debate até com a platéia, o público da platéia. O público julgava culpado ou inocente. O Judas se incorporava como se fosse uma peça espírita, no meio da platéia em um personagem e vinha defendendo a si. Ele disse que não traiu cristo por 30 moedas de prata porque ele era uma pessoa rica, ele traiu Jesus por amor a madalena, que ele amava Madalena. Uma peça muito polêmica, muito boa. Nós tínhamos uma trilha sonora do filme Barabás, aqueles relâmpagos, aquelas trovoadas, aquele estúdio nós tínhamos , ficava uma cena perfeita. Agora não, esse pessoal não tem amor na arte, quase nada, só teatro de rua, essa palhaçada, não tem uma mensagem.<sup>79</sup>

As críticas do TAP, quando efetuadas, não se restringiam somente ao âmbito político, mas à própria sociedade conservadora. O grupo buscava comunicar-se com sua classe, que não obstante o compreendia e apoiava suas apresentações. Ainda que não fossem críticas diretas ao regime, tencionavam incitar reflexões sobre o papel de cidadão.

*Judas no Tribunal* trabalha com a liberdade de expressão do público, pois os mesmos decidiriam o destino de Judas. O próprio cenário inquisidor lembra esta conjuntura política autoritária que decide o futuro de cada um. Entretanto, ao optar pela democracia, por levantar a voz e opinar, o público estará exercendo a sua liberdade. Este tipo de peça levanta questões no cerne de quem assiste, de maneira a provocar uma reflexão quanto às suas atitudes, o seu papel na sociedade.

A partir deste depoimento de Sebastião Goulart entra-se em uma questão profunda do fazer teatro, que é o apreço à arte. Os membros entrevistados afirmam que o grupo existia

<sup>78</sup> COSTA, Marli de Oliveira, op.cit., 1999.

<sup>79</sup> Ibidem, 1999.

por amor à arte, porque realmente gostavam de estar encenando, se expressando, viam no teatro uma maneira de se comunicar de forma mais abrangente com as pessoas.

Segundo Sebastião Goulart:

[Refere-se aos integrantes] Tinham emprego e dependiam do emprego para sobreviver, no teatro não recebiam, era por amor a arte. Nós levávamos a noite inteira ensaiando as peças de Sábado para Domingo. Trabalhava a semana toda e ensaiava no final de semana.<sup>80</sup>

Sendo assim, é possível que alguns integrantes estivessem no TAP apenas por apreço ao teatro, ao processo de fazer a arte e comunicá-la, independente do roteiro crítico ou não. Porém, é certo que compreendiam o que estavam transmitindo e sua influência na opinião pública. Entretanto, Roselei Goulart afirma que:

Não era só o teatro, se tinha muitas coisas, nós éramos muito instruídos politicamente. Tanto que com a prisão do Sebastião, eu tinha livros que na época eram proibidos, e que precisava esconder, porque se não quem acabava preso era nós todos. [...] Mas a gente tinha umas idéias bem boas, nós éramos todos bem instruídos politicamente, tinha-se posição, a gente sempre foi de esquerda.<sup>81</sup>

Como os grupos de teatro citados nesse estudo, o TAP se organizara por amor ao “fazer teatro”, e agregado a isto utilizaram o palco para comunicar os seus ideais, a visão que possuíam da conjuntura política, social e cultural que estavam vivendo. De uma maneira corajosa, pois não havia retorno financeiro, e sim os aplausos, e em muitos casos o apoio de quem esta sendo representado no palco. Porém, havia também, o repúdio de alguns, e o risco de se expor tão abertamente durante a ditadura militar.

O Sebastião era uma pessoa muito avançada no tempo dele, ele queria trazer as coisas mais modernas aqui para nós. E nós fomos considerados uma equipe que não só ia para o palco representar, uma equipe que tinha uma posição, tinha uma cultura, tinha um pensamento político. E incomodava algumas pessoas.<sup>82</sup>

Possivelmente, havia alguns membros que não possuíam uma forte convicção política. Entretanto, a maioria, que permanecera engajada no projeto teatral do começo ao fim, não tivera tal insistência apenas por apreço à arte, mas também, pela possibilidade de se comunicar. Certamente, havia a presença de um ideal de esquerda, que não advinha apenas de um representante e sim de quem compunha o conjunto, ou seja, os membros do Teatro Amador Próspera.

Na realidade, diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso,

<sup>80</sup> Sebastião Goulart apud BERNARDO, Roseli Terezinha, op. cit., 2004.

<sup>81</sup> Lembrança de Roselei Goulart, entrevista citada, 2011.

<sup>82</sup> Lembrança de Roselei Goulart, entrevista citada, 2011.

qualificada como “consumo”, que tem como características suas astúcias, seu esfrelamento em conformidade com as ocasiões, suas “piratarías”, sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase-invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios (onde teria o seu lugar?) mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos.<sup>83</sup>

O TAP dribla a ordem em que está condicionado quando se utiliza das peças críticas como resistência. Michel De Certeau faz uma distinção entre “estratégias” e “táticas”, onde:

Chamo de *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.).<sup>84</sup>

Essas “estratégias” são maneiras criadas por uma classe dominante, detentora de poder, cujo intuito é controlar o seu objeto de desejo, como nas vilas operárias onde eram criadas atividades para entreter os trabalhadores durante o período livre. Entretanto, Certeau afirma que em resposta às “estratégias” os supostos dominados no seu cotidiano desenvolvem as “táticas”, as quais consistem em formas de resistências:

[...] chamo de *tática* a ação calculada que é determinada de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha.<sup>85</sup>

A partir do momento que lhes são impostas estas “estratégias” de dominação, vindas de uma estrutura superior com o escopo de conformar o tempo e o pensamento da classe popular, a própria classe faz-se valer destas estratégias para dinamizar, questionar, avultar temas importantes que façam parte do cotidiano do operariado, num gradativo processo de apropriação daquilo que primariamente fora destinado para a manutenção do domínio.

Nessa perspectiva, o Teatro Amador Próspera se utilizou do espaço que fora incentivado pela carbonífera para expressar por meio da arte suas concepções e valores sociais, políticos e culturais.

---

<sup>83</sup> DE CERTEAU, op. cit., p. 94.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 100.

## CONCLUSÃO

As vilas operárias surgem como alternativas para um sério problema de espaço urbano, decorrente de um crescimento industrial, o qual submete os dias ao ritmo frenético das máquinas. Para tanto, não bastava trazer a moradia dos trabalhadores para perto do local de ofício, fazia-se necessário criar todo um aparato atrativo. De maneira, a gerar uma cidade dentro da vila operária, que viesse a suprir as necessidades do trabalhador sem que o mesmo precisasse sair deste ambiente. Pois a presença da empresa, neste tipo de morada, se torna constante no cotidiano dos empregados, de maneira a reprimir quaisquer atitudes nocivas ao olhar capitalista.

A jornada de trabalho reduzida resulta em um tempo livre cedido ao operário, isto se transforma em uma preocupação aos empregadores, pois a questão era o que o trabalhador faria neste tempo livre. Fazia-se necessário direcioná-lo para um entretenimento que viesse a acrescentar na sua disciplina laboral, atividades que pudessem conduzir o trabalhador a um modelo moral que seguisse os bons costumes. Assim sendo, investe-se em atividades de lazer previamente estudadas e orientadas, nas vilas operárias são criados clubes de futebol, grupos musicais, de teatro amador, salas de cinema, clubes de dança, até mesmo em alguns casos pracinhas para o entretenimento infantil, como também, atividades infantis, afinal os filhos destes operários futuramente seriam trabalhadores.

Entretanto, para execução destas atividades, em muitos casos, fez-se necessário a presença de representantes da Igreja, como na Vila Operária Próspera, as Pequenas Irmãs da Divina Providência atuaram na reconstrução de valores morais entre as famílias mineiras. Como também, ficaram a cabo das freiras questões ligadas à higiene, disciplina e cuidados farmacêuticos, não esquecendo que a situação entre a classe trabalhadora cricumense era muito precária, de maneira que as irmãs, por vezes auxiliavam famílias que não faziam parte do grupo CSN. A Igreja, em inúmeros períodos da história, vem como uma instituição de poder milenar. Locais com problemas, seja, relacionados à saúde, educação, higiene, financeiro, entre outros, por vezes buscavam a figura da Igreja, do divino, para iniciar todo um processo de disciplina e instauração/restauração da ordem, visionada pelos aspectos tradicionais da sociedade.

Na Vila Operária Próspera, incentivado pelas freiras, pela CSN e visionado por alguns mineiros fora criado, em 1962, o Teatro Amador Próspera, que se por parte dos últimos fora fundado com intuito cultural, para os primeiros viera pura e simplesmente como

uma atividade para entreter, assim como uma forma de arte que pudesse comunicar a moral, os costumes conservadores e religiosos.

O TAP fora uma escola para seus membros, durante os ensaios tinham aulas de dicção, postura, leitura, performance, como também, unira um grupo de pessoas que acreditavam em uma sociedade mais igualitária e menos rígida, eram impulsionados pela conjuntura mundial, e tomavam como ideal o caminho socialista.

Alguns participaram do Teatro Amador Próspera mais pelo apreço à arte, um sentimento comum dentro do grupo, entretanto, a maioria dos integrantes tinham um posicionamento político de esquerda. Tanto que o grupo em si era tido na cidade não só como uma companhia teatral, mas também, como um conjunto que possuía um posicionamento, uma opinião, e por vezes este fato tornava-se incomodo para alguns indivíduos.

Assim sendo, as peças polêmicas apresentadas pelo TAP não eram acasos. Os integrantes tinham consciência e concordavam com o que atuavam. Não obstante, o público, principalmente a classe popular, compreendia o teor da peça e em muitos casos apoiava a apresentação.

Tanto *Anjinho Bossa Nova* quanto *Judas no Tribunal* causaram polêmica na cidade, tendo maior atenção a primeira. Entretanto, ambas desafiaram o conservadorismo, atuaram e discutiram a sua contemporaneidade, seja de maneira mais direta como *Anjinho* ou de maneira sutil como *Judas no Tribunal*. As duas peças incitaram a quem assistia questões relacionadas à hipocrisia, liberdade, democracia, corrupção política, o posicionamento feminino, entre outras. Questões, que incomodaram algumas pessoas, como as freiras e os mais conservadores, pois desnudavam determinadas atitudes da sociedade e desafiavam o público a refletir diante de seus posicionamentos. Perguntar naquele período se tornara um grande problema, por vezes em nível de Segurança Nacional.

O grupo iniciara dois anos antes do golpe militar, porém, vivera os anos pesados da ditadura. Tendo o seu fim selado pelo regime em 1975, devido à prisão do seu diretor Sebastião Goulart.

Antes e durante o período ditatorial o Brasil teve significantes grupos de teatro amador. Os que iniciaram suas apresentações em 1940, permaneceram, ou (re)nasceram até meados de 1970, contribuíram largamente para uma nova estética teatral. Este período foi marcado pela constante busca de um teatro voltado para a classe popular, com um comprometimento em atuar o seu cotidiano.

Durante a ditadura militar, grupos como Teatro de Arena, Teatro Oficina, CPC's, Teatro Opinião, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Teatro União e Olho Vivo, o Grupo de

Teatro Forja, entre outros, contribuíram com suas críticas ao regime vigente, buscando conscientizar a classe popular quanto a sua condição, assim como, apoiar as formas de resistência que nasceram dentro da classe.

Os militares e os capitalistas donos de instituições que geram empregos criaram inúmeras estratégias para alienar os que estavam próximos de sua influência. Entretanto, as atividades impulsionadas nas vilas operárias, como também, a própria indústria cultural incentivada pelo governo, foram medidas preconceituosas. Pois se subestimava a classe popular, de maneira a não crer que a mesma possuía capacidade de discernir o teor disciplinador.

Em contramão dessas estratégias, são fortalecidas as resistências que crescem e se consolidam no cotidiano. As peças do Teatro Amador Próspera se colocam como uma resistência dos membros ao intuito fundante do grupo. De maneira, a reforçar a atuação intencional de cada integrante, é certo que se fazia teatro por amor, mas também, por convicção em comunicar os ideais do conjunto, do todo.

Esta pesquisa contribui para a compreensão do que significara o TAP tanto aos seus integrantes, quanto à sociedade cricumense. Contudo, permanecem em aberto várias questões para estudos futuros. Entre elas, o que motivara a mudança na denominação do grupo? Sendo que esta transição ocorre quando o Teatro Amador Ouro Negro já estava ganhando visibilidade, não somente na cidade, como também, em nível estadual. É certo que durante o primeiro capítulo esta questão é pincelada, entretanto, são hipóteses levantadas, faz-se necessário aprofundar-se. O grupo em si, acatava um posicionamento político e havia um estreito relacionamento com os estudantes. Assim sendo, levanta-se a indagação do TAP possuir uma ligação partidária. E se realmente existia, este relacionamento influenciava diretamente na atuação do grupo?

Certamente ao realizar temas como o proposto neste TCC, podem ser levantadas inúmeras outras questões. Pois, quando o pesquisador se propõe a estudar o ambiente trabalhista, assim como, as diversas manifestações geradas pelo mesmo, acaba por se deparar com uma gama de informações a fim de serem indagadas. A classe popular, em seu cotidiano cria certas peculiaridades que ao olhar menos atento passam despercebidas, para tanto, é preciso debruçar-se às pequenas mensagens transmitidas, de maneira, a ouvi-las e só assim, possivelmente, compreende-las.



## REFERÊNCIAS

ALVES, Rodeval José. Cultura Popular. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 2 a 9 nov. 1963. Encarte Tribuna Colegial, p. 6.

ANJINHO BOSSA NOVA. Núcleo de Pesquisa em Comunicação e Censura (NPCC). Escola de Comunicação e Artes, USP. Disponível em: <<http://npcc.vitis.uspnet.usp.br/?q=node/10977>> Acesso em: 15 out. 2011.

BEGUIN, François. As maquinarias inglesas do conforto. **Espaço e debates**, São Paulo, n. 34, p. 37-55, 1992.

BERNARDO, Roseli Terezinha. O tempo e os espaços de entretenimento das famílias operárias mineiras. In: Goularti Filho, Alcides (Org.). **Memória e cultura do carvão em Santa Catarina**. Florianópolis: Cidade Futura, 2004. p. 129-147.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido: e Outras Poéticas Políticas**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: FTD, 1996.

COSTA, Marli de Oliveira. “**Artes de viver**”: **recriando e reinventando espaços**: memórias das famílias da Vila operária mineira Próspera/ Criciúma (1945-1961). 1999. 206 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1999.

CHIAVENATO, Júlio José. **O Golpe de 64: e a Ditadura Militar**. São Paulo: Moderna, 1994.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DETENÇÕES EM CRICIÚMA. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 3-11 abr. 1964, p. 1.

ERRANTE, Antoinette. A Memória é de Quem? Histórias Orais e Modos de Lembrar e Contar. **História da Educação**, Pelotas, v. 8, p. 142, set. 2000.

GARCIA, Miliandre. "**Ou Vocês Mudam ou Acabam**": Teatro e Censura na Ditadura Militar (1964-1985). 2008. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

MAINWARING, Scott; PRIETO, Heloisa. **A igreja católica e a política no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MOURA, Odilão. **As idéias católicas no Brasil**. São Paulo: Convívio, 1978.

OURO NEGRO NO FESTIVAL DE TEATRO AMADOR. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 26 jun. a 3 jul. 1965, p. 2.

PAIXÃO, Cleiton Daniel Alves. Trabalho Cultural e Político na Década de 1970: A Experiência do Teatro União e Olho Vivo. In: ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14447.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2011.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. História e teatro: imagens e leituras do Brasil pós-1964. In: CONGRESSO SERGIPANO DE HISTÓRIA, 1., 2008, Sergipe. **Anais eletrônicos...** Sergipe: ANPUH/SE; IHGSE. Disponível em: <<http://www.anpuhi.org.br/congresso/anais/arquivos/Katia.pdf>>. Acesso em: 1 set. 2011.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Militância, Arte e Política: O Teatro Engajado no Brasil Pós-1964. **Universidade de Vanderbilt.**, Tennessee/EUA. Disponível em: <<http://sitemason.vanderbilt.edu/files/hs5tlu/Paranhos%20Katia%20Rodrigues.doc>>. Acesso em: 1 set. 2011.

PERROT, Michelle. **Os Excluídos da História: Operários, Mulheres e Prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

PIERI, José Carlos. Semana dos Estudantes. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 25 out. 1969, p. 2.

RABELO, Giani. **Entre o hábito e o carvão: Pedagogias missionárias no sul de Santa Catarina na segunda metade do século XX**. 2008. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

REPÚDIO AO “ANJINHO BOSSA NOVA”. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 18 out. 1969, p. 8.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

RUSSOLINO. Teatro. Ainda? **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 1 nov. 1969, p. 7.

SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. **O Prazer Justificado: História e Lazer** (São Paulo, 1969-1979). São Paulo: Marco Zero, 1992.

SANTINI, Rita de Cássia Giraldi. **Dimensões do Lazer e da Recreação: Questões espaciais, sociais e psicológicas.** São Paulo: Angelotti, 1993.

SILVA, Poliana Lacerda da; PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dois Perdidos numa Noite Suja e o Grupo de Teatro Forja: Teatro e trabalhadores no Brasil Pós-1964. **Horizonte Científico**, Uberlândia, v. 2, n.1, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/viewFile/4064/3027>>. Acesso em: 1 out. 2011.

TEATRO DA PRÓSPERA FOI BUSCAR APLAUSOS EM FLORIANÓPOLIS. **Tribuna Criciumense**, Criciúma, 25 dez. 1965, p. 3.

VOLPATO, Terezinha Gascho. **A Pirita Humana: Os mineiros de Criciúma.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 1984.

ZOLA, Èmile. **Germinal.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

#### FONTES ORAIS

Antonia Bernardette Nazari Budni. Nasceu em 13/11/1949, em Nova Veneza/SC. Entrevista concedida à Vanessa Nunes Pasini em 10/10/2011, no Centro de Criciúma/SC.

Roselei Goulart. Nasceu em 23/08/1948, em Criciúma/SC. Entrevista concedida à Vanessa Nunes Pasini em 28/10/2011, em Santa Barbara, Criciúma/SC.