

O amparo ao teatro durante o governo Vargas: uma discussão sobre a concessão de subvenções (1930-1945)

Angélica Ricci Camargo
Mestrado – PPGHIS/UFRJ
angelicaricci@gmail.com

I

Dentre as principais iniciativas promovidas pelos poderes públicos em relação ao teatro se destaca a subvenção de espetáculos ou companhias teatrais. Mais do que uma simples distribuição de verba, essa prática, datada do período colonial, pode evidenciar as diretrizes culturais de um determinado governo, relações personalistas entre autoridades públicas e certos grupos, tentativas de controle do conteúdo daquilo que se deve chegar até as plateias, ou mesmo o reconhecimento da necessidade do amparo à arte teatral.

Não existem estudos específicos sobre o tema, tal como são pouco conhecidas as características e tramas que envolveram o relacionamento entre governos e teatro em diferentes épocas. Mesmo assim, o assunto aparece com alguma frequência em trabalhos que tratam da história do teatro no Brasil, o que assinala a importância da questão.

Este texto tem o objetivo de analisar como se processava a atividade da subvenção em um momento particular, o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), observando como esta prática dividiu espaço com medidas que visavam provocar mudanças mais profundas na cena brasileira.

II

O primeiro governo de Getúlio Vargas caracterizou-se como um período de intensas transformações que interagiram com as mudanças em processo no país. Desde o princípio, Vargas promoveu o aumento da intervenção estatal nos campos social e

econômico e em domínios que até então não eram definidos como espaços de ação governamental.

Neste contexto ocorreu o início da institucionalização da esfera da cultura, a partir da criação de novos aparatos destinados a interferir nas etapas de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico, e, em alguns casos, a produzir e a divulgar a concepção de mundo do regime para o conjunto da sociedade.

Vários objetos e temas foram contemplados, alguns deles em estreita conexão com as reformas educacionais que vinham sendo empreendidas desde a criação do Ministério da Educação e Saúde Pública em 1930. Mas foi durante a gestão de Gustavo Capanema (1934-1945) que a pasta dedicou maior atenção à área cultural, pois a tarefa educativa proposta almejava, mais do que a transmissão de conhecimentos, o desenvolvimento da alta cultura do país, a propagação dos novos valores forjados pelo Estado e a construção de uma identidade nacional (SCHWARTZMAN, BOMENY, COSTA, 2000: 65).

Além do estabelecimento de uma legislação protetora, inúmeros órgãos foram instalados: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o Serviço de Radiodifusão Educativa, entre outros.

O teatro não ficou de fora desse processo. A primeira iniciativa direcionada à área foi a subvenção, em conjunto com a prefeitura do Rio de Janeiro, do projeto Teatro-Escola, entre os anos de 1934 e 1935. O empreendimento foi idealizado por Renato Viana, nome conhecido por realizar experimentos que continham elementos inovadores, alguns deles buscados nas ideias de Gordon Craig e Meyerhold. E foi apresentado por Ronald de Carvalho, antigo parceiro de Viana, com quem fundou A Batalha da Quimera em 1922, e que naquele momento ocupava o cargo de secretário da Presidência da República.

O Teatro-Escola compreendia a realização de uma série de montagens no Distrito Federal e em outras cidades do país, visando à formação de artistas e a promoção de um repertório “elevado”. Mas o projeto logo apresentou problemas. Os espetáculos não alcançaram o sucesso desejado e Renato Viana foi acusado de descumprimento dos contratos e até de retiradas irregulares de dinheiro (NUNES, 1956: 119).

A despeito de todas as polêmicas, e de se constituir como uma iniciativa isolada, favorecida, de certo modo, pelas relações pessoais, com o amparo ao Teatro-Escola o governo abriu um espaço para o teatro. E, conseqüentemente, vários artistas e empresários se dirigiram a diferentes instâncias para realizarem seus pedidos de auxílio, legitimando essa prática. Os pleitos eram imediatamente repassados para o ministro Gustavo Capanema, que tomava conhecimento do assunto e assinalava a necessidade de medidas voltadas para o tratamento das questões relativas ao teatro, que se tornariam assuntos do governo com a criação da Comissão de Teatro Nacional, por portaria de 14 de setembro de 1936.

A Comissão de Teatro Nacional era dotada de competências que envolviam o estudo sobre a edificação e a decoração dos teatros, sobre o preparo de atores, o incremento da literatura dramática, a história da literatura dramática brasileira e portuguesa, a tradução de peças estrangeiras, o teatro lírico e coreográfico, o teatro infantil, entre outros aspectos. As atribuições do órgão abarcavam itens relacionados aos dois grandes conjuntos de problemas que afetavam o meio teatral naquele momento: aqueles relacionados às condições de trabalho – como a falta de teatros; e outros, referentes ao aprimoramento da cena existente, que era vista de maneira negativa pela maior parte dos críticos teatrais e intelectuais – exemplificados na ideia de incrementar a literatura dramática e na preocupação com a formação de atores.

A Comissão funcionou por pouco mais de um ano. Teve como membros Oduvaldo Vianna, Sérgio Buarque de Holanda, Francisco Mignone, Olavo de Barros, Benjamin Lima, entre outros, e, contou com a participação do próprio ministro Capanema em várias de suas sessões. De seus trabalhos resultaram estudos sobre diferentes assuntos e algumas ações como a tradução de peças e óperas, a publicação da *História do Teatro Brasileiro*, de Lafayette Silva, e a subvenção de companhias profissionais, grupos amadores e espetáculos líricos e de bailados.

Em 21 de dezembro de 1937 a Comissão foi extinta com o estabelecimento do Serviço Nacional de Teatro (SNT) pelo decreto-lei n. 92. O SNT tinha como competências implementar projetos relacionados aos temas que a Comissão coube estudar. Foi responsável por concretizar antigas aspirações do setor, com a criação de um curso e de duas companhias oficiais, embora tenha tornado a concessão de auxílios a principal atividade dos seus primeiros oito anos de existência.

A proposta desses dois órgãos consistia em promover transformações substanciais na cena brasileira, tanto em relação aos aspectos materiais quanto a questões propriamente artísticas. No entanto, nos dois casos a subvenção apresentou-se como a medida mais efetivada, apesar da restrição com a qual era vista pela imprensa, pelas entidades de classe e entre os meios políticos.

A questão apareceu ainda nas reuniões de organização da Comissão de Teatro Nacional, com a ideia do lançamento de um edital para concorrência de companhias de comédias e outro para grupos amadores.

A realização de um concurso modificava a forma usual de realização das concessões, já que definia, preliminarmente, os critérios de escolha. Estes se baseavam na superioridade artística do elenco e repertório – devendo este ser predominantemente composto por peças nacionais –, e no julgamento da idoneidade moral do empresário. A veiculação do edital na grande imprensa era, ainda, um meio de atrair o maior número de concorrentes, e alcançar companhias de todo o Brasil.

Os planos apresentados revelam as estratégias usadas pelos artistas para convencer o governo da qualidade de seus trabalhos e enfatizar as dificuldades encontradas na sua realização. Entre as companhias de comédias foram escolhidas as de Jayme Costa, Álvaro Pires e Álvaro Moreyra. Os dois primeiros eram artistas consagrados da cena tradicional, tal como grande parte dos concorrentes. Costa era um dos maiores nomes do teatro cômico, porém, incluiu, no repertório apresentado, peças de nomes estrangeiros valorizados entre os meios intelectuais como Pirandello e Eugene O' Neill, ressaltando sua contribuição para o teatro brasileiro. Álvaro Moreyra, por outro lado, era uma figura reconhecida entre a intelectualidade e idealizador do Teatro de Brinquedo, experiência realizada em 1927, de acordo com alguns preceitos de Jacques Copeau e voltada para a satisfação do gosto da elite cultural do país.

O amparo aos amadores foi prestado a grupos de diferentes categorias, provenientes de grêmios escolares, como o do Liceu de Artes e Ofícios e o do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Música, ou ligados à organização operária, como o Centro Ideal Ferroviário, de São Paulo. O repertório desses conjuntos era formado basicamente por textos conhecidos da dramaturgia brasileira da época, de autores como Oduvaldo Vianna e Viriato Corrêa. Mas, diferente do que ocorreu no concurso das companhias de comédia, cujos contemplados foram todos do Rio de Janeiro, os grupos

amadores pertenciam a várias cidades do país, como Caruaru, São Paulo, Fortaleza, Florianópolis, Campinas, São João Del Rei, Porto Alegre, e do próprio Distrito Federal.

Além das companhias de comédia e dos grupos amadores, a Comissão também foi responsável pelo amparo a grandes espetáculos que não foram abertos para a concorrência. Nestes casos, fica mais evidente a interferência direta de Gustavo Capanema, tal como o ajuste entre as propostas dessas representações às diretrizes culturais do Ministério, especialmente no que tange à questão da identidade nacional e à valorização da cultura erudita. O primeiro foi o da representação da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, cantada em português sob a regência do maestro Ângelo Ferrari, e contando com a participação dos cantores líricos Carmen Gomes e Reis e Silva. O segundo foi um espetáculo de bailados proposto por Eros Volúcia, ocorrido no Teatro Municipal, com Francisco Mignone na regência da orquestra. E houve ainda a subvenção da Sociedade Anônima Teatro Brasileiro, que levou aos palcos óperas como *Barbeiro de Sevilha* de Rossini e *La Traviata* de Verdi.

No relatório anual de atividades, os membros da Comissão verificaram que o plano relativo à subvenção de companhias de comédias não deveria ser repetido, “pois não participaram da concorrência elementos de real valor que deveriam figurar numa iniciativa oficial” (PROPOSTA..., 1937: s. p.). Houve crítica ao repertório ligeiro promovido pelas companhias de Jayme Costa e Álvaro Pires e referência à campanha desfavorável sofrida pela companhia de Álvaro Moreyra devido à inclusão de artistas amadores em seu elenco. As conclusões eram, portanto, de que se deveria amparar com pequenos auxílios apenas as companhias que excursionassem pelo interior do país e instituir uma companhia oficial na capital da República.

Pelo contrário, a subvenção de grupos amadores foi vista de forma positiva e a sugestão era de que o governo incentivasse ainda mais as atividades desses grupos, constituindo um serviço de assistência técnica para aprimorar seus trabalhos, e as concessões por espetáculos deveriam ser substituídas por subvenções anuais.

Ao privilegiar o amparo aos grupos amadores e às excursões de companhias profissionais, a Comissão assinalava a necessidade de estímulo à disseminação do teatro por todo país, ameaçado pela perda cada vez maior de público e casas de espetáculos para o cinema. Reconhecia, no entanto, os limites de sua ação em relação à “elevação” do teatro nacional, que exigiria uma remodelação da produção cênica, e mais, da esfera

educacional, no que respeitava à questão da formação do público, e da própria tradição cultural do país, que ajudou a conformar determinados padrões e gostos.

Apesar de todas essas considerações, a atividade de subvenção foi institucionalizada, aparecendo como uma das atribuições do órgão sucessor, o Serviço Nacional de Teatro. E isso mesmo com as restrições de Gustavo Capanema expressas na exposição de motivos que acompanhou o ato de criação do órgão, que destacou que “incentivos intermitentes e auxílios temporários” não resolveriam os problemas do teatro (CAPANEMA, 1937: s. p.).

Ao assumir a diretoria do órgão em agosto de 1938, o dramaturgo Abadie Faria Rosa apresentou um plano quinquenal, que tinha a finalidade de transformar profundamente a cena brasileira. Transformação que se daria em duas direções: atentando para os aspectos da vida e do trabalho dos profissionais teatrais, sem relegar para um segundo plano a parte artística da questão.

Uma das primeiras medidas foi a do lançamento, para o ano de 1939, de um edital de subvenção para temporadas de oito meses de companhias de dramas, comédias e comédias musicadas. Das companhias selecionadas, duas seriam destacadas para servirem de estudo para a oficialização, cuja escolha levaria em conta a superioridade do elenco e do repertório, bem como o número de intérpretes brasileiros natos. No caso dos repertórios, estes deveriam privilegiar textos brasileiros, a exemplo do edital lançado anteriormente.

As companhias selecionadas por uma comissão formada pelo diretor do SNT e por representantes de entidades de classe, como a Casa dos Artistas e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, foram a organizada pela Casa dos Artistas, a de Delorges Caminha, a de Jayme Costa, a de Renato Viana, a Companhia Brasileira de Operetas Irmãos Celestino e Gilda de Abreu, o Teatro Musicado Luiz Iglézias-Freire Júnior e a de Jardel Jércolis.

A escolha recaiu, em quase sua totalidade, no teatro tradicional. E abrangeu, também, o teatro de revista, gênero excluído inicialmente do plano quinquenal elaborado por Abadie Faria Rosa. Algumas companhias apresentaram, em seu repertório, preocupações mais “elevadas”, como a de Renato Viana e a organizada pela Casa dos Artistas, observadas na inclusão de autores como Ibsen, Molière e José de Alencar. Outras, como as companhias de Delorges Caminha e de Jayme Costa,

propuseram peças com temáticas históricas, como *Tiradentes* de Viriato Corrêa e *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Jr.

Além dessa seleção, o SNT distribuiu auxílios menores para diversas companhias e grupos amadores, sem que houvesse critérios definidos.

O predomínio da atividade de subvenção sofreu duros ataques na imprensa. Mário Nunes, crítico teatral do *Jornal do Brasil*, foi categórico: “o que foi gasto em auxílios e subvenções muito pouco produziu (...) em favor do teatro – teatro função artístico-cultural de um povo e não teatro-realização de espetáculos, o que é coisa diferente” (NUNES, 1939: 15).

A partir de 1940, por recomendação do ministro Capanema, o amparo deixou de contemplar temporadas e passou a ser concedido apenas a itens específicos: exclusivamente para a montagem de peças, para o pagamento dos aluguéis dos teatros, excursões, além de incluir as modalidades do teatro amador, do estudante e infantil. Neste ano também foram criadas as primeiras companhias oficiais da história do país, a Comédia Brasileira e a Companhia Nacional de Operetas.

No geral, em seus primeiros anos de existência, o SNT concedeu auxílios a quase todos os nomes da cena tradicional, mesmo aqueles que gozavam de grande sucesso de público, como era o caso de Procópio Ferreira e Jayme Costa. Também favoreceu o teatro cômico musicado, através do amparo destinado a companhia de Alda Garrido ou o Teatro do Recreio, entre outras.

Mas, além disso, o órgão contemplou novas experiências e tentativas de promoção de um repertório distanciado das comédias ligeiras que dominavam os palcos nacionais, realizadas por companhias profissionais e conjuntos amadores. Em grande parte desses casos, a autorização do auxílio foi dada diretamente pelo ministro Capanema, sem o parecer e nem mesmo o conhecimento do diretor do SNT, fato que gerou polêmicas de grandes proporções.

Um deles foi a liberação de uma grande soma para a Companhia Dulcina-Odilon em 1943, que pretendia realizar uma temporada em conjunto com o Teatro do Estudante do Brasil. O plano era afastado, de acordo com Dulcina, de intuito comercial e trazia como atrativos um repertório eclético, composto por peças de Jean Cocteau, Viriato Corrêa e outros, a adoção de preços populares, a distribuição gratuita de ingressos para os estudantes e a realização matinês culturais para professores e alunos do ensino

secundário. A proposta foi aprovada, contudo, a temporada não se viabilizou devido à indisponibilidade do Teatro Municipal. Em 1944, a companhia pôde, finalmente, realizar seu projeto, mas sem contar com a participação do Teatro do Estudante do Brasil (PROCESSO s.n., 1943).

Outro caso foi o do grupo Os Comediantes, que começou em 1942, quando Capanema mandou adicionar um auxílio ao orçamento do SNT relativo ao ano de 1943. Além da verba, o ministro se preocupou pessoalmente com a obtenção do Teatro Municipal, solicitando-o ao prefeito do Rio de Janeiro, Henrique Dowsdorth (PROCESSOS n. 37.658/42 e n. 65.674/43). O grupo não realizou todas as encenações programadas e, apesar disso, no ano seguinte recebeu uma subvenção ainda maior e referente a toda a dotação destinada ao teatro amador (com exceção dos grupos formados por estudantes). Fato que demonstrava, por certo, o reconhecimento de Capanema às iniciativas do conjunto, elogiadas por diversos intelectuais, em especial a representação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo encenador polonês Zigbiniev Ziembinski. E, de maneira semelhante, não foram realizadas todas as montagens propostas e o grupo demorou cerca de dois anos para prestar contas das aplicações realizadas (PROCESSO n. 17/44).

Assim, pode-se constatar que as subvenções distribuídas pelo SNT alcançaram uma grande variedade de grupos profissionais e amadores, e, mais do que isso, diferentes projetos teatrais. A ação do órgão, desse modo, não imprimiu um sentido único à produção teatral, não excluiu as experiências consideradas negativas, mas interagiu com a cena existente. Por um lado, beneficiou as companhias ligadas à cena tradicional, garantindo algumas condições de trabalho para aqueles que se dedicavam ao teatro, a partir do favorecimento das excursões e o pagamento de aluguéis. Por outro, auxiliou temporadas e espetáculos de grupos que traziam novas propostas cênicas, algumas baseadas em preceitos de encenação considerados modernos, revelando uma preocupação com a questão artística e visando contribuir para a transformação do teatro brasileiro.

Mas esse ponto merece ser refletido com maior cuidado, pois, algumas vezes, esses aspectos foram deixados de lado, e muitos auxílios foram marcados pelo personalismo. Diversos pedidos foram feitos ao ministro ou ao presidente, que faziam questão de demonstrar seu interesse pelo assunto, assistindo a peças, enviando suas

congratulações aos artistas, ou mesmo interferindo diretamente na concessão. Alguns artistas possuíam certa proximidade com o presidente Vargas, como Procópio Ferreira, Jayme Costa e Luiz Iglézias, o que pode ter facilitado as subvenções (FERREIRA, 2000: 285-286; BRANDÃO, 2009: 107; IGLÉZIAS, 1945: 140).

Além disso, uma análise geral dos processos relativos à distribuição de auxílios realizada pelo SNT permite fazer outras observações que evidenciam os limites dessa prática. A primeira é o caráter localizado das ações do órgão que, praticamente, se restringiram às companhias do Rio de Janeiro. Em vários pareceres percebe-se que essa disposição era mesmo uma determinação do presidente da República, cabendo aos interventores dar proteção às companhias de seus respectivos estados.

Outro aspecto é o de que não houve grandes preocupações com a difusão desses espetáculos, exceto o amparo às excursões e o fornecimento de teatro. Não foram encontradas informações sobre a gratuidade ou o desconto nos ingressos, que favoreceriam a afluência de um público diversificado, fora algumas propostas de Jayme Costa, de Dulcina de Moraes, do Teatro Universitário e os espetáculos infantis realizados pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

A predominância dos auxílios financeiros também abriu margem para o mau uso do dinheiro público. Vários dos planos apresentados não foram cumpridos e alguns grupos não enviaram os comprovantes de pagamentos realizados com a verba oficial, apesar da fiscalização e da cobrança constantes do órgão. Até mesmo Mário Nunes, crítico acirrado dos auxílios na imprensa e formulador de diversos planos com o objetivo de reformar o SNT, protagonizou um caso polêmico quando esteve na presidência da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Nunes foi chamado a responder por ter enviado, cheios de irregularidades, os comprovantes referentes ao amparo obtido em 1944 e destinado ao teatro infantil – episódio que foi parar na polícia (PROCESSOS n. 19.587/44 e n. 41.055/45).

Outra questão a ser levantada é a de que, com a distribuição de verba, o governo encontrava uma nova forma de controlar a produção teatral, além da ação da censura. Fato significativo é o da inclusão de peças com temáticas históricas ou mesmo “nacionalistas”, que se adequavam às diretrizes culturais do Estado Novo, nos repertórios de diversas companhias, o que certamente contribuiu para que as mesmas recebessem a subvenção.

Por fim, ao privilegiar essa atividade, várias questões que teriam impacto maior na estrutura do campo teatral, como a criação de uma escola, a construção de casas de espetáculos, a abolição dos impostos incidentes sobre o teatro, o incentivo ao teatro infantil voltado para a educação do público, o estímulo à produção dramaturgica, a publicação de peças estrangeiras e nacionais, foram deixadas de lado ou assumiram pouca importância nesse quadro.

Assim, a ação oficial optou pela adoção de medidas que trouxessem uma solução para os problemas imediatos reclamados constantemente pelo setor teatral, relegando para um segundo plano iniciativas de caráter mais duradouro. Se, a princípio, foram estabelecidos critérios baseados nas premissas culturais difundidas pelo Ministério de Capanema e pelo governo Vargas, logo esses foram substituídos pelos usuais mecanismos personalistas, que suscitaram inúmeras críticas e polêmicas que marcaram esse primeiro momento do processo de construção de uma política para o teatro brasileiro.

Mesmo com todos esses limites, a administração de Getúlio Vargas foi responsável por transformar o teatro em objeto de preocupação governamental. Nesse momento, o Estado passou a interferir de forma mais acentuada na produção teatral, favorecendo-a de diferentes formas, embora sem critérios muito nítidos, abrindo um espaço para questões relacionadas à área que se mantém ainda hoje, incorporado aos debates mais recentes acerca da relação entre Estado e cultura no Brasil.

Bibliografia e fontes

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

CAPANEMA, Gustavo. Exposição de motivos apresentada junto com o decreto-lei n. 92, de 21 de dezembro de 1937, que criou o Serviço Nacional de Teatro. Arquivo Gustavo Capanema, série MES; GCg 35.03.09, pasta V (CPDOC/FGV). 20 dez. 1937.

COMISSÃO DE TEATRO NACIONAL. Proposta para o ano de 1938. Arquivo Gustavo Capanema, série MES; GCg 35.03.09, pasta V (CPDOC/FGV). 15 dez. 1937.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

IGLÉZIAS, Luiz. *O teatro da minha vida*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1945.

NUNES, Mário. *40 anos de Teatro*, v. 4. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956.

_____. Serviço Nacional de Teatro. Prova pública do Curso Prático de Teatro. “As doutoras”, de França Júnior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1939. Teatros, p. 15.

Processos n. 37.658/42, s.n., de 1943, n. 65.674/43, n. 17/44, n. 19.587/44 e n. 41.055/45. Serviço Nacional de Teatro (CEDOC/FUNARTE).

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.