

As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951)



Selo do Primeiro Congresso Brasileiro do Teatro. Fotografia (detalhe). 1951.

Angélica Ricci Camargo

Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora do programa de pesquisa Mapa / Memória da Administração Pública Brasileira, do Arquivo Nacional. angelicaricci@gmail.com.

As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951)

Ideas in debate in the First Brazilian Theater Congress (1951)

Angélica Ricci Camargo

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de analisar a organização e os debates realizados no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, que ocorreu entre os dias 9 e 13 de julho de 1951 no Rio de Janeiro. Considerando que a realização do Congresso representou uma tentativa de artistas e intelectuais em fornecer respostas às diversas questões que se apresentavam no panorama teatral daquele momento, pretende-se destacar os principais temas discutidos e as propostas para a solução dos problemas enfrentados pelo setor.

PALAVRAS-CHAVE: organizações de profissionais teatrais; política cultural; teatro brasileiro.

ABSTRACT

The objective of this paper is to analyse the organization and the debates of the First Brazilian Congress of Theatre, which occurred between the 9th and 13th of July in 1951 at Rio de Janeiro. Considering that the Congress represented an attempt of intellectuals and artists to answer several questions that were discussed in the theatrical landscape at that moment, we intend to highlight the main discussions and proposals for solving the problems faced by the theatrical scene at the time.

KEYWORDS: professional theatrical organizations; cultural policy; Brazilian theatre.



Este artigo tem o objetivo de analisar as principais discussões realizadas durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, que ocorreu entre os dias 9 e 13 de julho de 1951 no Rio de Janeiro e reuniu cerca de duas centenas de pessoas vindas de várias partes do país.

A leitura dos *Anais* indica que a organização do Congresso representou uma tentativa de fornecer respostas às diversas questões que se apresentavam no panorama teatral daquele momento. Dentre estas podemos citar as limitações de um órgão governamental criado quase duas décadas antes com a finalidade de desenvolver o teatro nacional, as dificuldades materiais e de caráter trabalhista enfrentadas pelos profissionais da área e o advento de novas experiências artísticas voltadas para a renovação cênica.

Desse modo, iniciaremos o texto recuperando a trajetória de algumas entidades teatrais participantes do evento, demarcando as suas principais reivindicações durante a primeira metade do século XX. Enfocaremos, depois, alguns detalhes da organização do Congresso, para, por fim, nos determos nas teses aprovadas, destacando a variedade dos temas discutidos e a proeminência de pontos principais: a generalizada defesa da intervenção

dos poderes públicos para resolução dos diferentes problemas que afetavam o setor e a concepção de teatro como instrumento educativo.

Ao refletir sobre esses debates, atentando para os diversos discursos e projetos teatrais existentes na época, pretendemos trazer para um primeiro plano questões que ainda permanecem pouco exploradas pela historiografia, mas que permitem compreender aspectos importantes referentes ao fazer teatral no Brasil.

Muito antes do congresso: uma breve trajetória da organização do setor teatral na primeira metade do século XX

A reunião de diversos representantes do setor teatral em um grande Congresso em 1951, não foi o primeiro e nem o único momento em que estes demonstraram seu interesse em discutir questões relacionadas ao teatro. Desde o princípio do século XX foram intensas as movimentações de artistas, autores, críticos e técnicos na busca por melhores condições de trabalho ou mesmo com finalidades mais amplas, visando a uma transformação do teatro brasileiro.

Como ocorreu com outras categorias, esses profissionais também fundaram entidades de classe. Uma das primeiras iniciativas foi a Casa dos Artistas, criada em 1918 no Rio de Janeiro. Inicialmente, a Casa tinha fins assistenciais, funcionando como um retiro para os artistas inválidos ou para os que precisavam de amparo durante a velhice. A partir de 1931, a instituição assumiu funções sindicais passando a defender os direitos dos profissionais do teatro, cinema, rádio, circo e variedades. Em 1940, teve restringida sua área de atuação e foi reconhecida pelo Ministério do Trabalho como Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos. Na década de 1930 uma entidade semelhante foi criada em São Paulo, o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo, cuja história é menos conhecida.

Os autores e críticos também se organizaram. Os primeiros em 1917, com a criação da Sociedade Brasileira Autores Teatrais (SBAT), voltada para a arrecadação e defesa dos direitos autorais. Os segundos empreenderam uma tentativa em 1930, com o estabelecimento da Associação dos Críticos Teatrais, que não foi adiante. Em 1937, foi a vez da instalação da Associação Brasileira dos Críticos Teatrais (ABCT), que tinha o objetivo de pleitear leis e sugerir medidas destinadas ao progresso do teatro brasileiro.¹

A despeito dos poucos estudos existentes sobre o assunto, pode-se afirmar que estas entidades foram bastante atuantes. A imprensa das primeiras décadas do século XX registra os inúmeros debates e propostas em um diálogo aberto com os problemas que atingiam o teatro na época. Havia, nesse sentido, um discurso quase unânime de que o teatro brasileiro passava por uma grande crise ou decadência, que trazia em seu bojo questões que envolviam os aspectos artísticos e aquelas relacionadas às condições de trabalho. No caso dos primeiros, um dos pontos mais combatidos era o nível dos espetáculos, especialmente a predominância dos gêneros ligeiros, como as revistas, nos palcos e no gosto do público. As segundas podem ser exemplificadas pela falta de teatros, pela perda de público para o cinema e pela ausência de regras para as realizações dos contratos entre empresários e artistas.²

As sugestões apresentadas para a superação dessa crise eram varia-

¹ Ver MEDEIROS, Christine Junqueira L. de. *Yan Michalski e a consolidação da crítica moderna carioca no início dos anos 60: a trajetória crítica no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – UniRio, Rio de Janeiro, 2002, p. 84-85

² Ver NUNES, Mário. *40 anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4v.

³ Ver BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/EdUERJ, 2001, p. 54-57.

⁴ Ver NUNES, *op. cit.*, v. 2, p. 143-145 e PIRES, Júlio. Getúlio Vargas e o teatro. *Cultura Política*, v. 1, n. 5, 1941, p. 150.

⁵ Ver BRASIL. Portaria s.n. de 14 de setembro de 1936. [Cria a Comissão de Teatro Nacional]. Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 17 set. 1936. Seção 1, p. 20461-20462.

⁶ Além desses, compuseram a Comissão Celso Kelly, Francisco Mignone, Múcio Leão, Sérgio Buarque de Holanda e Oscar Lorenzo de Fernandez.

das: a criação de companhias oficiais, a construção de casas de espetáculos, a abolição das taxas e impostos incidentes sobre a produção teatral, a fundação de escolas especializadas, a regulação dos direitos dos profissionais da área, entre outras.

Em 1925 algumas dessas ideias foram discutidas no Primeiro Congresso Artístico Teatral organizado pela SBAT. Contando com a participação maciça de escritores, no Congresso foram abordados tópicos como a legislação sobre os direitos autorais, a regulamentação profissional e a criação de uma escola teatral federal.³

Além dessas proposições, algumas organizações atuaram politicamente com o fim de alcançar suas demandas. Em 1925, a Casa dos Artistas procurou o deputado Nicanor Nascimento para encaminhar um projeto de lei que subordinava as empresas teatrais ao Código Comercial e definia as categorias de artistas e auxiliares teatrais. Objetivava-se, dessa maneira, implantar mecanismos que regessem as relações de trabalho entre empresários e artistas, obrigando a formalização dos contratos, fixando a jornada de trabalho semanal, garantindo auxílios em caso de doenças, etc.⁴

No ano seguinte foi apresentado, pelo deputado gaúcho Getúlio Vargas, outro projeto de lei que regulava a organização das empresas teatrais, elaborado após o encontro deste com representantes da SBAT. Seu projeto substituiu o de Nicanor Nascimento e tinha como diferença substancial o tratamento dos direitos autorais. E, depois de algumas emendas, este foi sancionado com o decreto n. 5.492, de 16 de julho de 1928, que acabou ficando conhecido como “Lei Getúlio Vargas”.

Com a chegada de Vargas à presidência da República em 1930 essas organizações continuaram formulando novas propostas, valendo-se do “vínculo” que ele tinha com o setor. Logo em dezembro deste ano, a Casa dos Artistas enviou um memorial pedindo a atenção do governo para a área. Em 1936, em audiência com o próprio Vargas, a entidade conseguiu o seu comprometimento com a criação de um órgão.

A Comissão de Teatro Nacional foi instituída por portaria de 14 de setembro e tinha como competência promover estudos sobre a construção de teatros, o aprimoramento de atores, o estímulo à dramaturgia nacional, a história do teatro, a tradução de peças, o teatro lírico, a arte coreográfica e o teatro infantil, buscando examinar em todos os aspectos o problema do teatro nacional.⁵ A iniciativa oficial assumiu, assim, as ideias debatidas no meio, partindo da questão do(s) problema(s) para realizar intervenções na área.

O fato representou uma vitória para o setor, que foi acentuada pela convocação de profissionais reconhecidos para a composição do órgão, como o ator e ensaiador Olavo de Barros, presidente da Casa dos Artistas, o crítico e dramaturgo Benjamin Lima e o dramaturgo Oduvaldo Vianna.⁶

Orientada predominantemente para o estudo, a Comissão teve uma atuação limitada, mas, de qualquer forma, a partir de sua criação, o Estado brasileiro passou a se preocupar com uma política de estímulo ao teatro, que ganhou maior destaque com o estabelecimento do Serviço Nacional de Teatro (SNT) pelo decreto-lei n. 92 de 21 de dezembro de 1937, que tinha como atribuição a implementação dos itens que couberam à Comissão estudar.

Tal como no caso da Comissão, o SNT contou com funcionários escolhidos entre personalidades do teatro. Seu primeiro diretor foi o dramaturgo

e crítico Abadie Faria Rosa. Também trabalharam no Serviço, nessa fase inicial de sua história, os dramaturgos Gastão Tojeiro e José Wanderley.

Mas, mesmo com essa importante conquista muitas dificuldades ainda persistiriam no panorama teatral, muitas delas por serem de difícil resolução e requerem uma verba muito maior do que a destinada ao órgão ou mesmo a interferência do governo em outros setores. Outro ponto negativo foi a principal linha de atuação do SNT, que se consubstanciou na concessão de auxílios a companhias teatrais e grupos amadores, em detrimento de medidas de caráter mais transformador, como se era esperado por muitos, como a construção de teatros, a formação de artistas e a educação do público, por exemplo.⁷

Esses fatores levaram as organizações teatrais a adotarem uma postura crítica em relação ao órgão oficial. Muitas delas elaboraram memoriais e escreveram diretamente para o presidente Getúlio Vargas solicitando ações mais eficazes. Em 1944, a ABCT se juntou à Casa dos Artistas e à SBAT para formar a Comissão Permanente de Teatro, tendo como finalidade o exame de sugestões pertinentes ao assunto e seu encaminhamento para entidades particulares ou estatais.⁸

O resultado de toda essa mobilização alcançou resultado com a sanção de três decretos-leis em setembro de 1945, que tinham o objetivo de colocar um ponto final em alguns dos principais problemas apontados. O primeiro decreto-lei, n. 7.957, estabeleceu a isenção de alguns impostos e taxas federais incidentes sobre teatros, circos e pavilhões, aboliu impostos para estimular a construção de teatros, e determinou a doação de terrenos com este fim pelo governo federal e pelos governos estaduais e municipais. O segundo, n. 7.958, instituiu o Conservatório Nacional de Teatro na Universidade do Brasil. E o último, o de n. 7.959, dispôs sobre o aluguel de teatros no Distrito Federal, proibindo a utilização de edifícios teatrais para outros fins e a preferência de locação para companhias nacionais.

Com a deposição de Getúlio Vargas um mês depois, os três atos ficaram sem regulamentação. E não houve maiores mudanças nas diretrizes do SNT durante o governo de Eurico Gaspar Dutra, apesar da passagem de outros nomes pela sua diretoria. Mas, com a vitória de Vargas nas eleições de outubro de 1950, o setor teatral voltou a ocupar um lugar relevante nas decisões governamentais relativas à área.

A pedido da classe teatral, que enviou um memorial com cerca de mil assinaturas, Vargas nomeou o crítico, autor, ator e diretor Aldo Calvet para dirigir o SNT.⁹ No primeiro ano de sua gestão, a portaria ministerial n. 538, de 9 de abril, criou o Conselho Consultivo de Teatro integrado à estrutura do órgão, cuja principal competência era estudar e dar parecer sobre os pedidos de auxílio.

O Conselho era formado por sete membros: o diretor e um técnico do SNT e representantes do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos – Casa dos Artistas, da ABCT, da SBAT, dos Empresários de Teatro e da Associação de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões, que tinham mandato de um ano. Para sua composição foram nomeados Aldo Calvet e Serra Pinto (SNT), Francisco Moreno (Sindicato dos Atores Teatrais), Augusto de Freitas Lopes Gonçalves (ABCT), Jayme Costa (empresário de teatro), Carlos Angel Lopes (Associação Brasileira de Proprietários de Circo) e Daniel Rocha (SBAT).

A criação do Conselho Consultivo de Teatro ampliou a participação

⁷ Ver CAMARGO, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

⁸ Ver COMISSÃO Permanente de Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 ago. 1944. Teatros, p. 10.

⁹ Ver ALDO Calvet – biografia. Disponível em <http://aldocalvet.org/aldo_calvet_biografia.html>. Acesso em 24 set. 2011.

¹⁰ O auxílio foi de 300 mil cruzeiros. Relatórios e planos de atividades – 1952. Serviço Nacional de Teatro (CEDOC/FUNARTE).

¹¹ Cf. PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO. *Anais*. Rio de Janeiro, 1951, p. 9.

da classe teatral, que adquiriu um relativo poder decisório naquele quesito que se definiu como a mais importante das atribuições do SNT. Mas isto não foi suficiente para que sua luta maior pelo teatro brasileiro fosse deixada de lado. E a realização de um Congresso neste mesmo ano refletiu essa disposição em contribuir para novas mudanças.

A organização do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro

Em 1951 houve um primeiro grande encontro nacional para debater diversos temas ligados ao teatro. Idealizado pelo presidente da ABCT, Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, o Congresso contou com a participação de representantes de entidades, grupos, companhias teatrais e instituições de caráter cultural de todo o país e recebeu o apoio governamental através de um auxílio concedido pelo SNT.¹⁰

A memória deste evento foi registrada e publicada no mesmo ano de sua realização. Os *Anais* contêm informações sobre a organização, o regimento, a lista com os nomes presentes, a transcrição de alguns discursos e todas as teses aprovadas.

De acordo com o documento denominado “Organização e Funcionamento do Congresso: bases da organização”, o evento tinha amplas finalidades, como o estudo dos problemas econômicos, sociais e culturais referentes aos profissionais teatrais e da assistência estatal à educação e aos artistas não profissionais. Um segundo ponto consistia no exame dos aspectos concernentes à obra literária teatral, ao espetáculo, ao amparo ao autor brasileiro, à censura, às responsabilidades dos empresários, às iniciativas privada e oficial para a construção de teatros, à ajuda do Estado às companhias e realizações teatrais, ao exame dos assuntos referentes ao jornalismo dedicado ao teatro, à elaboração de um anteprojeto para a instituição do Conselho Nacional de Teatro e de um Código de Ética do Teatro, e, por fim, à apreciação das teses apresentadas.¹¹

A Comissão Diretora do Congresso foi presidida por Lopes Gonçalves, auxiliado pelos vice-presidentes: Viriato Corrêa, Joracy Camargo, Paulo de Magalhães e Paschoal Carlos Magno. Para o cargo de secretário-geral foi escolhido Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, tendo como assistente Décio de Almeida Prado. Outros secretários foram Francisco Moreno, Valdemar de Oliveira, Francisco Colman e Arthur Ferreira de Souza Filho. A função de tesoureiro ficou com Baldomero Carqueja.

Destaca-se, nessa lista, a presença de críticos, autores e atores vinculados a diferentes instituições e estilos do fazer teatral. Nomes do teatro tradicional, como os dramaturgos Viriato Corrêa e Paulo de Magalhães; ligados a experiências amadoras que começaram a imprimir uma marca moderna ao teatro brasileiro, como o diplomata Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil; críticos de uma nova geração, representantes de São Paulo, a cidade que passava a ocupar um lugar importante na cena nacional, como Décio de Almeida Prado; personalidades que detinham uma longa tradição na luta pelos direitos dos trabalhadores, como Francisco Colman, presidente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo; e outros que assumiram papel importante no desenvolvimento do teatro regional, como Valdemar de Oliveira, do Teatro de Amadores de Pernambuco. Vale ainda ressaltar a presença de Nóbrega da Cunha, educador (atuara na reforma do ensino no

Distrito Federal realizada nos anos 1920) e diretor do SNT entre 1946 e 1948.

O Congresso foi realizado na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e no auditório do Ministério da Educação e Saúde. Essa aproximação com os poderes públicos também se refletiu na escolha dos membros de honra. O título de presidente ficou para Getúlio Vargas, e os de vice-presidentes para o ministro da pasta de Educação e Saúde Simões Filho, para o prefeito do Distrito Federal João Carlos Vital e para o presidente da ABI Hebert Moses.

Entre os participantes do Congresso estiveram Cláudio de Souza pela Academia Brasileira de Letras, Álvaro Moreyra pela Associação Brasileira de Escritores, Luiz Iglésias pela Associação Brasileira de Empresários Teatrais, Guilherme Figueiredo, Mário Nunes e Olavo de Barros pela ABI, Alfredo Mesquita pela Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD), Carlos Angel Lopes e Luiz Olimecha pela Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões do Rio de Janeiro, Renato Viana pela Escola de Teatro da Prefeitura do Distrito Federal, Armando Gonzaga, Bandeira Duarte, Daniel Rocha, Gastão Tojeiro, Paulo de Magalhães, José Wanderley e Serra Pinto pela SBAT, Jarbas Andréa de Araújo Costa e Mário Hora pelo Curso Prático de Teatro do SNT, Darcy Cazarré, Delorges Caminha, Francisco Moreno e Walter Pinto pelo Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, Nino Nello pelo Sindicato congênere de São Paulo, Madalena Nicoll e Ruggiero Jacobi pela Sociedade Paulista de Teatro, Edmundo Moniz, Gastão Nogueira e Joaquim Ribeiro pelo SNT, Gustavo Dória, Henrique Pongetti e Sábado Magaldi pela ABCT, além de representantes de diversas companhias, grupos amadores e entidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Norte, Pará, Pernambuco, Amazonas, Rio Grande do Sul, Bahia e Minas Gerais.

Para a discussão das teses foram organizadas seis comissões. E, além das sessões para os trabalhos, o evento contou com uma programação social, que abrangeu os espetáculos *Bagaço*, de Joracy Camargo, promovido pela Companhia Eva e seus Artistas, *Manequim*, de Henrique Pongetti, produzido pelo Teatro Copacabana e *Irene*, de Pedro Bloch, levado à cena pela Companhia Dulcina-Odilon. Também foram realizadas recepções, almoços e uma visita ao Retiro dos Artistas.

Os *Anais* reproduzem os discursos proferidos durante a instalação do Congresso por Lopes Gonçalves, Paulo de Magalhães, Viriato Corrêa, Valdemar de Oliveira e Nicanor Miranda. Esta seleção chama a atenção, pois foram convidados dois conhecidos dramaturgos, um nome que despontava entre as atividades amadoras, e que foi convidado a falar “em nome do Norte”¹² e, para fechar, um representante do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo.

Estes discursos dão a tônica dos debates que se seguiram. Uma primeira ideia que se distingue é a da disposição em combater os problemas do teatro nacional, levantada por Lopes Gonçalves:

*Não se pode mais dizer que a gente do teatro se não entende na solução dos seus problemas. O resultado do Congresso, teses e propostas aprovadas, aí está afirmando que ela sabe o que quer e o que deseja fazer em prol da sublimidade espiritual do Brasil. Com isso, essa gente, que tudo dá pela pátria e quando pede não é para si e sim para o bem nacional, fez extraordinária demonstração da consciência que tem da sua missão, concorrer incansavelmente para a elevação mental do povo.*¹³

¹² *Idem, ibidem*, p. 31.

¹³ GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. O Congresso. PRIMEIRO..., *op., cit.*, p. 8.

¹⁴ Sobre o processo de modernização do teatro brasileiro ver PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 38-60.

¹⁵ Ver BARRETO FILHO, Mello. *Onde o mundo se diverte... aches e histórias, anedotário, notas e efemérides, dados estatísticos*. Rio de Janeiro: Edição da Casa dos Artistas, 1940, p. 164; BRASIL. Instituto Nacional de Estatística. *Anuário Estatístico do Brasil*, ano XII, 1950. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952, p. 456; MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001, p. 187 e BRANDÃO, Tânia. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Petrobras, 2009, p. 140.

¹⁶ MAGALHÃES, Paulo de. Oração do sr. Paulo de Magalhães. PRIMEIRO..., *op., cit.*, p. 29.

Assim, apesar do novo contexto cênico que se inaugurava gradualmente, caracterizado pela busca da renovação a partir das experiências inicialmente encabeçadas por grupos amadores, como o Teatro do Estudante do Brasil e Os Comediantes no Rio de Janeiro, e das iniciativas paulistas do Grupo de Teatro Experimental e do Grupo Universitário de Teatro, que alcançariam o profissionalismo com o TBC e o Teatro Popular de Arte¹⁴, alguns antigos obstáculos ainda tinham que ser enfrentados.

Um deles era o da falta de teatros, assunto contemplado em dois dos decretos-lei promulgados em setembro de 1945. Para se ter uma ideia da situação, vale citar alguns dados referentes às duas maiores cidades do país. Em 1935, o Rio de Janeiro contava com 10 teatros e em 1949 esse número aumentou para 14. São Paulo possuía 8 teatros em 1936 mas, dez anos depois, a situação piorou: havia apenas 3 teatros, o que levou à organização de um movimento pela construção de casas de espetáculos.¹⁵

O segundo ponto marcante era o do amparo governamental, observado em todos os discursos, mas que pode ser sintetizado pela frase de Paulo de Magalhães: “Amparar, proteger e incentivar o Teatro não é um favor governamental! É um dever categórico dos governos!”¹⁶

Assumindo suas responsabilidades, profissionais teatrais e intelectuais se reuniram procurando apresentar seus projetos e trocar suas experiências, tendo em vista contribuir não somente para a superação das dificuldades, mas para a própria construção de uma política destinada à área.

Os poderes públicos como solução e a educação como meta: um balanço das teses apresentadas

O Congresso teve o total de 47 teses aprovadas, propostas por representantes de diversas entidades, tanto teatrais como a SBAT e a ABCT – as recordistas em proposições com 9 e 8 teses respectivamente –, como não ligadas ao teatro, caso da Associação Brasileira de Educação e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

As teses foram apresentadas de maneiras distintas, algumas de forma bastante sucinta, e outras contendo estudos pormenorizados, baseados em conclusões empíricas ou reflexões teóricas.

Diante da impossibilidade de efetuar uma análise de todo esse material, elaboramos uma classificação temática a fim de que se evidenciassem com maior clareza os assuntos abordados no Congresso, que pode ser vista na tabela abaixo:

| Temas | Número de teses |
|---|-----------------|
| Teatro como instrumento pedagógico | 10 |
| Questões profissionais | 9 |
| Criação de órgãos governamentais | 5 |
| Estímulo à dramaturgia/autor nacional | 5 |
| Conservação/construção de teatros | 4 |
| Direitos autorais | 4 |
| Teatro amador | 3 |
| Outros | 3 |
| Criação de companhia oficial | 2 |
| Propostas gerais para o teatro brasileiro | 2 |

Cabe ressaltar que o critério adotado considerou apenas o principal assunto discutido, pois algumas teses poderiam figurar em outros tópicos da classificação. No item “outros” foram colocados aqueles estudos que não se relacionam com o teatro, como as duas teses que pleiteavam a criação de órgãos voltados para o incentivo da música, e outra que recomendava a construção de um monumento a Carlos Gomes.

A ideia do “teatro como instrumento pedagógico” era compartilhada por vários críticos teatrais, autores, artistas e intelectuais, e se constituía como premissa do ato legal que criou o SNT: “O teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo.”¹⁷

Nesse sentido, entende-se a insistência em considerar o teatro como auxiliar do aprendizado escolar e, mais do que isso, da educação da população em geral. No entanto, percebe-se em quase todas as teses que, além de contribuir para o desenvolvimento cultural do povo, essa utilização também beneficiaria a arte teatral, através da formação de público, cada vez mais escasso diante da concorrência do cinema, do rádio e da televisão que chegara ao Brasil no ano anterior.¹⁸ Tratava-se, portanto, da defesa da educação pelo teatro e da educação para o teatro.

De maneira geral, as teses trouxeram propostas para o teatro destinado às crianças, como o caso de “Teatro Escolar”, formulada por Nóbrega da Cunha, Antonio Vitor de Souza Carvalho e Miguel Daddario da Associação Brasileira de Educação. Outros, porém, atentaram para a educação das classes trabalhadoras como Daniel Rocha da SBAT em “O teatro como fator de equilíbrio espiritual da massa trabalhadora” e os representantes já citados da Associação Brasileira de Educação em “Teatro para estudantes, operários e militares”. Houve ainda uma sugestão de caráter regional, “Criação da Federação Nordestina de Teatros Experimentais”, de Geraldo Augusto de Carvalho do Teatro Experimental de Arte do Rio Grande do Norte, que resultaria em um esforço coletivo para a formação do público na região Nordeste.

Dos estudos mais aprofundados destacam-se “O teatro como fator educativo”, de Maria Rosa Moreira Ribeiro, professora da Escola de Teatro da Prefeitura do Distrito Federal e “Movimento Dramático Pedagógico” de Tomás Santa Rosa Júnior, Luiza Barreto Leite e Helena Antipoff.

Este último era de autoria de nomes reconhecidos do teatro: o cenógrafo Santa Rosa, um dos criadores do grupo Os Comediantes – considerado já na época como um dos propulsores do teatro brasileiro moderno –; e Luiza Barreto Leite, atriz e também ex-integrante do grupo, naquele momento professora da Escola Técnica de Serviço Social; além da renomada educadora de origem russa, idealizadora da Sociedade Pestalozzi do Brasil, Helena Antipoff. O objetivo primordial deste movimento era o “enriquecimento das possibilidades da escola primária e o desenvolvimento futuro do teatro, como expressão cultural e artística do país”.¹⁹ Para isso, os autores recomendavam a adoção do teatro como elemento de ação pedagógica nas escolas, nos núcleos de imigrantes, a fim de facilitar seu processo de nacionalização, e na área rural, visando contribuir para a “elevação” da vida rural brasileira e a fixação do homem do campo.

Os dois últimos itens eram considerados sérios problemas sociais: a preocupação com a nacionalização de núcleos estrangeiros foi uma das diretivas da política educacional de Gustavo Capanema quando esteve na

¹⁷ BRASIL. Decreto-lei n. 92, de 21 de dezembro de 1937. Cria o Serviço Nacional de Teatro. *Lex-Coletânea de Legislação e Jurisprudência: legislação federal e marginalia*, São Paulo, v. 1, p. 364-365, 1937.

¹⁸ Para uma análise sobre o papel desses meios de comunicação nas décadas de 1940 e 1950 ver ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 38-76.

¹⁹ SANTA ROSA JÚNIOR, Tomás, LEITE, Luiza Barreto e ANTIPOFF, Helena. *Movimento Dramático Pedagógico*. PRIMEIRO..., *op., cit.*, p. 55.

²⁰ Ver SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet e COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra/Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 104 e 157.

²¹ PONGETTI, Henrique e CAMARGO, Joracy. *Código de ética do teatro. PRIMEIRO...*, *op.*, *cit.*, p. 90.

pastas de Educação e Saúde, entre 1934-1945²⁰, e o êxodo rural aumentava a cada ano no país. Assim, acreditava-se que o teatro poderia inculcar valores culturais e interferir efetivamente na vida desses grupos populacionais.

O plano para alcançar essas metas envolvia a criação de Clubes Dramáticos Escolares em todas as unidades de ensino, coordenados por uma Comissão Diretora constituída pelo diretor do SNT, pelo diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos e por orientadores técnicos, e pelo Centro Dramático Pedagógico. Este Centro seria um órgão de estudos, responsável pelo estabelecimento das diretrizes para as atividades nos Clubes Dramáticos, a seleção de peças para publicação, a elaboração de concursos de peças infantis e a organização do curso para a formação de monitores teatrais, que atuariam nos Clubes Dramáticos.

O segundo tema mais abordado abrangia vários aspectos relativos às questões profissionais. Um deles era a regulamentação profissional, visto na tese “Regulamentação da profissão de ator” proposta pelo Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, que pediu uma revisão da “Lei Getúlio Vargas” e a instituição de uma previdência social para os trabalhadores da área. A preocupação com a aposentadoria também foi tema da tese de Bandeira Duarte “Pensões e aposentadorias de atores”, que enfatizou a irregularidade do trabalho teatral devido às condições precárias de organização das empresas, demonstrando que esse assunto demandava uma atenção urgente.

Outros tópicos debatidos foram o da exigência de normas para o trabalho infantil em “Apelo aos juizes de menores” de Nóbrega da Cunha, Antonio Vitor e Miguel Daddario, e o da necessidade de uma organização de empresários voltada para cobrança da idoneidade daqueles que se aventuravam a tal empreendimento, visto em “As responsabilidades do empresário” de Bandeira Duarte.

A ideia de unificar a classe teatral foi defendida por Lopes Gonçalves sob a forma de uma “Comissão Permanente de Teatro”, com atribuições de manter as entidades reunidas para cuidar dos assuntos relativos ao setor e organizar o Segundo Congresso Brasileiro de Teatro. E também apareceu em “Propostas várias do Sindicato dos Atores do Rio de Janeiro”, que sugeriu a união de associações de trabalhadores de teatro, cinema e diversões para realização de estudos sobre os problemas relacionados a essas profissões. Mas, para além do conagração profissional, este documento também solicitou várias medidas a serem tomadas pelos poderes públicos, como a inserção do estudo histórico e prático do teatro nos diversos níveis de ensino, a organização, pelo SNT, de missões teatrais para percorrerem fábricas e escolas em todos os municípios do país, de concursos de peças, de uma Seção de Teatro Infante-Juvenil, entre outros pontos.

Outro assunto debatido foi o “Código de Ética do Teatro” elaborado por Henrique Pongetti e Joracy Camargo. Partindo do pressuposto de que o teatro “é uma escola viva”, e de que “ninguém tem o direito de fazer do palco uma cátedra para a deseducação do público”²¹, os dois dramaturgos estabeleceram uma série de normas para a conduta de autores, empresários, atores, crítica e público, que compõem um quadro interessante que reflete, pelo menos em parte, a percepção dos artistas sobre seus próprios fazeres.

Dentre os itens dirigidos para os autores estava o da impossibilidade da prática da “arte pela arte”, dado que o teatro era uma manifestação artística de significação social e política. Em outras palavras, cabia aos au-

tores enfrentar em suas obras as principais inquietações coletivas, em uma concepção bastante utilitária de arte. Nessa mesma direção, estes deveriam preservar a verossimilhança, não introduzindo nas peças mais felicidade do que a existente na vida real, não consentir que estas fossem utilizadas como arma comercial, e aceitar que o texto se constituía como o principal elemento do espetáculo, mas não o único, sendo necessário harmonizá-lo com os demais.

Aos empresários competiam a observância de princípios morais e estéticos, a preferência por peças nacionais e o respeito ao público. Os atores deveriam obedecer às diretrizes estabelecidas nos ensaios, às normas das casas de espetáculos, não enxertar frases ou palavras nas peças e, também, respeitar o público. A crítica deveria ter bem definida a sua função e não ser confundida com a crônica e, o mais importante, deveria ser militante, esclarecendo os governos e iniciativas particulares sobre a necessidade de dar ao teatro sua justa projeção cultural. Por fim, ao público cabia o respeito ao trabalho dos artistas, não devendo se retirar dos espetáculos a não ser em momentos oportunos, etc.

A criação de órgãos governamentais destinados direta ou indiretamente ao teatro também foi tema de várias teses. A proposta mais ambiciosa foi a da “Criação do Ministério das Belas Artes”, formulada por Paulo Magalhães da SBAT, que seria uma espécie de Ministério da Cultura, somente estabelecido no Brasil décadas depois. José Siqueira, da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, sugeriu a instituição do “Conselho Nacional das Artes” para congregar as atividades do SNT, Serviço de Radiodifusão Educativa, Instituto Nacional de Cinema Educativo, Museu Nacional de Belas Artes e do Serviço Nacional de Música, que seria criado.

Dirigida ao teatro foi a tese de Lopes Gonçalves, que propôs a instituição do “Conselho Nacional de Teatro” no SNT, que seria formado por representantes das principais entidades de classe. Esse conselho assemelhava-se ao Conselho Consultivo de Teatro estabelecido neste mesmo ano e do qual Lopes Gonçalves era membro, como vimos, mas seria dotado de maiores atribuições. Além de interferir na seleção das companhias e grupos a serem subvencionados, o órgão também atuaria na elaboração dos cursos do SNT e na orientação da censura. E contaria com mais membros, representantes da Associação Brasileira de Educação, da Confederação de Amadores Teatrais e duas pessoas escolhidas diretamente pelo presidente da República.

Ainda em relação a esse tema destaca-se a tese “Conservatório Nacional do Teatro”, de Tomás Santa Rosa Júnior e José Carlos Lisboa, que reivindicou a instalação efetiva do órgão criado pelo decreto-lei n. 7.958 de 1945 e propôs, detalhadamente, os programas para os cursos de Formação de intérpretes, Decoração teatral para formação de cenógrafos, cenoplastas e fototécnicos, Formação de diretores teatrais, Formação de auxiliares da produção teatral, Orientação dramática e Arte coreográfica.

O Conservatório foi, de fato, instalado dois anos depois, ainda na gestão de Aldo Calvet, a partir da transformação do Curso Prático criado em 1939, e Santa Rosa, convidado para ministrar a aula de cenografia. Neste mesmo ano, ele assumiu a direção do órgão, que era composto, inicialmente, apenas pelos cursos de Formação de atores, Coreografia e Cenografia.

Nas teses referentes ao estímulo à dramaturgia e ao autor nacional, o que se percebe, no geral, é a necessidade da interferência do Estado,

²² FIÚZA, Lúcio. Da necessidade do subsídio para a história do teatro brasileiro. PRIMEIRO..., *op. cit.*, p. 79. *Os grifos são do autor.*

²³ Ver MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²⁴ Ver SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 15.

tanto no que respeitava à distribuição de prêmios, tradução e publicação de peças, quanto ao cumprimento das normativas já existentes, como a portaria ministerial n. 447 de 1950, que obrigava os elencos que se candidatassem às subvenções oficiais a apresentarem um repertório constituído em sua maior parte por peças brasileiras. Um dos argumentos foi dado por Lúcio Fiúza em “Da necessidade do subsídio para a história do teatro brasileiro”: “sem literatura teatral puramente nossa não teremos um teatro digno de atenções e a afirmativa de que *não existe teatro no Brasil* será a verdade”.²²

E, tal como no caso do Conservatório, pode-se considerar que algumas dessas demandas chegaram a ser atendidas, com a promulgação da lei n. 1.565 de 1952, que determinou a representação de uma peça de autor brasileiro a cada três encenações produzidas pelas companhias teatrais. Entretanto, a valorização do autor nacional somente se daria a partir de um movimento maior, que atravessaria o teatro e toda a cultura brasileira ainda nessa década.²³

A temática da conservação e construção de teatros apareceu pouco, se levarmos em consideração a precariedade da situação. Lopes Gonçalves sugeriu o tombamento do Teatro Amazonas, em Manaus, e do Teatro da Paz, em Belém, dois dos mais importantes palcos do Norte do país. O Teatro de Amadores de Natal pediu a construção de teatros para favorecer o aparecimento e a manutenção de grupos amadores.

Outra proposta deu origem a um grupo que teria um grande destaque na história do teatro: o Teatro de Arena. A tese “O Teatro de Arena: como solução do problema da falta de teatros no Brasil”, dos representantes da EAD, Décio de Almeida Prado, Renato José Pécora e Geraldo Mateos Torloni, abordou a problemática, discutindo os aspectos teóricos e usos do teatro de arena. Entre as questões debatidas estiveram a do baixo custo da iniciativa, a da possibilidade de montagem de qualquer peça ou estilo, as diferenças na concepção cênica e na utilização da luz e do som, as implicações na interpretação e o efeito de proximidade com o público.

O Arena somente se estabeleceu como grupo dois anos depois, o que permite depreender que a sua constituição foi fruto de intensos debates e experiências, que tiveram a oportunidade de serem compartilhados com o setor teatral durante o Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. Verifica-se, dessa forma, que o Congresso acolheu as novas ideias que circulavam na escola inaugurada na capital paulista em 1948, cujo perfil se voltava para a formação do ator em moldes modernos.²⁴

O teatro amador foi tema de teses que enfatizaram a necessidade do amparo governamental para o desenvolvimento de sua atuação como elemento de renovação cultural e humana do teatro nacional, formuladas por grupos do Pará e por Valdemar de Oliveira do Teatro de Amadores de Pernambuco. Em termos práticos, Oliveira pediu, em “Problemas do amadorismo teatral nos estados”, a organização de uma seção no SNT destinada a servir aos conjuntos teatrais dos estados.

A questão dos direitos autorais foi apresentada em teses que trataram de tópicos distintos. Uma delas foi “A cobrança do domínio público”, de Bandeira Duarte, que sugeriu a cobrança dos direitos autorais sobre peças caídas em domínio público para fins assistenciais. Outra de Duarte, “Obrigatoriedade de respeito às leis de direito autoral por parte de organismos governamentais”, criticou isenção de pagamento de direitos autorais

pelos rádios estatais e pelo Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho.

O tema de criação de uma companhia oficial figurou em duas teses, revelando que a ideia persistia nos meios teatrais, apesar da primeira tentativa, com a Comédia Brasileira (1940-1945), não ter tido o êxito desejado. “Companhia Dramática Nacional”, de Henrique Pongetti, propôs o estabelecimento de uma companhia oficial baseada nas seguintes premissas: realização de temporadas no Rio de Janeiro e nos estados, elenco formado por atores consagrados e novos, repertório composto de igual número de peças brasileiras e estrangeiras com nível artístico exigido por uma companhia oficial, entre outros pontos.

Em 1953, Pongetti foi convocado para dirigir uma companhia oficial instituída no SNT com o mesmo nome de sua tese. Mas, a portaria da criação da Companhia Dramática Nacional continha alguns elementos inexistentes no projeto inicial, como a realização de espetáculos com preços populares, de alto nível artístico, com elenco composto somente por artistas nacionais e com o repertório formado totalmente por peças brasileiras.²⁵

Dentre as teses classificadas como gerais, vale citar “Declaração de princípios” formulada por Antonio Fernando Bulhões de Carvalho e Áureo Nonato da Casa do Estudante do Brasil, que recomendou ao Congresso declarar-se favorável a todas as manifestações artísticas cujo objetivo era fortalecer os princípios de liberdade e igualdade, e contrário àquelas destinadas à propaganda ou defesa das discriminações raciais ou da agressão armada. E, também, de desaprovar obras e espetáculos teatrais com conteúdo obsceno, erótico ou de aviltamento humano.

Em “Plano de recomendações para a solução do problema do teatro no Brasil” Daniel Rocha fez um balanço da questão, tratando da falta de público e da escassez de casas de espetáculos. E fez várias sugestões como a construção de edifícios teatrais, a criação de um departamento para coordenação, orientação e incentivo das atividades de amadores, a publicação de uma revista técnica para servir de órgão coletor de informações e de divulgação sobre as atividades teatrais, a inclusão das atividades teatrais amadoras nas escolas, o incentivo e apoio ao teatro de marionetes, fantoches, teatro infantil e teatro de adultos para crianças, etc.

A partir desse panorama é possível observar algumas das principais ideias circulantes no meio teatral, e mesmo intelectual, no início da década de 1950. E, para além das diferenças temáticas, cabe ressaltar que praticamente todas as teses aprovadas apelavam para o auxílio dos poderes públicos: a inserção do ensino do teatro nas escolas, a sanção de leis regulamentando a profissão, a construção de teatros, amparos de diferentes espécies. Enfim, a solução ou soluções para os problemas do teatro dependia, inevitavelmente, da atenção dos governos, o que não eximia os representantes do setor de elaborarem propostas, apresentarem ideias, assumirem postos nos órgãos oficiais, participando efetivamente da construção de uma política para área, como fizeram em outros momentos.

Para isso, reivindicaram atitudes imediatas, como a concessão de prêmios para o estímulo da arte teatral ou a criação de uma companhia voltada para elevação do repertório, mas igualmente se preocuparam com questões que somente se resolveriam a longo prazo, como a formação de público.

De certa forma, as respostas a algumas dessas demandas foram dadas

²⁵ Ver MICHALSKI, Yan e TROTTA, Rosyane. *Teatro e estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo: Editora Hucitec/IBAC, 1982, p. 74.

²⁶ Ver Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. *Dionysos*, n. 4, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, julho de 1954, p. 167.

²⁷ CALVET, Aldo. Ideias em debate. PRIMEIRO..., *op.*, *cit.*, p. 5 e 6.

ainda durante o governo Vargas, que determinou que o SNT executasse as proposições aprovadas de acordo com suas possibilidades orçamentárias²⁶. E isso se refletiu na instalação do Conservatório Nacional de Teatro, na criação da Companhia Dramática Nacional em 1953, entre outras medidas, dando concretude às palavras de Aldo Calvet no texto que abre os *Anais*: “Os problemas do teatro são muitos e na sua multiplicidade bastante complexos. Acreditamos que os principais foram abordados e debatidos com absoluto acerto. Cremos que, para cada um, há de existir solução senão de imediato pelo menos no decorrer deste quinquênio do clarividente Governo de Getúlio Vargas.”²⁷

Contudo, se os participantes do Congresso foram ouvidos pelos poderes públicos, a principal bandeira levantada, a articulação entre educação e teatro, espera ainda hoje para se tornar uma realidade.



Artigo recebido em outubro de 2011. Aprovado em fevereiro de 2012.