

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

**Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo
oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)**

Angélica Ricci Camargo

Rio de Janeiro

2017

**Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo
oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)**

Angélica Ricci Camargo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro,
como parte dos requisitos necessários para a obtenção do
Título de Doutora em História Social.

Linha: Sociedade e Política

Orientadora: Profa. Dra. Marieta M. Ferreira

Rio de Janeiro

2017

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de doutora em História Social.

Aprovada por:

Profa. Dra. Marieta de Moraes Ferreira – Orientadora (PPGHIS/UFRJ)

Profa. Dra. Lia Calabre (Fundação Casa de Rui Barbosa)

Profa. Dra. Lúcia Lippi Oliveira (CPDOC/FGV)

Profa. Dra. Maria Paula Nascimento Araújo (PPGHIS/UFRJ)

Profa. Dra. Tania Brandão (PPGAC/ UNIRIO)

CIP - Catalogação na Publicação

C172 Camargo, Angélica Ricci
u Por um Serviço Nacional de Teatro: debates,
projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil
(1946-1964) / Angélica Ricci Camargo. -- Rio de
Janeiro, 2017.
397 f.

Orientadora: Marieta de Moraes Ferreira.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós
Graduação em História Social, 2017.

1. Teatro e Estado – Brasil. 2. Teatro Brasileiro – História, Séc. XX.
3. Políticas Culturais – Brasil. 4. Política e governo – Brasil, 1946-1964.I.
Ferreira, Marieta de Moraes, orient. II. Título.

RESUMO

Este trabalho analisa as relações entre Estado e teatro de 1946 a 1964, a partir da experiência do Serviço Nacional de Teatro (SNT), instituição criada em 1937 com o objetivo de promover ações de estímulo e proteção à área. Ao eleger uma etapa da trajetória do órgão marcada pela participação direta de representantes do meio teatral, a proposta buscou refletir sobre o lugar ocupado pelo teatro no interior das preocupações políticas dos governos deste período, examinar como o SNT se articulou com as transformações ocorridas dentro e fora dos palcos e atentar como o setor teatral contribuiu para a orientação das atividades realizadas. Para tanto, foram destacadas as iniciativas empreendidas e investigada a dinâmica da esfera teatral, com a finalidade de identificar os principais grupos, debates e projetos em disputa pelo amparo oficial. O estudo dos diálogos existentes entre a estrutura governamental e o setor evidenciou a importância deste último para a consolidação do perfil do SNT como órgão de financiamento baseado em subvenções distribuídas anualmente. Perfil que suscitou lutas pela definição de critérios para as concessões que confrontaram diferentes concepções e práticas teatrais.

ABSTRACT

This study's objective is to analyse the relations between the state and the theater from 1946 to 1964, based on the experience of the National Theater Service (SNT), an institution created in 1937 with the aim of promoting actions to stimulate and protect the theater. The proposal is to reflect about the place occupied by the theater among the political concerns of different governments of the period, to examine how the SNT was articulated with transformations that took place in the theater sphere and to study how the theatrical sector contributed to the activities' orientation carried out. In order to do so, the initiatives undertaken were highlighted and the dynamics of the theatrical sphere were investigated, in order to identify the main groups, debates and projects in dispute for the official protection. The study of the dialogues between the governmental structure and the theatrical sector showed the importance of this one for the consolidation of the profile of SNT as a public agency based on annual subsidies. A profile that generated struggles over the definition of criteria for the concessions that confronted different theater conceptions.

RÉSUMÉ

Cette thèse analyse les rapports entre l'Etat et le théâtre de 1946 à 1964, par l'expérience du Service national de Théâtre (SNT), institution créée en 1937 dans le but de stimuler et promouvoir le théâtre. Le choix d'une étape marquée par la participation directe des représentants du milieu théâtral a pour but réfléchir sur la place occupée par le théâtre au sein des préoccupations politiques au fil de gouvernements de cette période, examiner comment le SNT s'est intégré à des changements qui se produisent au-dedans et au-dehors de la scène et remarquer à la contribution du secteur théâtral pour les orientations des activités. Les initiatives entreprises ont été mises en évidence et la dynamique de la sphère théâtrale étudiée, afin d'identifier les principaux groupes, débats et projets qui concourent à une protection officielle. L'analyse des dialogues existants entre la structure gouvernementale et le secteur a mis en relief l'importance de ce dernier pour la consolidation du profil SNT en tant qu'organisme de financement basé sur les subventions distribuées chaque année. Un profil qui a suscité des luttes par la définition de critères des concessions qui se posent à différentes conceptions et pratiques théâtraux.

Agradecimentos

Não, não foi uma tarefa fácil! Além dos inúmeros obstáculos, dificuldades e uma infinidade de dúvidas, fazer um trabalho de pesquisa em história em tempos sombrios, de tantos retrocessos e que nos lançam (cada vez mais) perspectivas aterradoras, exigiu uma capacidade “extra” de concentração e a colaboração de muitas pessoas, que me ajudaram de diversas maneiras.

Primeiramente, gostaria de agradecer à professora Marieta de Moraes Ferreira pelo estímulo e orientação nesses mais de seis anos que compreenderam o mestrado e o doutorado. Às professoras que participaram da banca de qualificação, Lia Calabre e Lúcia Lippi Oliveira, pela disponibilidade, contribuições e críticas, que tentei aproveitar o máximo possível.

Aos funcionários das instituições onde realizei minhas pesquisas: Fundação Casa de Rui Barbosa, CPDOC/FGV e LIM CAC/ECA/USP. E aqui gostaria de destacar a minha dívida com os servidores do Arquivo e da Biblioteca do Cedoc/Funarte, que foi a minha segunda repartição e, mais do que isso, a minha segunda casa, nos últimos anos: Joelma Neris Ismael, Maria da Glória Bräuniger, Marcelo Castro, Caroline Cantanhede, Cristina Flores Penha Valle, Ryan Fernandes e, principalmente, Márcia Fonseca e equipe. Apesar de todos os problemas enfrentados por uma instituição pública dedicada à cultura e à memória das artes brasileiras, vocês fazem um trabalho de excelência na preservação de um patrimônio documental de valor inestimável.

A Sandra Helena dos Santos, técnica administrativa do PPGHIS, pelas orientações e soluções das dúvidas e questões burocráticas.

À direção do Arquivo Nacional e a Maria Izabel de Oliveira e Vera Hess da Coordenação-Geral de Gestão de Documentos (COGED) pelo apoio institucional. Graças ao programa de capacitação do órgão, tive o tempo necessário para a escrita e revisão do material apresentado à banca de qualificação.

À supervisora Dilma Cabral e aos meus colegas de trabalho Daniela Salzano Hungria Hoffbauer, Fábio Campos Barcelos, Felipe Pessanha de Almeida, Gláucia Tomaz de Aquino Pessoa, Louise Gabler de Sousa, Rodolfo de Sousa Nascimento, Rodrigo Luiz Nascimento Lobo, Salomão Pontes Alves e estagiários do programa de pesquisa MAPA – Memória da Administração Pública Brasileira, meus agradecimentos ultrapassam o âmbito profissional. E, mais uma vez, me dou conta como tive sorte em tê-los como parceiros nessa “aventura” pela história da administração pública federal e pela vida. Obrigadíssima!!!

Agradeço também a Renata Peixinho Dias Velloso, pela ajuda na etapa inicial desta pesquisa, a Jussilene Santana e Flávia Veras, pelas trocas que me fizeram atentar para questões e temas importantes da história do teatro, e a Fabiana Fontana, pela ajuda com as fontes e dicas bibliográficas, pelo despertar do meu interesse para o “mundo” dos arquivos privados e pelas intermináveis discussões sobre a história do teatro brasileiro: foi um privilégio encontrar uma pessoa tão generosa pelo caminho!

A Bárbara Heliodora (*in memoriam*), por me conceder uma entrevista sobre este “assunto detestável” e por me permitir o acesso à parte de sua documentação relativa ao SNT e ao CICT.

Aos colegas do PPGHIS, Larissa Riberti, Pedro Teixeirense, Tiago Monteiro, Júlio Dória, Paulo César Gomes, Patrícia Aranha, Vitor Leandro, além de Fernanda Lima Rabelo, amiga dos tempos de mestrado que foi uma grande incentivadora deste trabalho.

Outras pessoas importantes foram Antonio Tostes, Ana Flávia Chrispiniano e Roberta Flávia, que me auxiliaram a vencer várias barreiras nos estudos, na vida e na arte! Daniela Viaro, obrigada por tudo, nem sei se chegaria aqui sem a sua ajuda.

Aos meus amigos, Janiely Aquino, Renata Camargo Faccioli, Raquel Camargo Faccioli, Jussara do Vale, Patrícia Leal e Fabiano Cataldo, agradeço pela presença constante, ainda que distante, que me deu alento em todos esses anos. Cristina Valle, obrigada por me “desenterrar” de casa.

Por fim, agradeço a minha família, meus pais, Wilma e Waldemar, e meu irmão, Vitor por tudo que fizeram e ainda fazem por mim, minha irmã Priscila, pela paciência e generosidade ilimitadas, e minha sobrinha Rafaela, pelos momentos de alegria.

Neste momento encerro uma longa jornada de formação, que foi realizada em três instituições de ensino: na Escola Estadual “Lucídio Motta Navarro”, em Cabreúva, na Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” (Unesp) em Assis e na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Aproveito, então, para agradecer a todos os professores que fizeram parte deste caminho, em especial aqueles que, diante de tantas adversidades, lutaram e ainda lutam em defesa de uma educação pública de qualidade, inspiram e fazem toda a diferença em seu ofício.

Para vó Estherlita, que não pôde continuar seus estudos.

Sumário

Resumo	V
Abstract/Résumé	VI
Agradecimentos	VIII
Introdução	1
Capítulo 1: Teatro e Estado: tradições, modelos e a experiência brasileira	18
1.1 Políticas culturais e estímulo ao teatro	18
1.2 Teatro e Estado no Brasil: momentos iniciais	27
1.3 O teatro e o governo Vargas	33
1.4 Um primeiro passo: a Comissão do Teatro Nacional	39
1.5 O Serviço Nacional de Teatro: o início de uma longa trajetória	44
Capítulo 2: Antigas diretrizes e novas ideias: o Serviço Nacional de Teatro pós-Estado Novo	58
2.1 Ação oficial e ação privada: duas formas de relacionamento com a cultura	58
2.2 A profissionalização do teatro moderno e as transformações da cena brasileira	64
2.3 Os movimentos do setor e a CPI do teatro nacional	72
2.4 Continuidades e novas propostas para o SNT	79
2.5 Dinheiro e palco: os auxílios prevalecem	88
Capítulo 3: Entre conciliações e tensões: a participação do setor teatral	102
3.1 O novo governo Vargas e a administração da cultura	102
3.2 Os debates culturais e o teatro	108
3.3 Os primeiros congressos brasileiros de teatro	114
3.4 Tradição e inovação: a administração de Aldo Calvet	124
3.5 O Conselho Consultivo de Teatro: a institucionalização da participação do setor teatral no SNT	136
Capítulo 4: Um Serviço à procura de um país	155
4.1 Projetos para o Brasil e para o teatro	155

4.2 A política ganha os palcos	161
4.3 50 anos de progresso teatral em 5?: Edmundo Moniz à frente do SNT	169
4.4 Os decretos de 1958: “Tudo faz crer que este seja o ano do teatro brasileiro”	180
4.5 Disputas por critérios e subvenções no Conselho Consultivo de Teatro	187
Capítulo 5: Em busca do público, em busca do povo	206
5.1 Brasil em tempos de efervescência: os primeiros anos da década de 1960	206
5.2 Teatro, política e movimentos sociais	213
5.3 As lutas pela direção e as lutas políticas no SNT	218
5.4 O fim do Conselho Consultivo de Teatro	232
Conclusão	253
Anexos	262
Fontes e Bibliografia	362

Lista de quadros e tabelas

Quadro 1 - Projetos de lei encaminhados na Câmara dos Deputados em 1947	74
Quadro 2 - Teses apresentadas no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro	117
Quadro 3 - Teses apresentadas no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro	121
Quadro 4 - Membros do Conselho Consultivo de Teatro de 1951 a 1955	138
Quadro 5 - Teses apresentadas no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro	167
Quadro 6 - Competências do SNT - decretos de 1937 e de 1958	183
Quadro 7 - Membros do Conselho Consultivo de Teatro de 1956 a 1960	189
Quadro 8 - Membros do Conselho Consultivo de Teatro de 1961 a 1963	235
Quadro 9 - Membros da Comissão Extraordinária de Auxílio Especial de 1962 a 1963	243
Tabela 1 - Distribuição aproximada da verba do SNT entre 1946 e 1950	89
Tabela 2 - Orçamentos da DPHAN, INCE, INL, SNT e Serviço de Radiodifusão Educativa	104
Tabela 3 - Distribuição aproximada da verba do SNT entre 1951 e 1955	136
Tabela 4 - Distribuição aproximada da verba do SNT entre 1956 e 1960	187
Tabela 5 - Orçamentos da DPHAN, INCE, INL, SNT e Serviço de Radiodifusão Educativa	208
Tabela 6 - Distribuição aproximada da verba do SNT entre 1961 e 1963	232

Introdução

No ano de 2016, em meio a uma crise política, o Ministério da Cultura (Minc) foi extinto pela segunda vez desde a sua criação em 1985, sob a alegação de necessidade de diminuição da máquina administrativa para a contenção de gastos, e voltou a ser integrado à pasta da Educação. O ato provocou a mobilização de diversas parcelas do campo cultural em todo o país, e debates sobre a ação do Estado em relação à cultura e às artes, especialmente no que se refere às leis de fomento baseadas em incentivos fiscais, ganharam o espaço público e a pauta dos grandes veículos de comunicação e das redes sociais. Menos de dez dias depois, o governo interino responsável pela medida voltou atrás, e recriou o Ministério, o que demonstrou a força desses movimentos, marcados por distintos posicionamentos políticos e ideológicos.¹

A discussão sobre o papel do Estado na esfera cultural não se constitui como algo recente e assumiu contornos variados ao longo das décadas, caminhando, entre avanços e recuos, ao lado da ampliação do próprio conceito de cultura e da formulação de políticas públicas especializadas. A atualidade deste debate coloca em questão problemas ligados à cidadania e à democracia, e os desafios inerentes à administração pública que remetem, em última instância, ao projeto político de cada governo.²

Analisar um momento específico deste debate em um domínio particular, o teatro, é o objetivo desta tese, que estuda a trajetória do Serviço Nacional de Teatro (SNT) entre os anos de 1946 e 1964. Ao eleger um recorte pouco pesquisado em termos do relacionamento entre Estado e cultura, uma etapa da história de um órgão instituído em 1937 e extinto em 1990, a proposta busca responder a três questões: qual foi o lugar ocupado pelo teatro no interior das preocupações políticas dos diferentes governos deste período, como o órgão se articulou com as transformações ocorridas dentro e fora dos palcos e, em que medida o setor teatral contribuiu para a orientação das atividades realizadas.

¹ Sobre o episódio e seus desdobramentos ver MARIA, Júlio. 2016: O ano em que a Cultura foi à guerra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2016. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,2016-o-ano-em-que-a-cultura-foi-a-guerra,10000097217>>. Acesso em: 4 jan. 2017.

² Para uma discussão histórica e conceitual sobre Estado e governo ver BOBBIO, Norberto. *Estado, governo e sociedade*: para uma teoria geral da política. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. Sobre administração pública ver PASTORI, Giorgio. Administração Pública. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*, v. 1, 13 ed. Tradução de Carmem C. Varriale et. al. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, p. 10-17, 2007. Sobre as origens e multiplicidade do conceito de cultura ver WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 117-124.

Assim, ainda que o foco resida em um órgão de estímulo ao teatro, as mutações e a dinâmica do meio teatral apresentam-se como aspectos relevantes para o estudo empreendido, capazes de dimensionar a complexidade da ação governamental, permeada por contradições resultantes de uma variedade de intenções e pressões ligadas aos personagens e interesses envolvidos nesse processo.³

O Serviço Nacional de Teatro e, antes dele, a Comissão de Teatro Nacional foram criados em um contexto de estabelecimento de uma estrutura administrativa destinada à cultura e de um conjunto de medidas voltadas para a sua proteção e o seu desenvolvimento, que romperam com as iniciativas esparsas realizadas anteriormente. No caso do teatro, a instalação desses órgãos também representou uma resposta às demandas de muitos profissionais, que viam a intervenção do governo como solução para os problemas enfrentados pelo setor.

Nos primeiros anos da história do SNT, estudados em nossa dissertação de mestrado (1937-1945), a principal atividade de incentivo ao teatro foi o auxílio financeiro, sobretudo, às companhias e grupos cariocas. Ao privilegiar tal atividade, o órgão tornou-se alvo de disputas de diferentes propostas teatrais, *grosso modo*, uma enraizada nos palcos e outra fundamentada em um discurso que enfatizava um anseio por um “teatro de arte” ou até um “teatro moderno”, levada à cena, em especial, por grupos amadores.⁴

Na segunda metade da década de 1940, esta última tendência se consolidou no terreno profissional e abriu caminho para o surgimento de novas companhias, dramaturgos, escolas, organizações de classe e até de uma outra crítica, que dialogaram com as práticas teatrais então predominantes, que passaram a ser denominadas de “antigas” ou “velhas”. No bojo dessas mudanças, apareceram projetos políticos que conceberam o teatro como um instrumento de transformação social, o que torna o período compreendido pelo recorte fixado um campo fértil para o estudo da história do teatro brasileiro em suas relações com o poder.

Este trabalho pretende, portanto, examinar as permanências e as alterações das diretrizes iniciais do órgão e investigar quais foram as estratégias utilizadas para alcançar o incremento administrativo visto a partir da década de 1950 e as dificuldades de realização de transformações profundas, que impossibilitaram a formulação de uma política para o teatro,

³ WILLIAMS, Raymond. A política e suas ações: o caso do Conselho das Artes. In: _____. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 158.

⁴ 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)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

tornando-o uma instituição caracterizada, e constantemente criticada, pela inoperância no cumprimento de suas funções.

A questão da participação do setor teatral, que se institucionalizou com a instalação do Conselho Consultivo de Teatro em 1951, constituiu-se em um dos eixos centrais da análise, que finaliza com a gestão da crítica teatral Bárbara Heliodora, iniciada após o golpe civil-militar de 1964, que extinguiu esta estrutura afastando-se da influência direta das entidades de classe que ganharam projeção nos anos anteriores.

*

O relacionamento entre Estado e cultura apresenta-se como uma área de estudo recente, que vem despertando interesse entre pesquisadores de diversas disciplinas, o que pode ser medido pelo aumento de pesquisas acadêmicas, da realização de seminários e da publicação de livros e periódicos no país.⁵

A origem desses trabalhos encontra-se, em muitos casos, ligada à própria expansão das intervenções públicas, como analisou Philippe Poirrier no que se refere à França, que tem como grande marco a criação do Ministério da Cultura em 1959.

Neste país, vários estudos sobre o assunto foram favorecidos pelo novo Ministério com o objetivo de conhecer os dados, orçamentos e necessidades, visando à planificação de uma política. No começo dos anos 1960 foi criado um grupo, que reuniu os sociólogos Pierre Bourdieu, Michel Crozier, Joffre Dumazedier, entre outros, que produziu pesquisas sobre o mercado de trabalho, profissões, formações artísticas e práticas culturais da população. Essas pesquisas contribuíram para a formalização e continuidade das análises sobre a ação do Estado na esfera cultural e sobre políticas culturais, que se internacionalizaram na década de 1970, como pode ser visto, por exemplo, com a publicação de uma coleção de monografias pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco).⁶

⁵ Vale lembrar, por exemplo, dos Seminários Internacionais de Políticas Culturais promovidos pela Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, da *Revista Observatório*, publicada por uma instituição privada que também se dedica à edição de livros sobre o assunto, e da revista eletrônica *Políticas Culturais em Revista* mantida pela Rede de Estudos em Políticas Culturais. Além disso, pode-se incluir o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PÓS-CULTURA) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que abrange diversos estudos sobre o tema, embora este não seja o foco exclusivo.

⁶ POIRRIER, Philippe. *Bibliographie de l'Histoire des politiques culturelles: France, XIX-XX siècles*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la culture, 1999, p. 8-10. Disponível em: <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/717>>. Acesso em: 2 ago. 2016. Sobre as monografias publicadas pela Unesco, consultar o sítio da instituição. UNESCO. *Politiques Culturelles*. Disponível em:

Além dos sociólogos, vários ensaístas exerceram esta tarefa, muitos deles tratando da questão a partir de suas próprias experiências pessoais na administração pública, como Jeanne Laurent, considerada por alguns autores como a “fundadora do serviço público para a cultura”⁷ devido à elaboração do projeto de descentralização teatral na década de 1940.

Apenas nos anos 1990, o tema se consolidou entre os historiadores. Este processo, vinculado à reabilitação da história política e aos debates conduzidos por René Rémond, por um lado, e aos estudos do campo da história cultural, por outro, associado ao reconhecimento da chamada história do tempo presente, abriu um renovado espaço para a revisão do papel do Estado e de suas instituições. Desde então, notou-se um crescimento de trabalhos sobre a história das políticas e instituições culturais, objeto de pesquisas empreendidas pelo Comitê de História do Ministério da Cultura, fundado em 1993, e em âmbito acadêmico, com a predominância de abordagens temáticas que priorizaram as estruturas administrativas ou os domínios artísticos e culturais, que se beneficiaram do diálogo interdisciplinar com a Sociologia, o Direito e a Antropologia.⁸

Mais recentemente, a tendência se voltou para uma visão ampliada dos processos, apoiada na perspectiva da história comparada, sobre a qual podemos citar a obra dirigida por Philippe Poirrier na França, e os trabalhos publicados no Brasil, como o estudo organizado por Antonio Canelas Rubim e Rubens Bayardo sobre a Ibero-América e o artigo de Lia Calabre sobre a América Latina.⁹

<http://www.unesco.org/fr/university-twinning-and-networking/access-by-domain/culture/cultural-policy/>>

Acesso em: 3 ago. 2016.

⁷ Expressão que dá nome a um trabalho sobre o tema. Ver DENIZOT, Marion. *Jeanne Laurent: une fondatrice du service public pour la culture 1946-1952*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2005. O ensaio referido por Poirrier, *La République des Beaux-Arts*, foi publicado em 1955.

⁸ POIRRIER, 1999, p. 18-20 e 23 e GOETSCHER, Pascale. Les politiques culturelles. Un champ neuf pour l'histoire culturelle? In: PELLISTRANDI, Benôit; SIRINELLI, Jean-François (eds.). *L'histoire culturelle en France et en Espagne*. Madri: Casa de Velázquez, p. 3-21, 2008. Sobre as perspectivas abertas pela chamada “nova história política” e pela história cultural ver as coletâneas organizadas por RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003 e por RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. Para um panorama histórico e questões que envolvem a história do tempo presente ver FERREIRA, Marieta de Moraes. Demandas sociais e história do tempo presente. In: VARELLA, Flávia [et. al.] (org). *Tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 121-124, 2012.

⁹ POIRRIER, Phillippe (dir.). *Pour une histoire des politiques culterelles dans le monde (1945-2011)*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2011, RUBIM, Antônio Albino Canelas; BAYARDO, Rubens (orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/157/1/POLITICAS%20CULTURAIS%20NA%20IBERO-AMERICA.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2015 e CALABRE, Lia. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. *Escritos*: revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, n. 7, p. 323-345, 2013. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20politicais%20cultura is.pdf>. Acesso em 30 nov. 2015.

No Brasil, os primeiros trabalhos sobre o assunto surgiram entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, contexto de realização de balanços sobre as ações efetuadas pós-1964 e da criação do Ministério da Cultura. Como ocorreu na França, alguns estudos foram estimulados pelas instituições públicas destinadas à promoção de uma política para a área. Dentre estes, destaca-se *Estado e Cultura no Brasil*, coletânea organizada por Sérgio Miceli, que discutiu os múltiplos aspectos relacionados aos mercados de bens culturais e à implantação de políticas culturais no país.¹⁰

Outros trabalhos pioneiros foram *Política Cultural Comparada*, de Sérgio Miceli e Alice Gouveia, que incursionou pelas experiências de vários países e distinguiu os modelos de políticas culturais existentes; *Usos da Cultura: Políticas de Ação Cultural*, de Teixeira Coelho, igualmente dedicado às realizações estrangeiras e às iniciativas surgidas na cidade de São Paulo; e *Política Cultural*, reflexão elaborada por Marilena Chauí e outros membros do Partido dos Trabalhadores (PT), orientada para a prática política.¹¹

A emergência da temática como objeto de estudos levou a uma busca pelas suas origens e ao estabelecimento de marcos históricos, como o experimento do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, fundado em 1935, e a criação de uma estrutura administrativa para alguns setores culturais no primeiro governo de Getúlio Vargas, sobre os quais foram produzidas pesquisas referentes ao papel desempenhado pelos intelectuais e pelos órgãos, com particular interesse pela questão da preservação do patrimônio histórico e artístico.

Nas décadas seguintes, observou-se a expansão desses estudos, concentrados no governo Vargas, na ditadura militar, quando se definiu as diretrizes para uma política de cultura, além de pesquisas de casos recentes, prevalecendo as análises setoriais em detrimento de uma visão de conjunto.¹²

¹⁰ MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984. O livro foi resultado do seminário “Estado e Cultura no Brasil: anos 70”, promovido pelo Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo (IDESP) em convênio com a Fundação Nacional das Artes (Funarte). Além deste Seminário, vale destacar a realização do Encontro Nacional de Políticas Culturais em 1984 e as reuniões do Fórum Nacional de Secretários de Cultura entre 1983 e 1985. Ver CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 10.

¹¹ MICELI, Sérgio; GOUVEIA, Alice. *Política Cultural Comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE; FINEP; IDESP, 1985, COELHO, José Teixeira. *Usos da Cultura: Políticas de Ação Cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986 e CHAUI, Marilena; CANDIDO, Antonio; ABRAMO, Lélia; MOSTAÇO, Edélcio. *Política Cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

¹² Tentativas de compor um quadro histórico, mesmo que panorâmico, vêm sendo realizada por diversos autores. Ver RUBIM, Antonio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre. (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Editora da UFBA - EDUFBA, 2007 e CALABRE, 2009.

Esses trabalhos encontram-se dispersos por diferentes disciplinas e caracterizam-se pela utilização de variados referenciais teóricos e a construção de distintos modelos analíticos, alguns deles privilegiando o Estado e os embates existentes no âmbito administrativo, outros voltados para os indivíduos e discursos formuladores de políticas, e aqueles que investigaram mais detidamente a relação de forças entre os poderes públicos e um determinado grupo ou setor.

Em exame sobre a produção acadêmica atual, Lia Calabre constatou a continuidade dessa dispersão e um significativo aumento das pesquisas em todas as regiões brasileiras, refletindo a ampliação das ações do Ministério da Cultura nos últimos anos e a presença constante do assunto em documentos e fóruns promovidos por organismos internacionais, como a Unesco.¹³

Outro ponto importante, mencionado por Antonio Canelas Rubim, que elaborou um extenso levantamento bibliográfico sobre o tema em 2006, foi o da pouca atenção dada ao período que vai do final de 1945 até 1964, atribuída à ausência da intervenção oficial neste momento de grande desenvolvimento da cultura brasileira, salvo medidas isoladas e a atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Ausência que se definiu, para Rubim, como um dos pilares das “tristes tradições brasileiras” no que concerne às políticas culturais, singularizadas também pelo autoritarismo e pela instabilidade.¹⁴

Esses anos foram, entretanto, contemplados por estudos que apresentaram uma ampla discussão sobre a cultura brasileira, incluindo a sua relação com o Estado, como os de Renato Ortiz e Daniel Pécaut, e por trabalhos monográficos cujos recortes temporais foram mais abrangentes, como o de José Mário Ortiz Ramos e Anita Simis sobre o cinema, o de Aníbal Bragança sobre o livro e o de Maria Cecília Londres Fonseca sobre o patrimônio.¹⁵

¹³ CALABRE, Lia. Estudos acadêmicos contemporâneos sobre políticas culturais no Brasil: análises e tendências. *PragMATIZES* - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói-RJ, ano 4, n. 7, 2014, p. 124. Disponível em: <<http://www.pragmatizes.uff.br/revista/index.php/ojs/article/view/79/66>>. Acesso em: 3 ago. 2016.

¹⁴ RUBIM, Antonio Albino Canela. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, 2010, p. 52 e 56, Id. Bibliografia sobre políticas culturais no Brasil. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/bibliografias_politicasculturais_brasil_01maio06.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2012 e Id. Políticas culturais: estado da arte no Brasil. In: COSTA, Frederico Lustosa da (org.). *Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França*. Salvador: EDFBA, 2013, p. 60-63. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/13178/1/Cult13_2013_Repositorio.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2015.

¹⁵ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006, PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática, 1990, RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008, BRAGANÇA, Aníbal. *As políticas públicas para o livro e a leitura no Brasil: O Instituto*

No geral, o relacionamento entre Estado e teatro ainda se caracteriza como um tema pouco estudado, ao contrário, por exemplo, do que pode ser observado na historiografia sobre o cinema, na qual o diálogo da área com os poderes públicos recebeu destaque mesmo quando a presença destes não foi determinante para os rumos do setor.¹⁶ Além disso, sobressaem-se os trabalhos voltados para a censura, como os de Yan Michalski, Sônia Khéde, Cristina Costa e Miliandre Garcia, entre outros estudos mais recentes.¹⁷

No que se refere à atuação governamental com o objetivo de incentivar a arte teatral, a bibliografia existente, produzida por especialistas das áreas de Letras, História e Artes Cênicas, é pequena, e o assunto aparece, muitas vezes, de maneira tangencial, inserido entre as questões que envolveram a história da cena teatral em determinando período.

Desse conjunto, nota-se um interesse maior pelo contexto do primeiro governo de Getúlio Vargas, como demonstram os estudos de Victor Hugo Adler Pereira, Tania Brandão, Vera Collaço e a nossa dissertação de mestrado.¹⁸

O trabalho pioneiro de Victor Hugo Adler Pereira, *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*, preocupado em investigar o processo de modernização do teatro brasileiro, visou compreender o papel do governo Vargas e do mercado nas transformações assistidas nos palcos, assinalando a presença do setor na criação de mecanismos de amparo oficiais e a importância do auxílio financeiro às propostas de renovação teatral.

Os projetos discutidos em algumas obras publicadas pela Comissão de Teatro Nacional foram analisados por Vera Collaço, que destacou a elaboração de uma ideia de teatro

Nacional do Livro (1937-1967). *MATRIZES*, São Paulo, ano 2, n. 2, p. 221-246, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/viewFile/7384/6739>>. Acesso em: 2 set. 2015 e FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

¹⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 e SIMIS, 2008.

¹⁷ MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado – 15 Anos de Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979, KHÉDE, Sonia. *Censores de Pincenê e Gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981, COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; FAPESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006 e GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

¹⁸ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, BRANDÃO, Tania. Tradição e Renovação no palco: a era getulista. In: IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Rio de Janeiro. *Anais... (Memória ABRACE X)*. Rio de Janeiro, p. 237-238, 2006. Disponível em: <<http://portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2012 e COLLAÇO, Vera. Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo. In: XXV Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. Fortaleza. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2009. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0307.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2015.

vinculada a uma finalidade educativa, tarefa que deveria ser realizada por uma elite intelectual para ser levada às massas.

Com a atenção centrada nas subvenções concedidas pelo SNT em seus primeiros anos, Tania Brandão trouxe para o debate o perfil variado e as disputas pelos auxílios, que alcançaram tanto as iniciativas “modernas” empreendidas por grupos amadores, como as produções tradicionais, pontos também presentes em seu livro sobre a Companhia Maria Della Costa.¹⁹

Partindo de questões levantadas por esses autores, estudamos, em nossa dissertação, as principais ações da Comissão de Teatro Nacional e do Serviço Nacional de Teatro, na busca por compor um quadro mais completo da trajetória administrativa desses órgãos, até então abordados de maneira fragmentária. Procuramos, também, atentar para as críticas suscitadas, sobretudo entre as organizações de classe, evidenciando os conflitos e as contemporizações existentes na tentativa de construção de uma política para o teatro.

No que tange a outros momentos históricos, podem ser citados os trabalhos de Silvia Cristina Martins de Souza, Edélcio Mostaço, Miliandre Garcia e Helen Miranda Mendes.²⁰ Silvia Cristina Martins de Souza analisou a atuação do Conservatório Dramático, órgão destinado ao exame prévio das peças levadas à cena e à promoção do “desenvolvimento” do teatro, no conjunto maior das transformações ocorridas no século XIX, expondo os embates entre os discursos em defesa de uma noção de teatro como instrumento de civilização e uma produção de caráter “popular” que ganhava cada vez mais os palcos. O artigo de Edélcio Mostaço discutiu a questão do teatro durante a ditadura militar, examinando as diretrizes gerais emanadas pelo governo e a gestão de Orlando Miranda no SNT, iniciada em 1974, ao

¹⁹ BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

²⁰ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002, MOSTAÇO, Edélcio. O teatro e a política cultural. In: _____. *O espetáculo autoritário: Pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, 1983, p. 13-25, GARCIA, Miliandre. Políticas culturais no regime militar: a gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da hegemonia cultural de esquerda (1974-1979). In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 131-151 e MENDES, Helen Miranda. *O Palco de Collor: A precarização da política cultural no governo de Fernando Collor*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015. Além desses, podemos citar alguns estudos que abordaram temas particulares relativos ao SNT como o de Yan Michalski e Rosianne Trotta sobre a trajetória das três companhias oficiais mantidas pelo órgão entre 1940 e 1967, e a dissertação de mestrado de Jana Eiras Castanheira, que analisou a constituição e a organização do Curso Prático de Teatro, criado em 1939 e transformado em Conservatório Nacional de Teatro em 1953. Ver MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo: Editora HUCITEC; IBAC, 1992 e CASTANHEIRA, Jana Eiras. *Do curso prático ao conservatório: origens da Escola de Teatro da UNIRIO*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2 v.

considerar as principais medidas e problemas enfrentados, como a censura. O estudo de Miliandre Garcia também se concentrou na gestão de Orlando Miranda, e tratou da relação entre o governo autoritário e os diferentes grupos do meio teatral, com o foco voltado para os concursos de dramaturgia, problematizando a escolha de textos de autores de esquerda e as interpretações que surgiram desse processo. Helen Miranda Mendes dedicou-se ao contexto de desmonte das instituições culturais e de criação do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), para investigar as iniciativas promovidas pelo governo de Fernando Collor de Mello, que tiveram um alcance bastante reduzido, limitadas ao apoio a festivais, mostras e outras atividades.

Também merecem menção as análises de experimentos regionais como a dissertação de Maria Eugênia Cruz sobre a Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, entre 1956 e 1960, na qual traçou um quadro detalhado das medidas efetuadas pelo órgão sem, no entanto, articular com as mudanças da cena paulista. Adentrando no século XXI, vale destacar o livro de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho e a coletânea organizada por Flávio Desgranges e Maysa Lepique sobre os primeiros anos da lei municipal de fomento ao teatro de São Paulo (lei n. 13.279 de 2002), que discutiram a decisiva mobilização do setor para a elaboração de uma política teatral baseada em uma lógica não comercial e orientada para um trabalho continuado de pesquisa de grupos, com a avaliação de seus resultados.²¹

Na mais recente *História do Teatro Brasileiro*, obra coletiva dirigida por João Roberto Faria, um capítulo foi consagrado ao tema, escrito por Rosyane Trotta, que fornece um panorama histórico sobre o relacionamento entre Estado e teatro, realçando a participação do meio teatral em defesa de políticas de proteção nos últimos anos. Ainda que tratado isoladamente a partir de determinados recortes, com esta inserção, o assunto ganhou mais visibilidade, uma vez que, até então, recebera um espaço diminuto nos trabalhos gerais mais antigos sobre a história do teatro brasileiro, como o de José Galante de Souza. E isso até nos livros de autores que foram funcionários do SNT, como Sábato Magaldi e Edwaldo Cafazeiro.²²

²¹ CRUZ, Maria Eugênia de Araújo Rodrigues. *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960): um modelo de política cultural em relação ao teatro*. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008 e DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: HUCITEC; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

²² TROTTA, Rosyane. O Teatro e o Estado. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 466-485, 2013, SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, v. 1, MAGALDI,

A ausência de estudos sobre o tema no período proposto por esta pesquisa contrapõe-se a uma considerável bibliografia sobre o cenário cultural e trabalhos monográficos sobre companhias, grupos e personalidades teatrais, que favoreceram uma investigação do diálogo do órgão com a cena teatral no que respeitam às questões da modernização e da politização, que se constituem os dois grandes eixos ordenadores da historiografia do teatro brasileiro.²³

Pôde-se contar também com uma produção de origem francesa, onde a ação do Estado, principalmente a descentralização teatral iniciada no imediato pós-guerra, tornou-se matéria de vários estudos. Alguns deles centrados na personalidade responsável pela idealização desse projeto, como o livro de Marion Denizot; outros na análise do processo ao longo das décadas em suas interfaces com os contextos locais onde foram instalados os Centros Dramáticos Nacionais, como a obra de Pascale Goetschel; e uma coleção que reuniu trabalhos que alcançaram discussões mais gerais, tocantes à política e à história francesa, e a trajetória de cada Centro, com documentos e memórias de alguns participantes, como a coletânea dirigida por Robert Abirached. Além disso, destacam-se os artigos escritos por Raymond Williams sobre o Conselho de Artes britânico, fecundos para pensar a participação de representantes do setor em um órgão oficial que tinha como finalidade a distribuição de recursos públicos, e o citado livro de Anita Simis, que assinalou a relevância dos debates da área para o entendimento das medidas oficiais voltadas para o cinema.²⁴

Tomando como ponto de partida alguns aspectos levantados por essa bibliografia, nossa proposta buscou refletir sobre as ações governamentais no campo teatral compreendendo-as em termos de uma negociação realizada entre autoridades, intelectuais e artistas que foram chamados para trabalhar no órgão e os grupos e organizações com as

Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001 e CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996. A mesma constatação é válida para os trabalhos dedicados ao teatro moderno. Ver DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975 e PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

²³ GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, p. 23. Embora estes autores utilizem as expressões “modernização” e “nacionalismo crítico” ao se referirem aos marcos construídos pela historiografia teatral, optamos pelos termos “modernização” e “politização”, por evidenciar de forma mais clara o momento em que a chamada “realidade nacional” passou a ser encenada e discutida nos palcos, visando a sua transformação. Ver BETTI, Maria Sílvia. *A Politização do Teatro: do Arena ao CPC*. In: FARIA (dir.), 2013, v. 2, p. 175-194.

²⁴ DENIZOT, 2005, GOETSCHER, Pascale. *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004, ABIRACHED, Robert (dir.). *La décentralisation théâtrale: Le Premier Age (1945-1958)*. 2. ed. Arles: Actes-Sud, 2005, Id. (dir.). *La décentralisation théâtrale: Les Années Malraux (1959-1968)*. 2. ed. Arles: Actes-Sud, 2005, WILLIAMS, 2011, WILLIAMS, Raymond. *O Conselho das Artes 1979*. In: _____. *Recursos da Esperança: cultura, democracia e socialismo*. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, p. 61-83, 2015 e SIMIS, 2008.

demandas pertinentes aos seus interesses ou àqueles do chamado teatro brasileiro. Cabe aqui, portanto, uma ressalva necessária: o que se denominou de teatro brasileiro, quase sempre se circunscreve à cena carioca e paulista, devido aos limites impostos pelas lacunas bibliográficas, mas, essencialmente, por essas cidades terem funcionado como núcleos de difusão teatral e reunirem grupos e discussões considerados centrais para o estudo das iniciativas implementadas pelo SNT.²⁵

Para tanto, nossa atenção se concentrou nos variados fatores que interferiram no funcionamento de um órgão pertencente a um domínio periférico, a cultura, e no interior desta, o teatro, realidade de dupla face, atividade dotada de valor simbólico, cujo caráter comercial não pode ser deixado em segundo plano.²⁶

Por se tratar de um período de grandes transformações, uma incursão rápida pelo contexto serviu para um exame mais acurado de cada momento da trajetória do órgão, pois, como enfatizou Sérgio Miceli, as políticas culturais e, neste caso, estendendo para uma ideia mais alargada de intervenção dos governos na esfera cultural, encontram-se ligadas à história das lutas sociais e políticas e das práticas artísticas de cada país e à definição dos padrões culturais agregados ou não à identidade nacional, dentre outros elementos.²⁷

As alterações do quadro institucional consistiram em outro aspecto priorizado. Pretendeu-se reconstituir a história administrativa do SNT em consonância com as modificações efetuadas no conjunto de órgãos dedicados à cultura, considerando os planos e os orçamentos disponíveis, capazes de desvelar os formatos reais da ação governamental, ainda que não suficientes para qualificar esta ação.²⁸

Para isso, contou-se com a documentação produzida pelo SNT, que se encontra no Centro de Documentação da Fundação Nacional das Artes (Cedoc/Funarte). Documentação que é composta por legislação, planos de organização de atividades, relatórios, editais, listas de auxílios, ofícios, atas de reuniões do Conselho Consultivo de Teatro e do Conselho

²⁵ Vale ressaltar que nos últimos anos verificou-se um crescimento do número de trabalhos acadêmicos sobre a história de grupos e iniciativas realizadas em diferentes estados, que tem possibilitado o conhecimento das especificidades da cena teatral em grande parte do país. Alguns deles estão citados ao longo da tese.

²⁶ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 162. Para uma análise sobre a singularidade do trabalho da criação teatral e suas relações mercantis e com o Estado na França ver COPFERMANN, Émile. *L'argent dans le théâtre*. *Travail Théâtral*, Lausanne, n.12, juillet-septembre 1973, p. 3-32.

²⁷ MICELI, Sérgio. As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de rádio-televisão. In: MICELI; GOUVEIA, 1985, p. 9-33.

²⁸ RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Cultura e Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 56, GERBOD, Paul. L'action culturelle de l'Etat au XIXe siècle (à travers les divers chapitres du budget general). *Revue historique*, 10. Paris: p. 389. out./-dez. 1983 e ROSANVALLON, Pierre. *L'État en France de 1789 à nos jours*. Paris: Editions du Seuil, 1993, p. 11.

Consultivo da Campanha Nacional de Teatro, correspondências e processos.²⁹ Também foram pesquisadas as bases de dados, que possibilitaram o acesso à legislação promulgada e aos projetos de lei, presentes no Portal da Câmara dos Deputados e no Portal Jusbrasil, ferramentas imprescindíveis para o conhecimento da arquitetura administrativa do órgão e dos ministérios ao qual esteve subordinado.³⁰

Nesse sentido, vale mencionar que a documentação produzida pelo Ministério da Educação e Saúde e pelo Ministério da Educação e Cultura não foi localizada, o que favoreceria um exame mais detalhado sobre o relacionamento entre o órgão e as pastas ministeriais, o conhecimento de (possíveis) projetos existentes para a área da cultura como um todo e um entendimento maior sobre os procedimentos burocráticos envolvidos na criação de estruturas, organização de orçamentos, etc. A procura nos arquivos pessoais de alguns titulares das pastas, como o de Clemente Mariani pertencente ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), também não foi profícua.³¹

As fontes referidas impuseram alguns limites para a análise, porque nem sempre foi possível escapar dos enunciados dos atos e examinar as práticas propriamente ditas. De qualquer forma, estas possibilitaram conhecer as atividades desenvolvidas pelo SNT e a delimitar os seus principais objetivos, tratados como indicadores importantes das concepções de teatro dos diretores do órgão.

Assim, mesmo que nem o estudo das biografias e nem a produção intelectual desses diretores estivessem no escopo desta tese, foi preciso refletir rapidamente sobre a trajetória dessas figuras e a personalização das decisões políticas comumente vistas na administração de órgãos e instituições culturais.³² Ressalta-se a discrepância existente entre os dados encontrados, o que remete ao lugar ocupado por cada indivíduo no campo intelectual ou artístico, tanto como os investimentos feitos pelos próprios, familiares ou grupos para a

²⁹ Não existe um instrumento de pesquisa relativo ao Arquivo Institucional do Cedoc/Funarte, onde se encontra a documentação do SNT. Os pedidos foram efetuados diretamente ao setor responsável de acordo com o avanço da pesquisa e das dúvidas surgidas a partir da tipologia dos atos administrativos e das estruturas do órgão. Os processos estavam identificados até o ano de 1960, o que nos levou à pesquisa de todo o material existente até 1964 e a elaboração de uma listagem prévia dessa documentação, em sua maior parte inédita, que foi entregue à instituição.

³⁰ Nem todos os atos, em especial as portarias internas, foram localizados no *Diário Oficial da União*, então chamado de *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*, o que explica as diferentes formas de citação vistas na tese.

³¹ Além do arquivo Clemente Mariani, existem outros arquivos de titulares das pastas em várias partes do país que não foram pesquisados, mas podem abrir novas perspectivas sobre o assunto.

³² BARBATO JR., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004, p. 83 e DENIZOT, 2005, p. 73.

preservação da sua memória.³³ Alguns deles trabalhavam na imprensa na época em que assumiram a direção, o que facilitou o acesso a informações biográficas e a suas ideias atinentes ao teatro e ao SNT. Outros foram temas de biografia, escreveram a sua autobiografia ou deixaram seus acervos em instituições, dos quais podemos citar o Arquivo de Thiers Martins Moreira, localizado na Fundação Casa de Rui Barbosa e o Fundo Clóvis Garcia pertencente ao Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas – ECA/USP, que foram pesquisados. Além destes arquivos, tivemos acesso ao acervo pessoal da crítica teatral Bárbara Heliodora, que nos concedeu uma entrevista no ano de 2013, que, de certo modo, auxiliou a demarcar o recorte temporal deste estudo.³⁴

Não obstante o exame das ideias e dos planos, incluindo aqueles que não saíram do papel, o foco principal se concentrou na prática, pois de tal forma se erigiu a ação governamental da qual sobressaiu a vocação do órgão: a subvenção, que permaneceu como objeto de debates e das disputas no setor teatral.

Segundo François Ruet, subvencionar é uma das medidas mais comuns no exercício das políticas públicas em geral e das políticas culturais em particular, às vezes, consideradas como sinônimo das últimas. A distribuição de dinheiro público, fortemente carregada de sentido, expressa as relações entre o poder público e os meios artísticos, para além de implicações, como a questão lembrada por Emmanuel Wallon, de que tanto as decisões políticas como as escolhas estéticas têm em comum o equilíbrio incessante entre os domínios do objetivo e do subjetivo.³⁵

No que tange ao SNT, a subvenção, especialmente ao teatro profissional que se constituiu o objeto privilegiado deste trabalho,³⁶ colocou em confronto concepções teatrais

³³ MICELI, Sérgio. Biografia e cooptação (o estado atual das fontes para a história social e política das elites no Brasil). In: Id. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 349.

³⁴ Recorte que, inicialmente, avançaria até o ano 1967. No Fundo Clóvis Garcia, foram encontradas informações substanciais apenas sobre a sua participação nos projetos do SNT relativos a um período posterior ao da sua gestão que acabaram não servindo para este trabalho. Vale destacar também a presença do Arquivo Aldo Calvet no Cedoc/Funarte, que ainda não está organizado. Ver CANTANHEDE, Caroline; FONTANA, Fabiana (orgs.). *Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte: guia geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 28.

³⁵ RUET, François. Subvention (politiques de la). In: WARESQUIEL, Emmanuel de (dir.). *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*. Paris: Larousse; CNRS Editions, 2001, p. 569-570 e WALLON, Emmanuel. *L'artiste, le Prince: pouvoirs publics et création*. Québec/Grenoble: Musée de la Civilisation de Québec; Presses Universitaires de Grenoble, 1991, p. 33.

³⁶ A despeito da importância do teatro amador entre as concessões de auxílio, este recebeu um tratamento mais generalizado, pois não foi possível atentar para as especificidades desta prática, que tem sido tema de estudos recentes como os de FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, FRANCA, Luciana Penna. *Teatro Amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. 2016. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia – Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ. Disponível em: <

formuladas a partir de oposições que nem sempre foram definidas claramente, como: “cultura X diversão”, “arte X entretenimento” e “moderno X antigo”. Oposições que chegaram a avançar, em algumas ocasiões, para a escala geográfica, e apareceu como “São Paulo X Rio Janeiro”, assinalando as contradições existentes no processo de modernização da cena brasileira, pouco tratadas pelos estudiosos do assunto.

Fez-se necessário, assim, entender em linhas gerais o funcionamento do que chamamos de setor ou meio teatral, ou seja, o espaço de produção composto por um diversificado e heterogêneo grupo formado por atores, dramaturgos, empresários, companhias, entidades e críticos. E, também, compreender as demandas e os projetos para o teatro, pontos que têm sido pouco estudados pela historiografia, não apenas brasileira, como mostrou o trabalho de Juan Villegas sobre a América Latina.³⁷

Nessa direção, nos valem de algumas contribuições do historiador Christophe Charle, que se preocupou em pesquisar as condições de produção das obras culturais, procurando se distanciar das leituras canônicas, a partir da reconstituição dos grupos e mediações que interagem no campo teatral europeu nos séculos XVIII e XIX, momento crucial de estruturação de um mercado teatral e do surgimento de uma “primeira sociedade do espetáculo”.³⁸ E, ainda, de algumas reflexões realizadas pelo sociólogo Pierre Bourdieu, especialmente suas investigações sobre as hierarquias existentes em um campo de produção simbólica e os conflitos entre agentes, grupos e instituições na luta pela manutenção ou mudanças das regras que o constituem.³⁹

Como fontes complementares, foram examinadas as colunas de teatro de três jornais de grande circulação no Rio de Janeiro e em São Paulo: o *Jornal do Brasil*, o *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Os dois primeiros encontram-se disponíveis *on-line* na Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional, e o último em seu próprio sítio. A escolha destes jornais impôs-se pelo significativo espaço ocupado pelo teatro, com

<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1810.pdf>>. Acesso em 28 nov. 2016 e FIGARO, Roseli. (coord.) *Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: FAPESP; Ícone Editora, 2008.

³⁷ Temas que se relacionam com a própria escassez de fontes produzidas por companhias e grupos, especialmente, sobre os modos de produção teatral, ficando a pesquisa restrita aos jornais, alguns depoimentos e aos poucos acervos existentes. Ver VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en America Latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

³⁸ CHARLE, Christophe. *La dérégulation culturelle: Essai d'histoire des cultures em Europe au XIX siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015, p. 11-12 e Id. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 22.

³⁹ BOURDIEU, 1996, p. 65 e 243 e Id. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. Tradução de Sérgio Miceli, et. al. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 183-202.

colunas específicas que refletem de diferentes maneiras o conjunto de valores dos críticos responsáveis e mesmo da direção do jornal, que foram utilizadas essencialmente na busca por notícias sobre as organizações de classe e debates, além de servirem como índices de repercussão das iniciativas do SNT. No *Jornal do Brasil*, a coluna esteve sob a responsabilidade de Mário Nunes e Augusto Maurício. Em 1958, Bárbara Heliodora passou a colaborar no Suplemento Dominical, que posteriormente também contou com Yan Michalski. A coluna do *Correio da Manhã* esteve confiada a vários críticos, como Paschoal Carlos Magno, Agnello Macedo, Luiza Barreto Leite e Van Jafa. Por fim, a coluna “Palcos e circos” de *O Estado de S. Paulo* esteve a cargo de Décio de Almeida Prado de 1946 a 1968. Em 1953, Sábato Magaldi passou a colaborar no noticiário teatral e, em 1956, tornou-se titular da coluna de teatro do Suplemento Literário.⁴⁰

Igualmente relevantes foram as publicações produzidas pelas entidades, como o *Anuário da Casa dos Artistas*, que existiu até 1959, o *Boletim da SBAT*, e, a partir de 1955, a *Revista de Teatro da SBAT*, e documentos de arquivos privados, como o de Bandeira Duarte, João Ângelo Labanca e de Paschoal Carlos Magno, que pertencem ao Cedoc/Funarte. Completando este quadro, cabe citar os *Anais dos Congressos Brasileiros de Teatro*, eventos realizados sob o comando da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT), que forneceram uma visão de conjunto sobre as demandas existentes na década de 1950.⁴¹

**

A tese encontra-se dividida em cinco capítulos que obedecem de forma cronológica aos recortes políticos correspondentes aos mandatos presidenciais, apesar de alguns períodos o país ter ficado sob o comando de mais de um presidente da República. Esta opção teve

⁴⁰ A pesquisa do *Jornal do Brasil* foi feita integralmente, excetuando as lacunas existentes entre os números digitalizados. Em relação ao *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, a busca foi realizada a partir de expressões e nomes. Sobre a trajetória dos jornais ver os verbetes disponíveis sobre os dois primeiros e sobre Júlio de Mesquita Filho, cuja trajetória se confunde com a do jornal criado por sua família, no *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Disponível em: < <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo> >. Acesso em 30 nov. 2016. Para um panorama geral sobre a crítica teatral ver BERNSTEIN, Ana; JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: FARIA (dir.), 2013, v. 2.

⁴¹ Dentre as poucas pesquisas recentes que abordam direta ou indiretamente as organizações de artistas e profissionais teatrais podem ser citadas: VERAS, Flávia Ribeiro. *Tablado e Palanque: A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro e FERREIRA, Valmir Aleixo. *A invenção do olhar: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

como finalidade facilitar a compreensão dos contextos administrativos nos quais as iniciativas promovidas pelo SNT se originaram, porque cada governo conferiu um tratamento diferenciado para a questão cultural, explicitado em termos orçamentários, na criação de instituições e na escolha dos nomes para ocupar a direção do órgão. No âmbito desses recortes, foram trabalhados os marcos consagrados pela historiografia do teatro brasileiro, e estabelecidas as conexões e dissensões observadas a partir do problema específico da atuação dos governos na esfera teatral.

O primeiro capítulo possui um caráter introdutório e traz algumas reflexões sobre a transformação do teatro em objeto de uma política estatal ou de governo, por meio de uma visão panorâmica de algumas experiências estrangeiras nas primeiras décadas no século XX. Logo após, passa-se para as medidas surgidas no país no século XIX e começo do XX, e para a análise do meio teatral e de suas reivindicações, com destaque para os anos do governo de Getúlio Vargas, quando se forjou uma nova modalidade de relacionamento entre parcelas da classe teatral e Estado, com a criação da Comissão de Teatro Nacional e do SNT.

Os capítulos seguintes tiveram uma organização semelhante, em uma primeira etapa buscamos contextualizar os governos, as medidas dirigidas à cultura e as transformações do setor teatral em seus variados aspectos, para depois se concentrar nas iniciativas realizadas pelo SNT, com particular interesse pelas subvenções.

O segundo capítulo aborda as ações do SNT em um momento de declínio da atenção do governo federal em relação à cultura, e estuda a permanência de problemas existentes desde o início de sua história, que o tornou alvo de contestações externas e tentativas de alterações internas, principalmente aquelas relacionadas às subvenções, que dialogaram, com mais ou menos intensidade, com as mudanças observadas na cena.

O terceiro capítulo trata dos impasses da modernização teatral e atenta para os debates do setor realizados durante o segundo governo de Getúlio Vargas, que acolheu algumas de suas demandas, como a nomeação do crítico Aldo Calvet para a direção do órgão. A gestão de Calvet demarcou um crescimento administrativo do SNT e a abertura à participação direta de representantes de entidades de classe, vista em detalhe a partir das disputas ensejadas pelas tentativas de definição de critérios para a concessão de subvenções.

O quarto capítulo avança para o governo de Juscelino Kubitschek, época de estabilidade política e de projetos de desenvolvimento para o país, para examinar os alcances e limites das transformações administrativas efetuadas na direção de Edmundo Moniz. Em 1958, o órgão recebeu seu primeiro regimento e foi criada a Campanha Nacional de Teatro, o

que possibilitou a ampliação das atividades para diversas regiões, ao mesmo tempo em que, no plano das subvenções, os artistas e companhias de São Paulo conquistaram maior espaço.

O último capítulo detém-se nas administrações do órgão durante os primeiros anos da década de 1960, período de grande efervescência política, social e cultural e de discussões acerca da democratização e da popularização da cultura, que foram incorporadas pelo SNT, no que se refere a uma preocupação mais nítida com o público, e que inaugurou uma nova linha de atuação que coexistiu com as práticas realizadas (e criticadas) desde 1930.

Ao estudar a história de um órgão com a atenção voltada para os personagens e disputas artísticas e regionais que envolveram a execução das suas atividades, pretende-se trazer para um primeiro plano os debates sobre o estímulo oficial à arte teatral no país. Se as ações implementadas não cumpriram, em sua maior parte, o papel a elas atribuído, sua análise permite dimensionar os interesses e a atuação política de grupos e entidades teatrais e iluminar aspectos pouco conhecidos sobre a relação entre poder e cultura, refletindo sobre os caminhos percorridos para a legitimação desta última como objeto de interesse do Estado brasileiro, ainda hoje caracterizada por seu estatuto periférico, que a torna quase sempre a primeira opção de corte quando se trata de reorganizações administrativas, justificada pelos mais variados argumentos.

Capítulo 1

Teatro e Estado: tradições, modelos e a experiência brasileira

A ideia do Estado como patrono do teatro tem raízes antigas nos países da Europa continental e foi disseminada para outras regiões, configurando, de acordo com Edmundo Campos Coelho, um “fenômeno universal”.⁴² Como outras formas artísticas e culturais, o teatro foi inserido entre os assuntos e preocupações políticas de diferentes governantes em distintos momentos históricos, por meio de ações como o amparo e a censura.

O objetivo deste capítulo consiste em refletir rapidamente sobre essa transformação do teatro em problema de Estado, de governo ou público, com o foco nas primeiras décadas do século XX, buscando situar a experiência brasileira no conjunto maior das medidas oficiais direcionadas para a cultura em termos internacionais. Sem qualquer pretensão de exaustividade, a primeira parte tem o propósito de oferecer uma visão ampliada, e em parte fragmentária, a partir de alguns exemplos, com a finalidade de distinguir suas características e as soluções encontradas para problemas comuns ao caso brasileiro. Ainda que poucas experiências possam ser citadas, esse olhar para o outro, permite dimensionar as propostas idealizadas, mesmo quando não foi verificada qualquer inspiração ou diálogo.

Esboçado esse panorama, procura-se traçar a trajetória do relacionamento entre Estado e teatro no Brasil no século XIX e início do século XX, visando assinalar a existência de demandas pela intervenção e as poucas realizações neste campo.

O lugar privilegiado ocupado pela cultura no governo de Getúlio Vargas, entre 1930 e 1945, é abordado nos últimos tópicos, que retomam pontos trabalhados em nossa dissertação de mestrado, pois consideramos fundamental revisitar esta fase de estruturação do Serviço Nacional de Teatro para compreender as iniciativas empreendidas nos anos seguintes.

Para isso, a atenção se concentra no contexto de instalação de diversos mecanismos voltados para a cultura para depois se dedicar especificamente à Comissão de Teatro Nacional e ao SNT, com a apresentação de suas principais realizações em confronto com os debates observados no setor teatral.

1.1 Políticas culturais e estímulo ao teatro

⁴² COELHO, Edmundo Campos (com Sérgio Pechman). Teatro: Mercado e intervenção do Estado. In: MICELI (org.), 1984, p. 147-148.

O relacionamento entre cultura e poder e a criação de instituições artísticas têm uma longa história que atravessa os séculos. Mas, de acordo com alguns estudiosos, apenas após o fim da Segunda Guerra Mundial, a cultura e as artes tornaram-se objetos de políticas especializadas em âmbito estatal, consideradas como elementos de construção da identidade e da unidade nacionais, meio de afirmação da originalidade do país e vetor privilegiado de prestígio.⁴³

Segundo Teixeira Coelho, em uma larga acepção, política cultural pode ser definida como um programa de intervenções realizadas pelo Estado ou por outras entidades na área cultural. Outros pesquisadores, como os sociólogos franceses Phillippe Urfalino e Vincent Dubois, ponderam que política cultural caracteriza-se como uma ação global e organizada, e não se resume às diferentes formas de sustento das artes pelos governos. Para Dubois, na França, somente com a fundação do Ministério da Cultura, a proclamação de uma “missão cultural” e a formulação de uma doutrina específica, a cultura foi transformada em “categoria de intervenção pública”, substituindo a frágil estrutura existente, inoperante em alguns casos, e desprovida de um projeto.⁴⁴

Além das características nacionais, ligadas ou não às tradições históricas, as medidas destinadas à cultura e a elaboração de políticas culturais dialogaram com tendências e experiências gerais de significado internacional.⁴⁵

Nesse sentido, ressalta-se a criação, em 1945, de uma entidade vinculada a Organização das Nações Unidas (ONU) e dedicada à promoção da educação, da ciência e da cultura, a Unesco, que foi responsável pela formulação e apoio a projetos realizados em grande parte do mundo. Conforme mostrou Luiz Fernando da Silva, as concepções de cultura concebidas pela Unesco exerceram grande influência na orientação de ações e políticas empreendidas em vários países.⁴⁶

⁴³ POIRRIER, Philippe. Introduction. In: Id. (dir.), 2011, p. 11 e 14, MCGUIGAN, Jim. *Rethink cultural policy*. London: Open University Press, 2004, p. 34-36 [páginas no *Google Books*] e DUPUIS, Xavier. La surqualité: le spectacle subventionné malade de la bureaucratie? *Revue économique*, Paris, v. 34, n. 6, 1983, p. 1091. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/reco_0035-2764_1983_num_34_6_408757>. Acesso em: 29 jan. 2016.

⁴⁴ COELHO, Teixeira. Política Cultural. In: _____. (org.). *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, p. 293-300, 1997, URFALINO, Phillippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Pluriel, 2011 e DUBOIS Vincent. *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin, 1999, p. 148-149. Sobre a estrutura administrativa e a relação entre artistas e poderes na França ver também POIRRIER, Philippe. *L'État et la Culture en France au XX siècle*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

⁴⁵ MCGUIGAN, 2004, p. 38-39 [páginas no *Google Books*].

⁴⁶ SILVA, Luiz Fernando. Unesco, cultura e políticas culturais. In: XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-alias Brasil. Teresina. *Anais...*, 2012. Disponível em:

Entre o imediato pós-guerra e os anos 1960, período estabelecido como recorte cronológico deste estudo, a ênfase das iniciativas da Unesco foi colocada no incentivo ao acesso ao saber e à educação, e a ideia de cultura identificava-a à produção artística ou histórica, ficando compreendidas entre as atividades da instituição a preservação e a proteção de obras de arte e do patrimônio, inclusive o folclórico, e a cooperação internacional para a sua difusão.⁴⁷

Seguindo de perto ou não as orientações da Unesco, as medidas destinadas à cultura ou a áreas particulares, que se limitavam essencialmente à música, artes plásticas, literatura, teatro, arquitetura e cinema assumiram características distintas em cada país e tiveram origens igualmente diferenciadas.

De acordo com Christophe Charle, no século XVIII o teatro constituiu-se em uma das mais importantes instituições culturais da Europa, pelo potencial de se dirigir aos públicos mais variados de maneira regular, pela criação de um elo social coletivo imediato à representação, e por:

... estabelecer uma interação de efeitos morais e políticos, graças à simultaneidade da emoção ou da reação (...) provocada na plateia. Enfim, cada representação aciona uma cultura e uma sociedade – a sociedade fictícia (no palco) e a sociedade real (na sala, nas coxias, após o espetáculo). É uma cultura oferecida ou recusada, uma experimentação histórica que se renova indefinidamente.⁴⁸

Quando se trata das ações oficiais para a área, o exemplo mais conhecido é o da França, válido também para as políticas culturais de modo geral. Como afirmou Teixeira Coelho, a precedência da França sobressai-se por sua inovação em vários sentidos, como a instalação do Ministério da Cultura e a emergência do tema da exceção cultural na década de 1980, posteriormente consagrado sob o rótulo da diversidade cultural.⁴⁹

Neste país, a atenção ao teatro esteve ligada inicialmente a uma preocupação com a ordem pública, por meio do exercício da censura, e com o interesse fiscal, a partir da criação

<<http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxvciso/resumos/GT07-08.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

⁴⁷ STENOUE, Katérina (dir.). *L'unesco et la question de la diversité culturelle: Bilan et stratégies, 1946-2004*. Paris: UNESCO, 2004, p. 5 e 8. Disponível em: <<http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12900/10958784663DivCult-BilanStrat%E9gies-FRA-20sept04.pdf/DivCult-BilanStrat%E9gies-FRA-20sept04.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2013. Sobre a relação entre a Unesco e o folclore, visto com um instrumento de compreensão entre os povos, ver VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 95.

⁴⁸ CHARLE, 2012, p. 23.

⁴⁹ COELHO, Teixeira. Política cultural: uma história comum. In: GENTIL, Geneviève; POIRRIER, Philippe (orgs.). *Cultura e Estado: a política cultural na França (1955-2005)*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2012, p. 11-12.

de impostos e taxas. Além disso, o teatro serviu para ilustrar o prestígio do regime monárquico e o seu reconhecimento como arte oficial teve como marco a instituição da *Comédie Française* em 1680, durante o reinado de Luís XIV. Esta companhia assumiu diferentes formatos administrativos ao longo do tempo, tendo tornado uma referência para outros países, como o Brasil, onde a ideia de um teatro padrão esteve presente nos debates intelectuais e artísticos desde o século XIX.⁵⁰

Outra prática antiga era a ajuda direta, com a concessão de auxílios a empreendimentos privados, podendo-se localizar na segunda metade do século XVIII uma ação mais continuada dos poderes em relação ao amparo, que permaneceu ou foi suprimida em conformidade com os momentos políticos que atravessaram a história deste país.⁵¹

No século XX, sob o regime republicano, foram iniciados experimentos mais efetivos, considerados por alguns autores como políticas teatrais, especialmente na década de 1930, quando o setor teatral enfrentou uma nova “crise”, advinda em grande parte da concorrência do cinema, que transformou a resistência de muitos artistas diante do Estado em uma abertura a favor da intervenção.⁵²

Entre os anos de 1936 e 1938, quando a França foi governada por uma coalizão de partidos de esquerda, período que ficou conhecido como Frente Popular, houve um projeto coerente e orientado para o teatro popular, que se materializou na reforma dos teatros líricos, na tentativa de modernizar a *Comédie Française*, no amparo ao Teatro do Povo da Confederação Geral dos Trabalhadores, na ajuda às grandes representações populares e no reconhecimento dos diretores do Cartel, defensores de um teatro não comercial, que foram os primeiros destinatários das subvenções.⁵³

Em 1944 foi criada a Direção dos Espetáculos e da Música no interior da estrutura da

⁵⁰ Optou-se por traduzir todos os nomes de órgãos, exceto o da *Comédie Française* e outras companhias teatrais. Ver WALLON, Emmanuel. Le théâtre et les spectacles. In: POIRRIER, Philippe (dir.). *Politiques et pratiques de la culture*. Paris: La Documentation Française, 2010, p. 113 e DEVAUX, Patrick. Brève histoire administrative et des relations avec le pouvoir. In: LA COMÉDIE FRANÇAISE. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française*. Paris: Comédie Française, 2009, p. 91-98.

⁵¹ LAGRAVE, Henri. Privilèges et libertés. In: JOMARON, Jacqueline de (dir.). *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1992, p. 283. Além das subvenções a empreendimentos privados, havia as subvenções destinadas aos chamados “teatros nacionais”. Ver COPFERMANN, Émile. L'État intervient. In: JOMARON (dir.), 1992, p. 888.

⁵² GOETSCHERL, 2004, p. 27-29. O “discurso da crise” pode ser encontrado de forma recorrente em vários momentos históricos, tanto para o caso brasileiro, como em relação a outros países e merece considerações mais aprofundadas que escapam aos limites deste trabalho.

⁵³ GOETSCHERL, 2004, p. 30 e 40-41 e DENIZOT, 2005, p. 51. O chamado Cartel não se constituiu como uma escola ou movimento estético, mas foi uma aliança contra o teatro comercial e o poder da crítica, formada em 1927 por Louis Jouvet (1887-1951), Charles Dullin (1885-1949), Gaston Baty (1885-1952) e Georges Pitoëff (1884-1939).

Direção de Artes e Letras do Ministério da Educação Nacional. Dois anos depois, a subdiretora, Jeanne Laurent, lançou as bases para o desenvolvimento da descentralização teatral, vinculada a um projeto político de consolidação nacional pós-guerra, que visava estimular o teatro fora da capital francesa. O plano resultou na instalação dos Centros Dramáticos Nacionais, subvencionados em parte pelo governo francês e dotados de relativa autonomia. Ligados a um ideal de educação popular, os Centros traziam uma preocupação em alcançar grandes parcelas da população, e funcionavam como núcleos de criação artística, baseada, sobretudo, na releitura do repertório clássico inspirada pelos ideais renovadores de Jacques Copeau⁵⁴ e dos diretores do Cartel. Até o final da gestão de Jeanne Laurent, em 1952, foram instituídos cinco Centros Dramáticos Nacionais, que contaram com a atuação decisiva de autoridades regionais, personalidades teatrais e até sindicatos. Esse processo foi continuado nas décadas seguintes e deu origem a uma rede teatral que foi absorvida pelo Ministério da Cultura em 1959, que deu um novo impulso a esse movimento, que caminhou junto com a fundação das Casas de Cultura.⁵⁵

Jeanne Laurent também prosseguiu o trabalho de enquadramento da prática de amadores junto das associações com o auxílio de instrutores e animadores, criou um concurso de jovens companhias, uma comissão de ajuda à primeira peça e favoreceu o *Théâtre National Populaire* (TNP) com o estabelecimento de uma subvenção contínua e a nomeação de Jean Vilar em 1951.⁵⁶

Com Jean Vilar no TNP, a ideia de teatro como um serviço público, tal como “a água, o gás e a eletricidade”, ganhou notoriedade. Esta ideia integrava um conjunto de convicções marcado por uma concepção republicana e pela noção de dever cívico guiado por uma “missão” de democratização da cultura, que norteou a busca pela encenação de textos clássicos, pautada pela crença na virtude regeneradora dessas obras “graças as suas origens miticamente provenientes do povo e de pretensões universais”.⁵⁷ Para isso, foram utilizadas estratégias diversificadas para conquistar novos públicos, de diferentes classes, que

⁵⁴ Jacques Copeau (1879-1949), diretor francês, reformulou a cena deste país, ao propor o primado do texto, a veneração dos clássicos, a ênfase no ator e o despojamento do palco. Ver JOMARON, Jacqueline de. Jacques Copeau: le tréteau nu. In: Id. (dir.), 1992, p. 731-741.

⁵⁵ GOETSCHEL, 2004, p. 18 e 48-57. Uma análise detalhada sobre o repertório dos Centros Dramáticos Nacionais nos primeiros anos de atividades pode ser encontrada em Ibid., p. 135-149. Sobre as Casas de Cultura ver URFALINO, 2011.

⁵⁶ WALLON, 2010, p. 115-116 e ABIRACHED, Robert. Théâtre (politique du). In: WARESQUIEL, (dir.), 2001, p. 583.

⁵⁷ PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015, p. 45.

envolveram a mudança dos horários das apresentações, a articulação com as associações, a instituição de assinaturas visando à frequência regular, entre outras.⁵⁸

Mas, além de expressar uma preocupação em diminuir a distância em relação ao público, o teatro como “serviço público” também tinha como objetivo o incentivo à criação teatral, sem interferir, segundo Marion Denizot, na autonomia estética dos artistas envolvidos.⁵⁹

Outra experiência duradoura de amparo ao teatro foi encontrada na Argentina, onde existia uma organização significativa de profissionais teatrais em luta por melhores condições de trabalho desde o início do século XX.⁶⁰ A partir da década de 1930, o país viveu, de acordo com Lia Calabre, um processo similar ao brasileiro, com a instalação de vários órgãos com a finalidade de estimular a cultura. Em 1933, no governo de Agustín Pedro Justo, foi criada uma companhia oficial, o *Teatro Nacional de La Comedia Argentina*. Três anos depois foi estabelecido o Instituto Nacional de Estudos de Teatro, destinado à realização de estudos, publicação de livros, organização de conferências e manutenção do Museu do Teatro Nacional, com um perfil semelhante ao da Comissão de Teatro Nacional instituída no Brasil no mesmo ano.⁶¹

Junto com a companhia e o Instituto, a Comissão Nacional de Cultura da Argentina, criada em 1933, foi responsável pela promoção de medidas de favorecimento ao teatro, como a determinação de isenção de impostos das atividades teatrais nas províncias e de descontos nas viagens de trem para as companhias. E demonstrou uma preocupação com a disseminação

⁵⁸ Jean Vilar (1912-1971), ator e diretor francês, fundador do Festival de Avignon em 1947 e diretor do TNP de 1951 a 1963. Ver LOYER, Emmanuelle. *Le Théâtre National Populaire au temps de Jean Vilar (1953-1963). Vingtième Siècle*. Revue d'histoire, Paris, v. 57, n. 57, p. 89-103, 1998. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1998_num_57_1_3712>. Acesso em 22 fev. 2014 e WEHLE, Philippa. *Le Théâtre Populaire selon Jean Vilar*. Avignon: Éditions Alain Barthélemy & Actes Sud, 1981, p. 65-76.

⁵⁹ DENIZOT, Marion. *Du théâtre populaire à la médiation culturelle: autonomie de l'artiste et instrumentalisation. Lien social et Politiques*, Montréal, n. 60, p. 63-74, 2008. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/019446ar>>. Acesso em: 29 dez. 2016.

⁶⁰ KLEIN, Teodoro. *Uma historia de luchas: la Asociación Argentina de Actores*. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1988. Disponível em: <<http://www.actores.org.ar/sites/default/files/pdfs/historia%20de%20luchas.pdf>>. Acesso 19 abr. 2016 e VELASCO, Carolina González. *Gremios teatrales y política municipal. Buenos Aires 1926-1930. Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, n. 35-36, p. 73-98, feb./jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672012000200003>. Acesso em: 18 abr. 2016.

⁶¹ CALABRE, 2013, p. 328, SEIBEL, Beatriz. *Historia del Teatro Argentino II: 1930-1956 crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor, 2010, p. 121; 22; 410 e EL TEATRO. In: *Teatro Nacional Cervantes*. Disponível em: <<http://www.teatrocervantes.gov.ar/#>>. Acesso em: 14 mar. 2016. O escritor argentino Francisco J. Bollas chegou a participar de uma reunião da Comissão de Teatro Nacional em 1937, na falou sobre a Seção de Teatro da Comissão Nacional de Cultura de seu país. Ver CAMARGO, 2011, p. 87.

teatral fora da capital Buenos Aires, ao subvencionar uma companhia complementar para excursionar pelo país. Em 1956 foi fundada outra companhia oficial, a *Comedia Argentina*, ligada a um anseio de renovação teatral.⁶²

O financiamento também teve um papel de relevo. Em 1958 foi criado um Fundo Nacional das Artes, gerido pela Direção-Geral de Cultura do Ministério da Educação e Justiça, e promulgada a lei de fomento teatral. Esta lei estabeleceu o amparo para a construção ou aquisição de salas de teatro e subvenções a elencos constituídos sob a forma de cooperativa, preferencialmente para aqueles que incluíssem em seu repertório o maior número de peças nacionais, e determinou a realização de concursos, a organização de festivais e congressos, a concessão de bolsas e prêmios, etc.⁶³

Além dessas experiências sobre as quais dispomos de mais informações, vale citar outros dois casos que representaram experimentos singulares de ação dos governos em prol do teatro, com alguns pontos em comum ao que foi observado nos países referidos.

Na Itália da década de 1920, o teatro foi visto, por Benito Mussolini, como um instrumento eficaz para educar as massas e criar o “consentimento” necessário para a legitimação do regime fascista. Na prática, neste período assistiu-se a iniciativas públicas, esporádicas, com o objetivo de sustentar e controlar o teatro e de atender às solicitações de profissionais teatrais que esperavam a ajuda do governo para sair de uma situação considerada crítica. Ao lado do amparo, criou-se a Corporação Nacional do Teatro, que abrangia as associações de proprietários, de artistas e de escritores, reconhecida em 1926 como um organismo de Estado. Outro impulso veio da organização de massa *Dopolavoro*, que propiciou a criação de sociedades filodramáticas em todo o país e a preparação de representações, bibliotecas teatrais, cursos e concursos, que concorreram para a difusão de um teatro popular. Em 1935 foi estabelecida a Direção-Geral do Teatro, dotada de um poder administrativo sobre toda a vida teatral do país.⁶⁴

Nos Estados Unidos, onde a atuação dos poderes públicos relativa à cultura tem uma característica bastante particular, que comumente é retratada como modelo oposto ao francês,

⁶² FRADE, Delfina Fenández. El teatro oficial: La Comedia Nacional y o Teatro Municipal de la Ciudad. In: PELLETTIERI, Osvaldo (dir.). *Historia del teatro argentino em Buenos Aires: la segunda modernidad 1949-1976*. Buenos Aires: Galerna, 2003, p. 165-170 e SEIBEL, 2010, p. 217, 328 e 434.

⁶³ ARGENTINA. Decreto Ley n. 1.251, 4 de Febrero de 1958. Fomento de la actividad teatral. Disponível em: <<http://www.latitudperiodico.com.ar/informacion%20general/legislacion%20cultural%20vigente.htm>>. Acesso em: 9 fev. 2016, HARVEY, Edwin R. *La política cultural en Argentina*. Paris: UNESCO, 1977, p 75 e MOGLIANI, Laura. Campo Teatral (1949-1976). In: PELLETTIERI, (dir.), 2003, p. 77-90.

⁶⁴ CLERICI, Carlotta. Le théâtre italien pendant le fascisme *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, Paris, n. 8, 1998, p. 323-338 e PLANSON, Claude. Fasciste (le théâtre). In: CORVIN, Michel. (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, v. 1.Paris: Larousse, 1998, p. 630.

calçado em uma antiga e tradicional presença do Estado no campo do patrocínio das artes, houve, no contexto que se seguiu à quebra da Bolsa de Nova Iorque, medidas efetivas e diretas de amparo, como o *Federal Theatre Project*, existente entre 1935 e 1939.⁶⁵ A finalidade central deste projeto, pertencente a um grande programa político do governo, era empregar os artistas que foram vítimas da crise econômica precipitada pela chamada “Grande Depressão”. O esforço deu resultado, pois assegurou trabalho para mais de 12 mil pessoas e alcançou mais de 30 milhões de espectadores em diferentes estados, com produções de clássicos, teatro de entretenimento, teatro de marionetes e outras pesquisas e experimentações.⁶⁶

Percorrendo essas referências fragmentárias, com dificuldades em localizar informações sobre os diálogos existentes entre as demandas de grupos e as esferas de poder, e análises mais consistentes sobre os órgãos e as circunstâncias de sua criação, pode-se apontar algumas questões para refletir sobre o tema, que, muitas vezes, foi tratado como algo quase que naturalizado, como se coubesse ao Estado, “desde sempre”, amparar o teatro.

Correndo o risco de simplificar um processo demasiado complexo, é possível resumir as bases sob as quais se assentaram, no todo ou em parte, essas ações a partir de alguns eixos, como o da legitimidade do patrocínio às artes, o da ideia de estimular uma atividade (e os trabalhadores a ela ligados) que passava por dificuldades econômicas, e o da intervenção no mercado artístico, inclusive para fins estritamente políticos.⁶⁷

Em um momento de intensas modificações da dinâmica sociocultural, em que a concorrência do cinema e de outras formas de diversões públicas, apresentava-se como ameaça, não apenas por avançar sobre os espaços teatrais, mas pela própria transformação da “estrutura da experiência”, conforme analisou Denis Guénoum,⁶⁸ ocorreu uma articulação de setores em busca do apoio dos poderes públicos para a adoção de medidas que beneficiassem

⁶⁵ Nos Estados Unidos, a presença do Estado pode ser vista a partir do estímulo à filantropia, da ação de agências federais ou municipais e da preocupação com uma política cultural externa (em alguns períodos). Ver TOBELEM, Jean-Michel. Les Étas-Unis d’Amérique. In: POIRRIER, (dir.), 2011, p. 198. Para uma comparação entre os “modelos” francês e norte-americano ver BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e a Política Cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000, p. 31-38.

⁶⁶ WITHAN, Barry. *The Federal Theatre Project: A Case Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 1-2 e FLANAGAN, Hallie. Brief delivered by Hallie Flanagan before the Committee on Patents, House of Representatives, February 8, 1938, p. 1 e 6-8. *The Library of Congress – American Memory*. Disponível em: <<https://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=ftscript&fileName=farbf/00040002/ftscript.db&recNum=0>>. Acesso em 21 jan. 2016.

⁶⁷ WILLIAMS, 2011, p. 159-161.

⁶⁸ Para o autor, o cinema, ao dar uma existência *efetiva* às *imagens*, “captou” o imaginário do teatro. Ver GUÉNOUM, Denis. *O teatro é necessário?* Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 101-102 e 110. *Os grifos são do autor*.

a área. Mais do que uma simples resposta às reivindicações existentes, as realizações podem ser vistas como uma demonstração da força do capital político e social dos atores envolvidos, que conseguiram dar visibilidade e converter um “problema” em objeto de uma ação pública. Ação que foi conjugada aos interesses específicos de cada governo, porque o teatro como prática cultural capaz de reunir as massas era motivo de permanente interesse político.⁶⁹

A distribuição de auxílios e outros tipos de sustento manteve o vigor e foi utilizada no sentido de uma instrumentalização política, como aconteceu durante a Frente Popular na França ou na Itália fascista, ou imbuída de uma preocupação com o aspecto estritamente social, o emprego de atores e outros profissionais, cujo exemplo mais emblemático foi o do *Federal Theatre Project*. Em alguns casos acabou por estimular a renovação teatral, ao privilegiar certos grupos e/ou estéticas, mostrando, como acentuou Isaura Botelho, que o financiamento de produções artísticas e culturais passa por questões mais complexas do que a mera sobrevivência dessas atividades e de seus promotores.⁷⁰

A realização de outras iniciativas foi baseada em fórmulas antigas, como a ideia de um elenco oficial inspirado pela *Comédie Française*, como visto na Argentina, no Brasil, onde três empreendimentos foram tentados entre 1940 e 1967, e em outros países. Também foram instaladas instituições, como o Instituto Nacional de Estudos de Teatro na Argentina, com objetivos que ultrapassavam, pelo menos em teoria, a mera distribuição de subvenções, incorporando matérias, como o teatro infantil e amador e a necessidade de aprimorar a formação dos artistas por meio de escolas e de outras medidas.

Outro ponto que perpassou algumas experiências foi o do incentivo ao teatro fora das capitais, que, geralmente, eram os grandes centros produtores de cultura. Na França, foram criados os Centros Dramáticos Nacionais e na Argentina o financiamento de excursões de uma companhia para o interior evidenciou essa preocupação, que igualmente tomou parte nos debates aqui no Brasil, mais visíveis na década de 1950.

Na Argentina, destacou-se, ainda, a aprovação de uma lei de fomento para o teatro no mesmo ano em que se criou a Campanha Nacional de Teatro, que dispunha de um fundo para complementar as atividades do SNT, com propósitos semelhantes, como será tratado.

Assim, nas primeiras décadas do século XX, em especial no período entreguerras, assistiu-se ao fortalecimento da intervenção do Estado em âmbito teatral, com a continuidade

⁶⁹ GONZÁLEZ, César Guevara. *Culture populaire et politique culturelle au Mexique (1920-2006)*. Paris: L'Harmattan, 2011, p. 26 e ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 56.

⁷⁰ BOTELHO, 2000, p. 19.

de práticas estabelecidas anteriormente e a inauguração de outras modalidades de amparo, com a criação de órgãos, fundos e, em algumas ocasiões, com a formulação de políticas, que dialogaram com as questões projetadas nesse momento de intensas transformações políticas, sociais e culturais.

1.2 Estado e teatro no Brasil: momentos iniciais

Como se passava em vários países europeus, as subvenções e outras formas de apoio também foram praticadas pela Coroa portuguesa e se estendeu para a sua colônia na América. Segundo Sílvia Cristina Martins de Souza, desde, pelo menos, 1801, os auxílios eram concedidos como privilégio de empresários que tinham uma ligação próxima com os representantes do poder real.⁷¹

A transferência da Corte em 1808 provocou um aumento da vida teatral e dos amparos oficiais ao teatro como parte de um esforço para conferir à nova sede da monarquia portuguesa uma feição “civilizada”. Para a edificação do Real Teatro de São João, inaugurado em 1813, foram estabelecidas a liberação dos direitos alfandegários para a compra dos materiais de construção, a concessão de loterias e a ajuda direta, com a aquisição de camarotes para as autoridades e da tribuna real.⁷²

As loterias em benefício do teatro e outros auxílios tiveram continuidade nos anos seguintes e após a Independência, sem, no entanto, caracterizar-se como um fator estruturante do mercado teatral que se consolidava na capital do país, Rio de Janeiro.⁷³ Neste contexto, emergiu um grupo que acabou por definir o fazer teatral durante muito tempo, liderado pelos grandes intérpretes, astros e estrelas, cuja maior expressão foi João Caetano. Em 1839, João Caetano assinou o seu primeiro contrato com o governo e começou a receber subvenções sob a condição de que todos os atores da sua companhia fossem brasileiros e a obrigatoriedade da representação de um número determinado de peças nacionais.⁷⁴

⁷¹ SOUZA, 2002, p. 48 e 124.

⁷² Ibid., p. 123-124. Sobre a trajetória do Real Teatro de São João, hoje Teatro João Caetano, ver DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 68-100.

⁷³ BRANDÃO, Tania. Teatro Brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília-DF, n. 29, 2001, p. 305.

⁷⁴ Id. Os grandes astros. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012, p. 457-458, TROTTA, 2013, p. 466 e SOUZA, 2002, p. 38. O amparo ao teatro também foi pauta de discussões realizadas na Câmara dos Deputados e nas Assembleias Legislativas de algumas províncias, ver PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário e o repertório*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 60-62 e DIVISÃO DO ACERVO HISTÓRICO/ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO

No reinado de d. Pedro II, o amparo ao teatro, à música e à pintura foi transformado em preocupação política do Estado em formação, inserida em um projeto ligado à construção da nacionalidade e à edificação de uma autonomia cultural para o país.⁷⁵

No bojo de um debate sobre a criação de um teatro nacional, cresceram as solicitações de intelectuais pleiteando a intervenção do Estado. Em 1852, o pintor e poeta Manuel Araújo de Porto-Alegre denunciou a ausência de progressos no teatro devido à atitude de indiferença do governo imperial. Junto com ele, Luís Carlos Martins Pena, José de Alencar e outros nomes, como Irineu Evangelista de Souza, barão e depois visconde de Mauá, foram às páginas dos jornais cobrar a atuação governamental a favor do teatro. A grande inspiração vinha da França, onde eram subvencionadas uma escola e uma companhia padrão.⁷⁶

Em 1843 foi instituído o Conservatório Dramático, organização de caráter privado, idealizada pelo cônego Januário da Cunha Barbosa e pelo dramaturgo Martins Pena, entre outros. O Conservatório contava com subsídio estatal e tinha como competência o exame prévio das peças que seriam apresentadas, atuando, em algumas ocasiões de forma conflitante, ao lado da Polícia da Corte, órgão responsável pela censura. Além disso, cabia à instituição o incentivo e o desenvolvimento da arte dramática, visando “corrigir os vícios da cena brasileira” de acordo com os “preceitos da arte”, mas pouco foi realizado durante a sua trajetória que foi conturbada e bastante criticada.⁷⁷

Para a fiscalização dos teatros subvencionados ou protegidos por loterias, o governo criou o cargo de Inspetor dos teatros em 1849. Mesmo assim, as subvenções sofreram diversas críticas de intelectuais, dentre eles Machado de Assis, que as classificou como “improdutivas, empregadas na aquisição de individualidades parasitas.”⁷⁸

DE SÃO PAULO. O Legislativo Paulista e o Teatro no Século XIX. In: *Portal da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=309496>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

⁷⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 126. Preocupações por vezes limitadas devido à precariedade das instituições, como a Academia Imperial de Belas-Artes, como apontou José Carlos Durand, que questionou a aura de mecenas que foi construída em torno de d. Pedro II. Ver mais em DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: Artes Plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 6.

⁷⁶ PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo. O nosso teatro dramático. In: FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001, p. 365-374 e SOUZA, 2002, p. 60. A referida escola, que constitui atualmente o Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris, tem suas origens na Escola Real de Canto e Declamação fundada em 1784. Sobre o assunto ver GOURDON, Anne-Marie. Conservatoires. In: CORVIN (dir.), 1998, v. 1, p. 389-390.

⁷⁷ SOUZA, 2002, p. 139-145

⁷⁸ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Ideias sobre o teatro. In: FARIA, 2001, p. 490 e BRASIL. Decreto n. 622 de 24 de julho de 1849. Estabelece um inspetor para teatros desta corte subsidiados pelo governo, ou protegidos com loterias. *Coleção das leis do Império do Brasil*, Rio de Janeiro, tomo 12, parte 2, p. 98, 1849.

Em 1871, o decreto n. 4.566 estabeleceu um novo Conservatório, integrante da esfera governamental, que juntou as atribuições do antigo Conservatório com as do Inspetor dos teatros suprimido por este ato. A justificativa de sua criação foi a de que as medidas anteriores não conseguiram “melhorar o teatro nacional, elevando-o ao nível da cultura intelectual e moral da nossa sociedade”.⁷⁹ Isso se referia especialmente ao sucesso de um tipo de espetáculo que se consolidava nos palcos baseado, segundo João Roberto Faria, “na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres [que] começava a atrair um público cada vez menos interessado no teatro marcado pela preocupação literária e edificante.”⁸⁰ Entretanto, as atividades deste segundo Conservatório, que foi composto por João Cardoso de Meneses e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e outros, não alcançaram o êxito desejado, e o órgão foi extinto em 1897.

Nas primeiras quatro décadas do período republicano as medidas relativas ao teatro se restringiram à esfera legislativa e estiveram relacionadas à censura, à ordem pública e às relações de trabalho entre empresários e artistas.

A regulamentação das casas de espetáculos e das diversões públicas foi realizada no interior das transformações na estrutura policial e o destaque dado à censura exprimiu uma preocupação que sempre se vinculava ao teatro em razão das influências que este poderia exercer sobre as plateias. O teatro também apareceu em vários projetos de lei não aprovados, que trataram de temas como a criação de um Teatro Nacional, a abolição da censura e a construção de casas de espetáculos.⁸¹

Como as vozes proferidas durante o Império, a intervenção dos poderes públicos foi exigida por intelectuais, pelos artistas e por grupos que aos poucos se tornariam mais especializados, como os críticos teatrais, que, muitas vezes, responsabilizavam o governo pela situação de “decadência” material e artística do teatro brasileiro, na realidade, o teatro produzido no Rio de Janeiro.⁸²

A falta de casas de espetáculos e a perda gradativa de público resultantes do

⁷⁹ BRASIL. Decreto n. 4.666, de 4 de janeiro de 1871. Cria nesta corte um novo Conservatório Dramático, marca suas atribuições. *Coleção das leis do Império*, Rio de Janeiro, v. 1, parte 2, p. 9-11, 1871.

⁸⁰ FARIA, 2001, p. 145.

⁸¹ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. 2001. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, p. 85, SOUZA, 1960, v. 1, p. 221 e NUNES, Mário. *40 anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, v. 2, p. 11 e 41-46.

⁸² Para Flora Süssekind o que existia no início do século XX ainda não podia ser chamado de crítica, pois se tratava de um gênero híbrido, um misto de crítica e crônica. Sobre o assunto ver Id. Crítica a vapor: A crônica teatral brasileira da virada do século. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 62-73, 2002.

surgimento de novas formas de diversões e outros problemas impunham aos artistas uma rotina intensa de espetáculos, frequentes excursões, ausência de descanso semanal, e, por vezes, acarretavam implicações na própria produção e qualidade das montagens.⁸³ Os atores não tinham garantias de continuidade de trabalho e muitos contratos eram tratados verbalmente. Segundo Tania Brandão, somente as grandes estrelas, a maior parte delas pertencentes à categoria de atores-empresários, como Procópio Ferreira ou Jayme Costa, desfrutavam de um conforto material.⁸⁴

As sugestões de artistas, críticos, autores e intelectuais almejavam, portanto, contornar os obstáculos enfrentados pela produção teatral, que envolviam tanto os aspectos relacionados à vida e às condições de trabalho daqueles que se dedicavam à atividade, quanto os referentes ao aprimoramento da parte artística, concebida de maneira negativa devido, essencialmente, ao predomínio dos gêneros cômicos e musicados nos palcos e no gosto do público.⁸⁵

Tal posição refletia uma visão hierarquizada dos gêneros teatrais, construção presente nos debates desde o século XIX, e que atravessaria grande parte do século XX, assumindo diferentes contornos e demarcando uma oposição que pode ser pensada em termos de uma “dicotomia decisória”, conforme propôs Pierre Bourdieu, “muitas vezes quase vazia, mas suficiente para classificar e fazer existir (...) grupos designados – mais do que definidos – por etiquetas destinadas a produzir as diferenças que pretendem enunciar.”⁸⁶

No topo desta hierarquia ficava o teatro “sério” ou “de arte”, que era aquele baseado em um padrão artístico considerado superior, pautado por qualidades literárias eruditas, que se identificava com a tragédia e posteriormente com o drama, mas que não excluía a comédia, “desde que estruturas e pressupostos fossem respeitados”⁸⁷, como as peças de Molière. Embaixo, ficava o teatro “para rir”, “comercial”, “de entretenimento”, ligado às formas tradicionais de comicidade, que tinha como propósito divertir o público.⁸⁸ No interior deste

⁸³ Neste trabalho foram utilizadas as expressões “representação” e “montagem” no sentido mais comum e usual de levar um texto para os palcos, em detrimento da conceituação e abrangência específica de cada termo. Sobre o assunto ver PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

⁸⁴ BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p. 36.

⁸⁵ Ver CAMARGO, 2011, p. 27-30.

⁸⁶ BOURDIEU, 1996, p. 143.

⁸⁷ GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 37.

⁸⁸ Para uma discussão sobre o assunto ver FARIA, 2001, PEREIRA, 1998, BRANDÃO, 2009 e BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Sobre as origens desta hierarquização dos gêneros ver ROUBINE, 2003, p. 30-32. Para uma reflexão sobre o caráter polissêmico de peças comumente julgadas como “menores” e “despretensiosas” ver e MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur*

último, havia outra distinção, que classificava a revista, a opereta e a burleta em patamar inferior, como explicitado neste comentário do crítico teatral do *Jornal do Brasil*, Mário Nunes feito na década de 1920: “É a revista o gênero teatral por excelência das classes populares, adrede fabricadas para encantar as almas simples, e da exploração da comicidade ao alcance de intelectos de cultura rudimentar.”⁸⁹

Pode-se refletir, assim, que nesta construção estava presente uma determinada visão do povo e do popular, que imprimia uma separação entre, de um lado, a cultura, a arte e as elites e, de outro, a barbárie, a diversão e o povo. Visão que expressava, como mostrou Mônica Pimenta Velloso, o domínio da “ideologia da seriedade” que a identificava com a maturidade, enquanto o cômico aparecia como o espaço da criança e do louco, retomando uma oposição entre o “erudito e o popular” que remonta aos “primórdios da modernidade”.⁹⁰

Contudo, apesar de a citação de Mário Nunes demarcar uma correspondência entre a hierarquia dos gêneros teatrais e a hierarquia social, é preciso enfatizar que não existem estudos específicos sobre o público que frequentava cada tipo de espetáculo, o que leva a observações generalizadas. Segundo Tiago Gomes, em seu estudo sobre o teatro de revista na década de 1920, a presença de lugares com distintos preços indica que este gênero atingia variadas parcelas da sociedade e não exclusivamente aquela com menor poder aquisitivo.⁹¹

Como ocorreu em alguns países europeus no século anterior, o incremento do mercado teatral caminhou junto com a criação das associações voltadas para tratar dos problemas e interesses de grupos, como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a Casa dos Artistas, que atuavam decisivamente em busca de apoio governamental em benefício do chamado teatro brasileiro, redimensionando os antigos apelos pela intervenção, ao privilegiar aspectos ligados ao teatro como atividade comercial.⁹²

A SBAT foi criada em 1917 para a fiscalização e arrecadação dos direitos autorais. No

Azevedo.Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1999.

⁸⁹ NUNES apud CAMARGO, 2011, p. 28.

⁹⁰ VELLOSO, Mônica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002, p. 175-177. Existe uma ampla discussão sobre as relações entre cultura erudita e cultura popular. Para um panorama ver BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2. ed. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 40-43 e CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, p. 179-192. Para uma abordagem sobre o tema no processo de massificação da cultura ver CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p. 67-97.

⁹¹ GOMES, Tiago de Melo. “*Como eles se divertem*” (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. 2003. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, p. 85.

⁹² CHARLE, 2012, p. 130.

ano seguinte, o ator Leopoldo Fróes fundou a Casa dos Artistas com o objetivo de prestar assistência aos artistas inválidos e ampará-los na velhice. Em 1931 a entidade se transformou em Sindicato dos Profissionais do Teatro, Cinema, Rádio, Circo e Variedades. Mais mudanças vieram em 1940, quando foram aprovadas as novas diretrizes da instituição, alterando a denominação para Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos - Casa dos Artistas.⁹³

Em 1925, a diretoria da Casa dos Artistas idealizou um projeto de lei, encaminhado na Câmara dos Deputados por Nicanor Nascimento, que subordinava as empresas teatrais ao Código Comercial. Com isso, pretendia-se implantar mecanismos que regessem as relações de trabalho entre empresários e artistas. Em 1926, o deputado Getúlio Vargas apresentou outro projeto de lei elaborado pela SBAT, que incluía os direitos autorais, que substituiu o proposto por Nicanor Nascimento.⁹⁴

Em 16 de julho de 1928, o segundo projeto foi promulgado com o decreto n. 5.492. Conhecido como “Lei Getúlio Vargas”, o ato sujeitou as empresas ao Código Comercial e às leis complementares, delimitou as cláusulas obrigatórias dos contratos, estabeleceu as obrigações dos artistas, auxiliares e empresários, deliberou sobre a questão dos direitos autorais, entre outros pontos. O regulamento, aprovado em dezembro pelo decreto n. 18.527, aprofundou as disposições do ato de julho, e avançou em aspectos, como o da regulação do horário de trabalho.⁹⁵

Desse modo, o setor teatral, por meio de duas organizações, alcançou um êxito com o reconhecimento da profissão no quadro de conquistas dos trabalhadores em luta por uma legislação de regulação do trabalho e de proteção social.⁹⁶ O decreto n. 5.492 demonstrou uma

⁹³ CAMARGO, 2011, p. 35-38, MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 73; 93-97 e VERAS, 2012, p. 19-20. Mário Nunes, referindo-se ao Rio de Janeiro cita dezenove entidades existentes entre as décadas de 1910 a 1930, dentre elas a Federação das Classes Teatrais, o Centro Artístico Teatral do Brasil, a Caixa Beneficente Teatral, o Centro dos Atores do Brasil, o Beneficente dos Porteiros Teatrais, a União das Coristas, a União dos Carpinteiros Teatrais, a Sociedade Brasileira dos Empresários Teatrais, a União dos Contrarregras, a União dos Pontos Profissionais, a Associação de Críticos Teatrais, a União dos Eletricistas Teatrais, a Associação Mantenedora do Teatro Nacional e a Academia Brasileira de Teatro. Ver CAMARGO, 2011, p. 34.

⁹⁴ CAMARGO, 2011, p. 46-47.

⁹⁵ Ibid., p. 47, BRASIL. Decreto n. 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-5492-16-julho-1928-398064-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 14 fev. 2016 e BRASIL. Decreto n. 18.527, de 10 de dezembro de 1928. Aprova o regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços teatrais. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

⁹⁶ Sobre o assunto ver GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 113-146.

preocupação com o teatro enquanto atividade comercial, definindo as regras e os direitos referentes às relações de trabalho, e estabeleceu um relacionamento mais estreito do meio teatral com os poderes públicos, cujos desdobramentos serão acompanhados a seguir.

1.3 O teatro e o governo Vargas

Na década de 1930 iniciou-se um processo de institucionalização da cultura no país, com a estruturação de órgãos e de medidas dirigidas para o teatro e outros domínios, que o tornou um marco pela historiografia dedicada ao assunto, como foi assinalado.

O governo de Getúlio Vargas principiado em novembro de 1930, após um golpe realizado contra o poder das forças oligárquicas, cujos representantes perpetuavam-se na presidência da República, foi responsável por uma grande expansão da máquina administrativa federal que foi associada a projetos voltados para a industrialização do país.⁹⁷ De imediato, além da dissolução do Congresso Nacional e da revogação da Constituição de 1891, foram criados dois grandes ministérios, o da Educação e Saúde Pública, pelo decreto n. 19.402, de 14 de novembro de 1930, e o do Trabalho, Indústria e Comércio, pelo decreto n. 19.433, de 19 de novembro de 1930, que teriam um papel importante nesse período.

Este aumento da intervenção estatal nas áreas social e econômica alcançou outros territórios, como a cultura. Ao procurar se distanciar dos antigos grupos dominantes e imprimir a sua distinção nos campos ligados ao trabalho de dominação, o novo governo concebeu a cultura como “negócio oficial”, o que acarretou um crescimento do exercício do poder do Estado na “gestão do simbólico” que caminhou ao lado do incremento das políticas para a educação.⁹⁸

Foram instituídos, neste momento, aparatos destinados a interferir nas etapas de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico e, em alguns casos, a produzir e divulgar a concepção de mundo do governo para a sociedade, para os quais foram convocados intelectuais e artistas com diversos vínculos políticos e com graus diferentes de compromisso com a ideologia oficial, como mostrou Sérgio Miceli em seu trabalho sobre o tema.⁹⁹

⁹⁷ DRAIBE, Sonia. *Rumos e metamorfoses: um estudo sobre a constituição do Estado e as alternativas da industrialização no Brasil 1930-1960*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 76.

⁹⁸ MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). In: Id., 2001, p. 198 e DUBOIS, 1999, p. 150.

⁹⁹ MICELI, 2001. Sobre o assunto ver também OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

Em 1934, a questão cultural apareceu pela primeira vez em um texto constitucional no Brasil, que determinou como competências da União, estados e municípios o favorecimento do seu desenvolvimento, a proteção dos objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, e a assistência ao trabalhador intelectual.

Algumas iniciativas foram realizadas nos anos do governo provisório, entre 1930 e 1934, especialmente sob a esfera do Ministério da Educação e Saúde Pública. Mas, foi a partir do governo constitucional que a cultura passou a receber maior destaque. A tarefa educativa proposta por este Ministério durante a gestão de Gustavo Capanema visava mais do que a transmissão de conhecimentos, tendo por objetivo desenvolver a “alta cultura” do país, ensinar aos jovens os novos valores construídos pelo Estado e impedir que a nacionalidade fosse ameaçada por agentes estrangeiros.¹⁰⁰

O Ministério da Educação e Saúde Pública constituiu-se como um vasto espaço de produção de uma cultura oficial, compreendida como conjunto de obras intelectuais e artísticas preferencialmente eruditas, que manteve certa distância do aparelho repressor da censura e da propaganda. Distância que, por vezes, foi atenuada, como exemplificam medidas como a do fechamento da Universidade do Distrito Federal.¹⁰¹

Um marco administrativo da gestão de Gustavo Capanema foi a reestruturação da pasta, efetivada pela lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937, que mudou a sua denominação para Ministério da Educação e Saúde. Com esta remodelação, a pasta ficou composta por dois grandes órgãos de administração especial, o Departamento Nacional de Educação e o Departamento Nacional de Saúde; por órgãos complementares e por órgãos de execução. Esses últimos abrangiam as instituições de educação escolar, como escolas, faculdades e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), e as instituições de educação extraescolar, como a Biblioteca Nacional criada em 1810, os museus existentes, o SPHAN, a Comissão de Teatro Nacional e o Serviço de Radiodifusão Educativa.¹⁰²

Com o início da ditadura do Estado Novo no final de 1937 e a outorga de uma nova Constituição, que reforçou os poderes do presidente da República, o papel da cultura e dos meios de comunicação aumentou com a transformação da propaganda política e da produção

¹⁰⁰ SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 97. O ministro Gustavo Capanema assumiu a pasta poucos dias após a promulgação da Constituição de 1934.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 226-230.

¹⁰² Fora do Ministério da Educação e Saúde, outros órgãos exerceram atribuições ligadas ao domínio da cultura, como o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, estabelecido em 1934 e subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, voltado para os meios de comunicação de massa e para a cultura física.

cultural em peças fundamentais para a expansão da base de apoio do governo, que se mantinha no poder com um golpe forjado sob a alegação de ameaça comunista. Nessa direção, foram empreendidas várias tentativas de conferir um sentido mítico ao Estado, personalizado no Estado nacional ou nação, como a seus expoentes e chefes. A recuperação do passado também ganhou importância e representou uma tentativa de recuperar a “essência nacional” perdida durante as primeiras décadas do período republicano.¹⁰³

Coube a um órgão criado em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), subordinado diretamente à Presidência da República, a produção e divulgação do discurso voltado para a construção de uma imagem do governo, além do exercício da censura do teatro, cinema, imprensa, etc. No Ministério da Educação e Saúde, a maior inovação foi o estabelecimento do Conselho Nacional de Cultura, pelo decreto-lei n. 526, de 1º de julho de 1938, que tinha a finalidade de estudar as atividades que visavam ao desenvolvimento cultural do país.¹⁰⁴

Ao considerar a cultura como “negócio oficial”, o governo Vargas atendeu a muitas das demandas de artistas e intelectuais, que foram tratadas como problemas de Estado e transformadas em objetos de órgãos e/ou políticas específicas que começaram a ser delineadas, motivadas por uma missão educativa e preocupadas com a construção de uma identidade para o país. Por outro lado, com os incentivos e a criação de novos espaços de trabalho, o governo exerceu, de certa forma, o controle sobre a produção artística e intelectual, para o qual contava, ainda, com o aparato da censura e da propaganda.¹⁰⁵

No tocante ao SPHAN, o que se observou foi a consagração de um modelo de preservação que vigorou por muitas décadas, baseado na valorização de “fatos memoráveis da história do Brasil” ou “de excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”, que privilegiou o tombamento de bens arquitetônicos que corroboravam uma determinada visão da história do Brasil, pertencente ao período colonial e ligada à herança portuguesa. Em relação ao Instituto Nacional do Livro também sobressaiu essa preocupação com a história e com a língua, a partir da idealização de um dicionário e da Enciclopédia Brasileira. No que se refere ao rádio e ao cinema, as medidas implementadas tiveram uma

¹⁰³ CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas-SP: Papirus, 1998, p. 123, GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores: a política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996 e CAMARGO, 2011, p. 64.

¹⁰⁴ O que compreendia a produção filosófica, científica, literária e artística, a propaganda e a campanha em favor das causas patrióticas ou humanitárias, a educação cívica, a educação física, a recreação individual ou coletiva. Sobre a falta de informações acerca do Conselho Nacional de Cultura, ver CALABRE, 2009, p. 43.

¹⁰⁵ CAMARGO, 2011, p. 68-69. Sobre a censura teatral neste período ver COSTA, 2006, p. 93-115.

dimensão complementar à ação educacional em uma acepção mais estrita, como expresso na denominação dos órgãos instituídos. Entretanto, em outras esferas do governo, estes foram pensados tendo em vista o aproveitamento do seu caráter propagandístico, seguindo os exemplos das experiências dos governos nazista e fascista da Europa. Em especial para o cinema, foi aprovada uma legislação que interveio no mercado cinematográfico ao regulamentar as etapas de produção e distribuição de filmes.¹⁰⁶

Mesmo não se aprofundando na trajetória de cada órgão por ultrapassar os limites deste estudo, é possível perceber que estes tiveram perfis diferentes e que não houve um único direcionamento do governo de Getúlio Vargas relativo à cultura. Os investimentos na construção de uma ideia da nacionalidade vistos concretamente nos tombamentos realizados pelo SPHAN ou no material divulgado pelo DIP, dividiram espaço com o atendimento de reivindicações de caráter comercial, como ocorreu com o cinema e o teatro, e com a atuação educativa vinculada à formação escolar. Assim, nesse momento dificilmente pode ser identificada a elaboração de uma política cultural no singular, pois a ação oficial encontrou setores e grupos com os quais foi preciso interagir. Processo que foi dificultado por uma disputa por funções entre órgãos e ministérios.¹⁰⁷

Em relação ao teatro, as ações do governo Vargas foram realizadas em um contexto em que a cena brasileira, ou melhor, a cena do Rio de Janeiro e, em menor escala, de São Paulo, passava por modificações. As práticas herdadas do século anterior e associadas a procedimentos, técnicas e à própria cultura teatral portuguesa caracterizavam, de modo geral, os trabalhos das companhias de comédias lideradas pelas grandes estrelas, como Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina de Moraes, Alda Garrido e as companhias de teatro musicado. Essas companhias e práticas teatrais, que foram responsáveis por consolidar o espetáculo como entretenimento, começaram a ser “contestadas” a partir dos anos 1920 por novas propostas. Estas compreendiam a inserção de temas inéditos no âmbito da dramaturgia, tentativas de realização de um teatro “sério” e experiências estéticas baseadas em técnicas

¹⁰⁶ FONSECA, 1997, BRASIL. Decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-25-30-novembro-1937-351814-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 6 ago. 2016, Id. Decreto-lei n. 93, de 21 de dezembro de 1937. Cria o Instituto Nacional do Livro. *Lex-Coletânea de Legislação e Jurisprudência*: legislação federal e marginália, São Paulo, p. 365, 1937, CALABRE, Lia. Políticas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 161-181, 2003. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2190/1329>>. Acesso em: 8 mar. 2016 e SIMIS, 2008, p. 23-130.

¹⁰⁷ SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 65 e 97 e DUBOIS, 1999, p. 86.

modernas.¹⁰⁸

Segundo Tania Brandão, apesar do seu caráter descontínuo, pode-se considerar que existiu a geração de uma *ambiência* ou *dinâmica cultural* que permitiu o adensamento dos projetos que passaram a surgir, e que se enraizariam nas décadas seguintes, definindo o que se convencionou chamar de teatro brasileiro moderno.¹⁰⁹

De forma resumida, o teatro moderno apareceu no final do século XIX, quando a encenação (*mis-en-scène*) tornou-se o princípio de formulação do fato teatral, o que implicou a emergência da figura do diretor ao qual passou a ser subordinado todo o processo criativo de espetáculo.¹¹⁰ No Brasil, essa transformação, que não se firmou como um processo linear, acarretou a substituição do antigo ensaiador, responsável por traçar a mecânica cênica, pelo diretor, e, também, o abandono das convenções de cena, que acabou por retirar o protagonismo permanente dos primeiros atores; a substituição dos telões e gabinetes que serviam como cenários; e a abolição do ponto, funcionário que supria as eventuais falhas de memória do elenco, soprando as falas. Contudo, diferente do que aconteceu em outros lugares, aqui, o advento do teatro moderno não suprimiu a ideia de hierarquia entre os gêneros, tornando o cômico muito do que se desejava excluir do teatro brasileiro.¹¹¹

Dentre as experiências inovadoras, destacam-se as montagens realizadas no final da década de 1930 e início de 1940 por amadores, como o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), o Grupo de Teatro Experimental (GTE) e o Grupo Universitário de Teatro (GUT). Além desses, cabe citar Os Comediantes, grupo que levou à cena a representação da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski em 1943, considerada por muitos autores como o grande marco do teatro brasileiro moderno.¹¹²

¹⁰⁸ TORRES, Walter Lima. Os ensaiadores e as encenações. In: FARIA (dir.), 2012, v.1, p. 481 e CAMARGO, 2011, p. 18. Sobre a trajetória de Jayme Costa, Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes e outros ver BRANDÃO, 2012, p. 455-479. Especificamente sobre o teatro de revista ver VENEZIANO, Neyde. O Teatro de Revista. In: FARIA (dir.), 2012, v. 1, p. 436-455.

¹⁰⁹ BRANDÃO, 2009, p. 92-96. *Os grifos são da autora*.

¹¹⁰ Ibid., p. 45. Sobre o conceito e a história da encenação ver PAVIS, 2011, p. 122-127 e DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*, 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 61-99. Sobre o processo no Brasil, ver também COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: _____. *Sinta o drama*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, p. 11-50, 1998 e MOSTAÇO, Edélcio. *Moderno (Teatro)*. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2006, p. 185-186.

¹¹¹ BRANDÃO, 2009, p. 283 e PRADO, 2008, p. 14-16. Sobre o ensaiador e o ponto ver FRAGA, Eudinyr. *Ensaaiador e Ponto*. In: GUINSBURG; FARIA; LIMA (orgs.), 2006, p. 127-128 e p. 246-247.

¹¹² Sobre o TEB criado em 1938 pelo diplomata e crítico teatral Paschoal Carlos Magno, ver FONTANA, 2014. Sobre GTE, dirigido por Alfredo Mesquita, e o GUT, organizado por Décio de Almeida Prado, ver MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001, p. 175-178. Sobre Os Comediantes ver *Dionysos*, n. 22. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, dezembro de 1975. Para uma discussão sobre o “mito” de

Nestes anos foram organizadas novas entidades, como o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo, de 1934, atestando o aumento do campo teatral e da cena paulista. Em 1937, foi fundada a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT) com objetivo de congregar os críticos e realizar atividades sociais e de divulgação.¹¹³

A chegada de Getúlio Vargas à presidência da República iniciou um novo momento nas relações entre o Estado e o meio teatral, que foi mais lembrada posteriormente por sua presença como tema e personagem de peças de teatro de revista. Fora da cena, desde 1928, ele era considerado como um benfeitor do teatro brasileiro em razão do decreto n. 5.942. Assim, ao assumir o comando do país, grande parte do meio teatral carioca viu uma oportunidade para estreitar seus laços e conseguir apoio para suas reivindicações. No final de 1930, a diretoria da Casa dos Artistas preparou um memorial em que pleiteava um programa de estímulo ao teatro e a criação de um órgão.¹¹⁴

A primeira resposta do governo veio em 1932, com a formação de uma Comissão no Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, que tinha como finalidade preparar o estatuto dos profissionais de teatro e diversões congêneres, que parece não ter resultado em desdobramentos.¹¹⁵

Em 1934 ocorreu a subvenção do Teatro-Escola pelo Ministério da Educação e Saúde Pública e pela Prefeitura do Distrito Federal. O empreendimento foi idealizado por Renato Viana, nome conhecido por realizar experimentos que continham elementos inovadores, alguns deles inspirados nas ideias de Gordon Craig e Vsevolod Meyerhold.¹¹⁶

O Teatro-Escola compreendia a execução de uma série de montagens no Distrito

Vestido de Noiva na historiografia do teatro brasileiro ver a BRANDÃO, 2009, p. 69-84 e VERTCHENKO, Henrique Brener. *A fabricação do teatro brasileiro moderno: “Vestido de Noiva” e a crítica teatral - 1928-1948*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

¹¹³ Em torno da criação da ABCT estiveram figuras como Mário Nunes, Aldo Calvet, Augusto de Freitas Lopes Gonçalves e Paschoal Carlos Magno. Ver DUARTE, Bandeira. *A Associação Brasileira de Críticos Teatrais: como se fundou e como caminhou*. In: PRIMEIRO Congresso Brasileiro de Teatro. *Anais*. Rio de Janeiro, Emp. Graf. Ouvidor S.A., 1951, p. 190 e BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 172.

¹¹⁴ CAMARGO, 2011, p. 70-71. Sobre a presença de Getúlio Vargas nos palcos brasileiros ver CASADEI, Eliza Bacheга. *Getúlio Vargas e o Teatro: Comunicação, poder e censura na construção simbólica do imaginário varguista (1930-1954)*. São Paulo: Scortecchi, 2011.

¹¹⁵ CAMARGO, 2011, p. 73.

¹¹⁶ Gordon Craig (1872-1966), diretor e teórico inglês, conhecido por sua contribuição em relação ao teatro simbolista e à valorização do diretor de cena, ao qual deviam se subordinar todos os elementos. Meyerhold (1874-1940), ator e diretor russo responsável pela elaboração de uma linguagem cênica a partir da decomposição e montagem de elementos verbais, plásticos, gestuais, etc. Ver BORJE, M. Graig, Edward Gordon. In: CORVIN (dir.), 1998, v. 1, p. 441-443 e PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold (Mejerhol'd) Vsevolod. In: CORVIN (dir.), 1998, v. 2, p. 1096-1098. Sobre a trajetória de Renato Viana ver MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

Federal e em outras cidades do país, e visava à formação de artistas e à 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 dos artistas e de retiradas irregulares do dinheiro destinado ao empreendimento.¹¹⁷

A despeito de se constituir como uma iniciativa isolada, a subvenção do Teatro-Escola, suscitou novas demandas de atores, autores e entidades em defesa do teatro nacional. Em agosto de 1936, a diretoria da Casa dos Artistas voltou a se dirigir ao presidente da República cobrando medidas eficazes de amparo e, desta vez, saiu com uma resposta positiva de Getúlio Vargas, que foi transcrita pelo *Jornal do Brasil* de 3 de setembro:

Várias vezes os artistas têm apelado para mim. Tenho prometido, mas razões independentes de minha vontade têm desviado minha atenção desses pedidos de grande interesse social. Porém, desta vez, prometo tomá-los em grande conta e realizar a obra sonhada por quantos labutam na cena nacional¹¹⁸

Como ocorreu com outras áreas, o governo passou a atender às reivindicações do teatro, por meio de determinações oriundas do Ministério do Trabalho, que ficaria responsável pelo efetivo cumprimento da “lei dos 2/3”, que obrigava as empresas ou atividades comerciais a manter dois terços de empregados brasileiros em seu quadro, e da pasta da Educação e Saúde, onde seria criada uma comissão para o estudo da “reorganização do Teatro Nacional”.¹¹⁹

1.4 Um primeiro passo: a Comissão do Teatro Nacional

A Comissão de Teatro Nacional foi instituída pela portaria s.n. de 14 de setembro de 1936 como órgão dedicado ao estudo de questões relacionadas à edificação e à decoração dos teatros, à organização de cursos para o preparo de atores, ao incremento da literatura dramática, à história da literatura dramática brasileira, portuguesa e estrangeira, ao teatro lírico e à arte coreográfica, ao teatro infantil, e aos demais aspectos relativos ao teatro, a fim

¹¹⁷ CAMARGO, 2011, p. 119.

¹¹⁸ VARGAS apud O SECULAR problema do teatro nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1936. Teatros, p. 11 e CAMARGO, 2011, p. 78.

¹¹⁹ A chamada lei dos 2/3, de 12 de dezembro de 1930, regulamentada pelo decreto n. 20.291 de 1931, visava reduzir a influência dos trabalhadores estrangeiros, muitos deles ligados à disseminação de doutrinas políticas socialistas, comunistas e anarquistas, e promover a valorização do trabalho e do trabalhador nacional. Ver CAMARGO, 2011, p. 128.

de sugerir ao governo as medidas que favorecessem o seu desenvolvimento.¹²⁰

Entre os assuntos que a Comissão pretendia enfrentar, estavam tanto aqueles propriamente materiais, como a falta de casas de espetáculos, como os de ordem artística, exemplificadas pelas atribuições de estimular a literatura dramática e de organizar cursos para a formação de atores. A portaria ainda expressava a preocupação com o teatro infantil, com o teatro amador e com a escrita de uma história da literatura dramática, entre outros itens que, pela primeira vez, foram incorporados como problemas oficiais.¹²¹ Além disso, cabe ressaltar uma noção abrangente de teatro, que abarcava domínios que atualmente são tratados em sua especificidade, como a ópera (teatro lírico) e a dança (arte coreográfica).

A criação da Comissão foi bem recebida pelo meio teatral. A escolha dos seus membros movimentou a imprensa e as entidades representativas do setor. Olavo de Barros foi escolhido como representante da Casa dos Artistas conforme recomendação do presidente Getúlio Vargas. E a Comissão contou com outros nomes ligados ao teatro, como os dramaturgos Benjamin Lima e Oduvaldo Vianna, e de personalidades reconhecidas no campo da cultura, como Celso Kelly, Múcio Leão, Francisco Mignone, Oscar Lorenzo de Fernandez e Sérgio Buarque de Holanda.¹²²

O ministro Gustavo Capanema participou de diversas reuniões da Comissão, opinou sobre os temas debatidos e indicou outros que deveriam ser tratados. Mesmo sem conhecer as preferências pessoais de Capanema, pode-se inferir que ele partilhava do pensamento de que a produção teatral brasileira necessitava de aprimoramento, tendo a educação um papel fundamental nesse processo. Em entrevista concedida ao *Anuário da Casa dos Artistas* em 1940, o ministro falou que considerava o teatro como uma expressão de cultura, que tinha a finalidade de “elevar e renovar a personalidade humana.” No que concerne à proteção do governo à área, Capanema, disse que a preocupação essencial era a de fazer com que a nossa cultura ficasse “maior, mais bela, mais útil, mais digna.”¹²³

Esse valor “civilizador” ou “educativo” atribuído ao teatro tinha raízes antigas e passou por muitas modificações em seu sentido. De acordo com Jean-Jacques Roubine, na

¹²⁰ BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. 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.

¹²¹ A Comissão de Teatro Nacional passou por um período experimental, que compreendeu os últimos meses do ano de 1936. Em janeiro de 1937, a lei n. 378, estabeleceu-a como órgão permanente, com a finalidade de estudar o problema do teatro nacional em todos os seus aspectos, e propor as medidas que devessem ser tomadas para a sua conveniente solução. Ver CAMARGO, 2011, p. 81-82.

¹²² *Ibid.*, p. 83-84.

¹²³ CAPANEMA apud CAMARGO, 2011, p. 77.

Poética de Aristóteles encontra-se um propósito utilitário associado ao teatro que, no século XVIII, ganhou traços mais nítidos entre os filósofos iluministas, explicitados na ideia de que o seu objetivo não era provocar o prazer do espectador, mas “sua adesão a um sistema de valores supostamente capazes de melhorar sua sorte pessoal e o funcionamento do corpo social”. Princípio que excedeu o campo da moral privada e estendeu-se para noção de “escola de civismo”, entre outras que perpassaram a escrita dramaturgica e tiveram uma longa vigência.¹²⁴

Ao mesmo tempo, tal proposição carregava uma restrição, pois nem todas as peças e espetáculos cumpriam essa função, especialmente aqueles ligados a determinados tipos de comédia, o que corroborava a noção de hierarquia dos gêneros e até das companhias teatrais.

A divisão dos trabalhos da Comissão foi estabelecida levando-se em consideração o conhecimento de cada membro sobre o assunto. Nem todos os estudos resultaram em medidas práticas por diversos motivos. Dentre as ideias que alcançaram êxito, pode-se elencar a de um concurso para a escrita de uma história do teatro brasileiro que premiou o estudo do crítico teatral Lafayette Silva.¹²⁵

Outra experiência bem-sucedida foi a da tradução de obras estrangeiras, incluindo peças como *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e libretos de ópera, como *Lo schiavo*, de Carlos Gomes e de *La Traviata*, de Giuseppe Verdi. Ainda no âmbito das publicações, duas conferências promovidas pela Comissão foram editadas, *Teatro – Padrão de Cultura*, do músico e professor Antônio Sá Pereira e *Teatro Brasileiro. Teatro Infantil*, do dramaturgo Joracy Camargo. Apesar das diferenças, os dois autores partiram de uma visão negativa da cena teatral, caracterizada pela “decadência”, para apresentar sugestões visando à transformação do teatro em elemento de “elevação” e “civilização” e instrumento para a formação da nacionalidade, com a atenção voltada para a criança no caso de Joracy Camargo, e uma preocupação mais centrada no aperfeiçoamento dos atores no que se refere a Antônio Sá Pereira.¹²⁶

A subvenção esteve presente nos debates da Comissão de Teatro Nacional, apesar de não figurar entre as suas competências de maneira declarada. Os primeiros pedidos vieram dos artistas e empresários que legitimavam essa prática, ao buscar nos poderes públicos o

¹²⁴ ROUBINE, 2003, p. 63-64 e p. 77.

¹²⁵ Análises sobre este trabalho podem ser encontradas em BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, p. 360-361, 2010 e GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 45-61.

¹²⁶ CAMARGO, 2011, p. 93-101. Sobre as conferências ver também COLLAÇO, 2009.

patrocínio para os seus espetáculos.

Antes de avançar neste ponto, cumpre ressaltar que subvenção era uma prática recorrente do Estado brasileiro desde, pelo menos, o período imperial, e não se limitava ao teatro. Estabelecimentos de ensino, institutos de pesquisa, associações artísticas, entidades beneficentes, empreendimentos de caráter industrial e outras organizações recebiam, com frequência, uma assistência pecuniária para a realização de atividades voltadas para variados fins, mas, geralmente consideradas como de interesse público.

Em novembro de 1936, o ministro Gustavo Capanema designou Oduvaldo Vianna para a elaboração de um projeto de edital que estipulou as condições e requisitos exigidos para que as companhias profissionais recebessem o amparo do governo.¹²⁷

O edital de seleção foi lançado em março de 1937, e previu o auxílio para a realização de uma temporada de oito meses, sendo uma parte dela no Distrito Federal e o restante em excursões. As estreias se dariam no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, e a recomendação era de que cada companhia percorresse de dez a 30 cidades. O repertório obrigatório deveria ser composto por seis peças, no mínimo quatro de autores brasileiros, e organizado mediante a aprovação da Comissão, que teria como critério de avaliação a presença de “fundamento educativo e cultural” nos textos.¹²⁸

É interessante atentar para alguns itens deste edital, como a exigência de atuação em mais de dez cidades e a definição das três capitais onde seriam iniciadas as temporadas, assinalando que o teatro financiado pelo governo deveria atingir outras regiões, fora a capital federal que era nesta época o grande foco de irradiação da atividade teatral do país. Nota-se, ainda, a atenção conferida ao repertório e o privilégio das peças nacionais, que serviria de estímulo para a produção de dramaturgos e para o aparecimento de novos autores.

As companhias escolhidas, todas cariocas, foram a Companhia de Jayme Costa, a Companhia Dramática de Álvaro Pires e a Companhia de Arte Dramática administrada por Álvaro Moreyra. Os dois primeiros eram artistas conhecidos da cena tradicional, como grande parte dos concorrentes. Jayme Costa era um dos maiores nomes do teatro cômico, porém, incluiu no repertório apresentado para a Comissão, textos de nomes estrangeiros valorizados entre os meios intelectuais, como Luigi Pirandello e Eugene O’Neill, prêmio Nobel de Literatura em 1936. Álvaro Moreyra, por outro lado, era uma figura reconhecida entre a

¹²⁷ CAMARGO, 2011, p. 106-107.

¹²⁸ Ibid, e EDITAL para a subvenção de companhias de comédia, de 25 de março de 1937. Comissão de Teatro Nacional, pasta 5 - Atas 1936/1937 - Regulamentos e Regimentos (Cedoc/Funarte). O valor da subvenção seria de 200 contos, dividido em quatro prestações.

intelectualidade e idealizador do Teatro de Brinquedo, experiência realizada em 1927 de acordo com alguns preceitos de Jacques Copeau.¹²⁹

No relatório anual de atividades, os membros da Comissão afirmaram 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”.¹³⁰ Houve críticas à predominância do 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 sugestões foram 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.

Para os grupos amadores foi aprovado outro concurso. O teatro amador era uma prática disseminada em todo o país e voltada para a diversão, ensino, divulgação política e ideológica. O edital ficou a cargo de Olavo de Barros. De acordo com este, 20 auxílios seriam dados por espetáculo, cabendo aos concorrentes indicar o elenco, o programa, o local, o responsável pelo conjunto e elementos que traduzissem sua capacidade artística e idoneidade moral. Os interessados poderiam se candidatar com mais de um programa, com a garantia da gratuidade ou venda dos bilhetes a preços populares.¹³¹

O amparo foi concedido a grupos de diferentes categorias, como grêmios escolares e associações ligadas à organização operária. Ao contrário do que aconteceu no concurso das companhias de comédia, os grupos amadores pertenciam a várias cidades do país, como Caruaru, São Paulo, Fortaleza, Niterói, Florianópolis, Campinas, São João Del Rei, Passo Fundo, Porto Alegre e Distrito Federal.

Segundo a avaliação dos membros da Comissão de Teatro Nacional, a subvenção de grupos amadores foi positiva. Para eles, o governo deveria estimular esses grupos com a constituição de um serviço de assistência técnica para aprimorar seus trabalhos e substituir as subvenções por espetáculo por auxílios anuais.¹³²

Além das companhias de comédia e dos grupos amadores, a Comissão de Teatro Nacional foi responsável pela subvenção de grandes montagens que não foram abertas para a

¹²⁹ DÓRIA, 1975, p. 27-29 e CAMARGO, 2011, p. 107-113.

¹³⁰ PROPOSTA da Comissão de Teatro Nacional para o ano de 1938, de 15 de dezembro de 1937. Arquivo Gustavo Capanema, série MES; GCg 35.03.09, pasta V (CPDOC/FGV).

¹³¹ VARGAS, Maria Thereza. Amador (Teatro). In: GUINSBURG; FARIA; LIMA (orgs.), 2006, p. 22-29, FONTANA, 2013, p. 20-25 e CAMARGO, 2011, p. 115. O valor da subvenção seria de três contos para espetáculos de arte dramática e de cinco para bailados ou operetas.

¹³² CAMARGO, 2011, p. 115-118.

concorrência. Nesses casos, verificou-se a interferência direta do ministro Gustavo Capanema, e certo ajuste entre essas propostas e as diretrizes culturais do Ministério de Educação e Saúde, sobretudo no tocante à questão da identidade nacional e à valorização da cultura erudita, vista, por exemplo, na representação da ópera *O Guarani*, cantada em português.¹³³

A Comissão de Teatro Nacional foi extinta no final de 1937. Ao analisar suas iniciativas em nossa dissertação, observamos que os planos e as ações do órgão estiveram em contato com as discussões do setor teatral, e absorveram antigas demandas, apesar de não encontrar soluções para os problemas considerados mais graves.

No que tange às realizações, o que se sobressaiu foi uma preocupação maior com a montagem de espetáculos de “arte” e com a publicação de peças e trabalhos vinculados à cultura erudita (óperas, o teatro de Shakespeare, etc). As críticas às companhias profissionais subvencionadas evidenciaram o caráter do teatro que deveria ser financiado oficialmente, pautado pela visão hierárquica que condenava o teatro tradicional de comédia em defesa de um teatro voltado para a “elevação”, e dotado de uma função educativa.¹³⁴

A Comissão enfrentou inúmeras dificuldades, algumas delas de ordem financeira, porque as propostas apresentadas requeriam uma verba superior àquela destinada ao órgão. Mesmo com esses limites, essa curta experiência, ainda que restrita à produção de estudos, publicação de obras e continuidade de práticas antigas, como a subvenção, foi relevante para a consolidação de um projeto oficial de amparo ao teatro, que resultou na criação de outro órgão, o Serviço Nacional de Teatro.

1.5 O Serviço Nacional de Teatro: o início de uma longa trajetória

O advento do Estado Novo coincidiu com a criação de uma nova estrutura, sob a justificativa de que a obra do governo exigia um órgão mais atuante, de funcionamento permanente, e que pudesse superintender as realizações de toda a natureza em matéria teatral.¹³⁵

O decreto-lei n. 92, de 21 de dezembro de 1937, que extinguiu a Comissão de Teatro Nacional e instituiu o Serviço Nacional de Teatro, trazia em seu artigo primeiro a noção que deveria nortear a ação do órgão: “O teatro é considerado como uma das expressões da cultura

¹³³ CAMARGO, 2011, p. 118.

¹³⁴ Ibid., p. 122.

¹³⁵ Ibid., p. 125.

nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”.¹³⁶

Como foi abordada acima, a ideia de que o teatro tinha uma função pedagógica não foi uma invenção brasileira, mas, aqui se encontrava arraigada nos meios intelectuais e teatrais desde, pelo menos, meados do século XIX. Na década de 1930, esta premissa foi associada a um grande projeto educacional, que envolveu a criação de um Ministério, órgãos e a elaboração de políticas públicas.

As competências do SNT eram amplas e, até certo ponto, visavam executar os itens que couberam à Comissão Nacional de Teatro estudar, a saber: a promoção ou estímulo à construção de teatros em todo o país; a organização ou amparo a companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; a orientação e auxílio na organização de grupos amadores de todos os gêneros nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas, nos clubes e associações; o incentivo ao teatro para crianças e adolescentes dentro e fora das escolas; a promoção da seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no exterior; o estímulo à produção de obras de teatro de todos os gêneros; o inventário da produção brasileira e portuguesa, com a publicação das melhores obras existentes; e a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em outros idiomas.

Como é possível observar, as atribuições reforçaram a perspectiva educativa do órgão, constatada pela inclusão de itens como o teatro para crianças e adolescentes, o teatro amador, a publicação de obras, juntamente com a preocupação com o ensino de teatro e com aspectos ligados ao mercado teatral, como o amparo a companhias profissionais.

Depois de meses de procura de um nome para comandar o órgão, em agosto de 1938 seu primeiro diretor foi empossado: Alexandre Abadie Faria Rosa. Como os outros órgãos relativos à cultura, o cargo de diretor do SNT foi ocupado por um administrador que possuía um cabedal de saber especializado, pois o escolhido era dramaturgo, crítico teatral, presidente da SBAT em quatro ocasiões e um antigo funcionário público federal.¹³⁷

No início de sua gestão, o diretor elaborou um plano quinquenal (1939-1943), no qual propôs reorganizar o meio teatral brasileiro, atentando para a vida e o trabalho dos

¹³⁶ BRASIL. Decreto-lei n. 92, de 21, de dezembro de 1937. Cria o Serviço Nacional de Teatro. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 02 ago. 2012.

¹³⁷ MICELI, 2001, p. 213 e CAMARGO, 2011, p. 129-130. Abadie Faria Rosa nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 23 de agosto de 1889. Bacharel em Direito, foi oficial do gabinete do Ministério da Justiça e Negócios Interiores por quase dez anos. Autor de peças como *Nossa Terra*, *Longe dos Olhos* e tradutor de várias obras. Como crítico, atuou na *Gazeta de Notícias*, *Diário Carioca* e *Diário de Notícias*. Ver SOUZA, 1960, v. 2, p. 465-466.

profissionais teatrais e para parte estritamente artística do problema. Os seus objetivos compreendiam o amparo a companhias profissionais, grupos amadores e de teatro infantil, a distribuição de auxílios às excursões, a concessão de prêmios para a arte lírica nacional, a criação de uma escola de teatro, o planejamento do radioteatro, a construção de um teatro em um bairro do subúrbio do Rio de Janeiro e a iniciação de um trabalho de orientação de amadores.¹³⁸

Ao contemplar múltiplos aspectos relacionados ao fazer teatral, a intenção de Abadie Faria Rosa era “elevantar” o teatro nacional, promovendo um repertório mais “sério”. Uma tarefa que não seria fácil, mas que poderia ser incentivada por meio do estabelecimento de critérios para a escolha de companhias a serem subvencionadas e da organização de uma escola para formação e aprimoramento de atores.

Outros nomes do teatro foram chamados para trabalhar no SNT, não se sabe se por influência do diretor ou se vieram de outros órgãos, como os autores Gastão Tojeiro e José Guimarães Wanderley, o crítico e empresário Serra Pinto e o autor e empresário João do Rego Barros. Já o Curso Prático de Teatro, criado em 1939, contou com um quadro de professores formado pelo dramaturgo e crítico Benjamin Lima, a atriz Lucília Peres, o ensaiador e teatrólogo Otávio Rangel, a bailarina Eros Volúcia e o crítico Mário Hora. Essa convocação de pessoas da área para assumir cargos foi uma prática recorrente no SNT nas décadas seguintes, o que aponta para a valorização do “especialista” até para trabalhos de caráter administrativo.

Nos primeiros anos de sua trajetória, o SNT teve uma verba que variou de Cr\$ 965.737,10 a Cr\$ 2.204.656,60, pequena em relação aos planos do diretor e que sofria as influências do contexto político e econômico, sendo reduzida em algumas ocasiões sob a alegação do aumento dos gastos do governo, especialmente em decorrência da participação do país na Segunda Guerra Mundial.¹³⁹ Essa variação foi tema de inúmeras reclamações de Abadie Faria Rosa em correspondência enviada ao ministro Gustavo Capanema que, por vezes, conseguiu um acréscimo, o que mostra como a verba destinada ao órgão, fixada nas leis orçamentárias, era passível de negociação, podendo aumentar ou diminuir conforme a necessidade ou interesse do dirigente e/ou de seu superior.

Durante a sua administração, que durou até o início de 1945, Abadie Faria Rosa conseguiu concretizar algumas das suas ideias. Em 1939 foi instalado o Curso Prático de

¹³⁸ CAMARGO, 2011, p. 131-133.

¹³⁹ Ibid., p. 145-149 e 198. Em 1942, a moeda brasileira foi transformada, passando de contos de réis para cruzeiro. Contudo, os valores referidos estão em cruzeiros conforme localizado nas fontes utilizadas.

Teatro, dividido em duas turmas: uma de bailados e outra de arte de representar.¹⁴⁰ No ano seguinte, foi criada uma companhia oficial, a Comédia Brasileira, que existiu até 1945, e apresentou um repertório composto, em sua maioria, por peças de autores nacionais, com destaque para os textos que evocavam episódios históricos, acentuando as características da brasilidade, de acordo com as diretrizes emanadas pelo governo durante o Estado Novo, como *Caxias*, de Carlos Cavaco.¹⁴¹

O atendimento de duas antigas reivindicações, a criação de uma escola e de uma companhia oficial, não satisfaz o meio teatral que as tomou como objeto de críticas por se revelarem estruturas frágeis, especialmente o Curso Prático, devido à falta de verba e de uma visão mais consistente do modelo de escola, que não parece ter sido discutido nem com o setor e nem com o ministro da Educação e Saúde em um momento em que a esfera educacional adquiria considerável importância entre as diretrizes governamentais.

O diretor também foi responsável pela publicação de peças de autores brasileiros e fez tentativas para facilitar as excursões de companhias e conseguir teatros.¹⁴² Entretanto, a principal tarefa do órgão foi a concessão de subvenções para companhias profissionais e grupos amadores e para algumas iniciativas dedicadas ao teatro infantil.

Os problemas relacionados ao Teatro-Escola, as restrições feitas pela Comissão de Teatro Nacional aos auxílios concedidos às companhias profissionais e as polêmicas que cercam uma atividade que implica a seleção e uma divisão entre quem recebe recursos públicos para realizar seus programas e os não contemplados não parecem ter sido entraves para a adoção desta prática. Assim, não obstante as dotações orçamentárias declaradas insuficientes para efetivar todas as atribuições contidas no ato de criação do órgão e das tentativas do diretor em outras frentes, operou-se uma escolha, que concentrou a maior parte das atenções e da verba na distribuição de auxílios.

Em 1939 foi lançado um edital que abriu a concorrência para a subvenção de oito

¹⁴⁰ Jana Eiras Castanheira, em seu estudo sobre o curso que deu origem à Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, não localizou nenhum documento relacionado ao projeto pedagógico ou aos princípios que regiam o Curso, nem o material organizado pelos professores nesse primeiro momento. Ver CASTANHEIRA, 2003, v. 1, p. 75-83. Sobre o orçamento do Curso Prático de Teatro ver CAMARGO, 2011, p. 202 e 207.

¹⁴¹ MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 31. Junto com a Comédia Brasileira, foi subvencionada a Companhia Nacional de Operetas, um elenco de teatro musicado administrado por Olavo de Barros.

¹⁴² Dentre as peças publicadas podem ser citadas *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari, *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Júnior e *Tiradentes*, de Viriato Corrêa. Vale ainda lembrar que o Teatro Ginástico esteve arrendado pelo Ministério da Educação e Saúde nesses anos e serviu como palco da Comédia Brasileira e para as aulas do Curso Prático de Teatro, além de ser cedido, ocasionalmente, para algumas companhias. Ver CAMARGO, 2011, p. 162-163.

companhias profissionais, sendo três vagas reservadas para aquelas que se dedicavam ao teatro musicado e as restantes, para o declamado. Os auxílios cobririam uma temporada de oito meses, quatro deles no Rio de Janeiro ou em São Paulo e os demais, em excursão pelo país, com o pagamento mensal de uma quinzena dos ordenados até um limite determinado; dos direitos autorais; das diárias das orquestras e sextetos; e das passagens e transporte de material durante as excursões. O edital também dispôs que a companhia que tivesse lucros acima de um valor mensal delimitado repartiria o excedente entre os contratados e previu a premiação dos originais brasileiros inéditos apresentados com médias de receita superiores às despesas totais dos espetáculos, e das peças que atingissem o maior número de representações.¹⁴³

Das companhias selecionadas, duas seriam destacadas para servir de estudo para a oficialização, cujos critérios de escolha levariam em conta a superioridade do elenco e do repertório, e o número de intérpretes brasileiros, o que acabou por não ocorrer. Os repertórios deveriam privilegiar textos brasileiros: a cada três originais nacionais obrigatórios e inéditos, corresponderiam três peças facultativas, sendo a primeira delas uma reprise de obra brasileira, e as duas outras adaptações de peças estrangeiras traduzidas por autores brasileiros, todas aprovadas pelo SNT, que se responsabilizaria pela fiscalização do movimento da bilheteria.

Como no edital preparado pela Comissão de Teatro Nacional, nota-se neste a valorização de textos brasileiros e a exigência da excursão, impondo a saída da capital federal, o que era uma prática comum entre as companhias devido ao pequeno número de teatros existentes no Rio de Janeiro.

Para a seleção, a direção do órgão convocou representantes da Casa dos Artistas, SBAT, ABCT, Associação Mantenedora do Teatro Nacional e Centro Musical. As classificadas foram sete: a Companhia da Casa dos Artistas, a Companhia de Delorges Caminha, a Companhia de Jayme Costa, a Companhia de Renato Viana, a Companhia Brasileira de Operetas Irmãos Celestino e Gilda de Abreu, o Teatro Musicado Luiz Iglézias-Freire Júnior e a Companhia de Jardel Jércolis.¹⁴⁴

No que tange ao chamado teatro declamado, a escolha recaiu, em quase sua totalidade, nas companhias tradicionais que apresentaram um repertório formado por autores de sucesso, como Joracy Camargo, Paulo de Magalhães, Oduvaldo Vianna, Raimundo Magalhães Júnior, Viriato Corrêa, Armando Gonzaga, que se consagraram no gênero cômico em suas variedades,

¹⁴³ CAMARGO, 2011, p. 157-158.

¹⁴⁴ Ibid., p. 158-159.

adequando-se, muitas vezes, às exigências do mercado.¹⁴⁵ De acordo com Maria Helena Werneck, esses autores, guardadas as devidas particularidades, foram responsáveis por uma produtiva exploração de “filões” originados de gêneros de grande apelo popular. Como exemplo, podem ser citados o do “nobre vagabundo filosofante”, cujo maior sucesso foi *Deus lhe Pague* de Joracy Camargo, “imortalizado” por Procópio Ferreira; e o da “história dos palácios” e a “história nas salas de visitas”, que resultou na criação de peças como *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Júnior, sucesso levado aos palcos por Jayme Costa. Poucas foram as companhias que apresentaram preocupações mais “elevadas” para os padrões do momento, como a de Renato Viana e a organizada pela Casa dos Artistas, observadas na inclusão de dramaturgos estrangeiros como Henrik Ibsen e Molière.¹⁴⁶

Para o teatro musicado, as escolhas beneficiaram espetáculos de revistas, como aqueles produzidos pela Companhia de Jardel Jércolis, que na década de 1920 iniciara um movimento de “elevação” do gênero, procurando a satisfação de um público de “elite”.¹⁴⁷ Assim, não houve restrições a gêneros, incluindo daqueles comumente identificados como um dos promotores da “decadência” do teatro brasileiro.

Ainda em 1939, outros auxílios foram concedidos fora do âmbito do edital. Alguns dos empresários contemplados voltaram a fazer pedidos para complementação da subvenção, dirigidos para o órgão, para o ministro e até para o presidente da República, e foram atendidos em parte. O órgão também amparou outras companhias não participantes do concurso e grupos amadores.

A partir de 1940 o lançamento de editais foi suspenso e o amparo passou a ser concedido sem definição de critérios, o que representou um retrocesso em relação às iniciativas anteriores que estipulavam condições mínimas, mesmo que não inteiramente cumpridas, no que concernia ao repertório e à exigência de excursão para outras cidades do país.

Nesses primeiros anos, o SNT auxiliou as companhias dos principais nomes do teatro carioca, como Jayme Costa, Procópio Ferreira, Alda Garrido, Alma Flora, Eva Todor, Iracema

¹⁴⁵ Para uma definição e história dos gêneros ou subgênero ligados ao cômico no Brasil ver GUINSBURG; FARIA; LIMA, (orgs.), 2006.

¹⁴⁶ Vale lembrar que autores como Joracy Camargo e Oduvaldo Viana foram responsáveis por inserir novas ideias no interior do teatro tradicional, como *Deus lhe pague*, do primeiro, que trouxe para os palcos a questão social, citando, pela primeira vez, o nome de Karl Marx e *Amor*, do segundo, que abordou o tema do divórcio, e também promoveu inovações de ordem técnica, com a simultaneidade das cenas a partir da divisão do palco. Ver WERNECK, Maria Helena. A Dramaturgia. In: FARIA (dir.), 2012, v. 1, p. 417-436, MAGALDI, 2001, p. 191-206 e CAMARGO, 2011, p. 159-162.

¹⁴⁷ CAMARGO, 2011, p. 21 e PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 448-451.

de Alencar, Mesquitinha, Cazarré, Palmerim Silva, Dulcina-Odilon, Raul Roulien, Jardel Jércolis, Walter Pinto, Renato Viana; grupos amadores, como o TEB, Os Comediantes, o Teatro Experimental do Negro (TEN);¹⁴⁸ e espetáculos líricos sob o comando de Eleazar de Carvalho, Walter Schultz, e outros.

Vários pareceres de funcionários e, em alguns casos do próprio diretor, posicionaram-se contrariamente aos auxílios para o teatro de revista ou para as empresas mais lucrativas, porém, o que se verificou foi a ausência de fundamentos artísticos para as escolhas, com a condescendência de Abadie Faria Rosa que, muitas vezes, utilizou o argumento das dificuldades financeiras para amparar determinados grupos. Outro ponto que deve ser ressaltado foi o da intervenção direta vinda das esferas superiores, que, em algumas ocasiões, ordenaram a concessão de auxílios sem consultar o órgão, o que evidenciou a presença de uma marca personalista, baseada no favorecimento de conhecidos ou daqueles que poderiam trazer algum tipo de contribuição para o governo.¹⁴⁹

Como mostrou Edson Nunes, muitas instituições do Estado brasileiro caracterizavam-se por essas trocas de favores e relações clientelistas e personalistas, que começaram a ser enfrentadas e corrigidas a partir década de 1930 por decisões políticas que buscavam o universalismo de procedimentos e a regulamentação dos empregos no serviço público, e pela criação de burocracias não receptivas às demandas oriundas dos partidos políticos, entre outros fatores, que teve como feito mais simbólico a fundação do Departamento de Administração do Serviço Público (DASP).¹⁵⁰ No tocante ao SNT, mais do que a distribuição de cargos, sobre a qual não foram localizados dados substantivos, o que se deu foi a concessão de auxílios a artistas e companhias sem critérios definidos, que propiciaram escolhas que privilegiaram gostos pessoais, amigos ou “conhecidos” e que acabaram por impregnar essa prática.

Uma das histórias de grande repercussão ocorreu em 1943, quando o ministro Gustavo Capanema determinou a subvenção da Companhia Dulcina-Odilon, do Teatro Universitário,

¹⁴⁸ O TEN foi criado em 1944, com o objetivo de conquistar um lugar de destaque para o negro nos palcos brasileiros, e trabalhou pela valorização social do negro no Brasil através da educação, da cultura e da arte. Ver MULLER, Ricardo Gaspar. *Identidade e cidadania: O Teatro Experimental do Negro*. *Dionysos*, n. 28. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura. Fundação de Artes Cênicas, 1988, p. 14.

¹⁴⁹ Ver, por exemplo, a relação do presidente Getúlio Vargas com Jayme Costa e Luiz Iglezias em CAMARGO, 2001, p. 164 e 175.

¹⁵⁰ NUNES, Edson. *A gramática política do Brasil: clientelismo e insulamento burocrático*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Brasília: ENAP, 1997, p. 32-33. Sobre o DASP ver RABELO, Fernanda Lima. *DE EXPERTS A “BODES EXPIATÓRIOS”*: identidade e formação da elite técnica do DASP e a reforma do serviço público federal no Estado Novo (1938-1945). 2013. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

de Os Comediantes e de Renato Viana, sem consultar o SNT. A escolha desses grupos profissionais e amadores, cujas experiências manifestavam, em graus distintos, uma preocupação com a “elevação” do teatro em termos de repertório e cuidado das montagens, alguns, inclusive, embasados pela concepção moderna de encenação, demonstra a importância dada por Capanema ao amparo de um “teatro de arte”.¹⁵¹

A atitude do ministro gerou inúmeras polêmicas, em especial entre as companhias profissionais mais antigas, que se somaram às críticas recebidas pelo órgão, constatadas pela leitura das correspondências e das colunas de teatro dos principais jornais do Rio de Janeiro.¹⁵²

Em meio às confusões suscitadas, Gustavo Capanema criou, pela portaria s.n., de 6 de julho de 1943, a Comissão Técnica Consultiva, com o fim de estudar um programa de proteção e de desenvolvimento do teatro, e opinar sobre qualquer matéria indicada pelo Ministério. A instituição dessa estrutura revelou que o ministro concordava com a necessidade de revisão da atuação do SNT. Ao mesmo tempo, com isso, ele retirou a autoridade do diretor, provocando um esvaziamento de um órgão recentemente criado e fragilizado pelas dificuldades enfrentadas e pelas ingerências sofridas das instâncias superiores.

A Comissão era composta por Celso Kelly, Oscar Lorenzo de Fernandez, Olavo de Barros e Aníbal Monteiro Machado, e pelo diretor do SNT. Os membros da Comissão, partindo do pressuposto da ineficiência do órgão em relação ao “reerguimento” do teatro nacional, prepararam um plano alicerçado em três propostas. A primeira visava à valorização do teatro, com medidas de estímulo ao público, aos artistas e ao teatro infantil; a criação de uma cadeira de teatro na Faculdade Nacional de Filosofia; a elaboração de prêmios; a revisão da legislação; a manutenção de uma revista especializada; a organização de um arquivo de peças. A segunda era voltada para a introdução de novos elementos: a realização de um curso de emergência para preparar ensaiadores e diretores; a contratação de técnicos de direção e montagem estrangeiros para darem cursos; o estímulo ao teatro amador e escolar; a instituição de uma divisão de apoio aos amadores; e a realização de um teatro experimental. E a terceira tinha como objetivo aperfeiçoar a Comédia Brasileira, com a inserção de preceitos de direção e disciplina técnica.¹⁵³

¹⁵¹ CAMARGO, 2011, p. 170-172. Sobre a Companhia Dulcina-Odilon ver VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000, p. 360-364 e sobre o Teatro Universitário ver CAMÕES, Jerusa. O Teatro Universitário. *Dionysos*, n. 23. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. DAC-FUNARTE. Serviço Nacional de Teatro, setembro de 1978, p. 27-31.

¹⁵² PEREIRA, 2001, p. 73.

¹⁵³ COMISSÃO TÉCNICA CONSULTIVA. Primeiras notas a respeito do plano geral e do programa para 1944,

O plano da Comissão Técnica Consultiva continha questões que até então não tinham sido consideradas entre as iniciativas oficiais e nem entre as reivindicações de classe, como a ideia de um curso para a preparação de ensaiadores e diretores, a realização de um teatro experimental, a contratação de técnicos estrangeiros e a presença de preceitos de direção na companhia oficial, em sintonia com algumas das propostas vistas na cena, mais particularmente em grupos amadores como Os Comediantes, ao qual Aníbal Machado era ligado.

O plano não foi colocado em prática porque a Comissão teve uma vida curta. Em março de 1944, Capanema determinou a concessão de auxílios para a Companhia Dulcina-Odilon e para Renato Viana sem consultá-la, o que levou seus membros ao pedido de demissão coletiva.¹⁵⁴

Ainda no que refere à subvenção, cabe mencionar que o SNT subsidiou espetáculos para fins estritamente políticos, como aqueles comemorativos dos dez anos da Revolução de 1930 e do governo Vargas, auxiliou montagens de peças de teor histórico e nacionalista submetidas por artistas que, com isso, adequavam-se às linhas culturais do governo, e colaborou com o DIP na realização da propaganda relacionada à guerra.¹⁵⁵

Desse modo, as concessões efetivadas pelo SNT tiveram um caráter abrangente. Compreenderam diversos gêneros e modalidades teatrais, do teatro voltado para o entretenimento ao “teatro de arte” e de “propaganda”. O assunto merece mais estudos, tal como uma análise dos processos com pedidos de subvenção não examinados em nossa dissertação pode iluminar outros aspectos relevantes sobre a trajetória do SNT. Mesmo assim, foi possível constatar que as subvenções não serviram apenas para a instrumentalização do teatro de acordo com os interesses do governo, embora também tenha atuado nesse sentido, e nem para estimular um único projeto estético, o que reforça os apontamentos apresentados por Tania Brandão em seu artigo sobre o tema. As relações de amizade foram importantes para o favorecimento de certas companhias e grupos, como mostrou Victor Hugo Adler Pereira, entretanto, outros fatores e justificativas interferiram no processo de escolha para o recebimento de auxílios, inclusive das companhias de teatro de revista que foram beneficiadas

de 16 de setembro de 1943. Pasta SNT - Conselho Técnico Consultivo. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e CAMARGO, 2016, p. 152-153.

¹⁵⁴ CAMARGO, 2011, p. 154.

¹⁵⁵ Como *Emboscada Nazista*, realizado pela companhia de Jayme Costa, *Nazismo sem máscara*, montado pela Companhia Eva Todor, e *Galinha Verde*, levado aos palcos pela Companhia de Teatro Cômico. Ver mais em CAMARGO, 2011, p. 145 e 149.

em algumas ocasiões.¹⁵⁶

Outro ponto observado foi o da centralização das realizações do SNT, que, praticamente, restringiram-se às companhias profissionais do Rio de Janeiro, algumas vezes subsidiadas para excursionar, o que pode ser estendido em relação aos amadores que, pelo contrário, existiam em todo o país. Vários pareceres indicam que esta disposição veio do presidente da República, que ordenou que os interventores cuidassem da proteção das companhias e grupos de seus respectivos estados, o que se opunha à ideia de um Serviço “Nacional”.¹⁵⁷ Mas, até esta regra teve exceções, constatada pelo amparo à companhia de Nino Nello de São Paulo, a Renato Viana, que em 1942 transferiu-se para o Rio Grande do Sul, e ao Teatro Samuel Campelo de Pernambuco.

A questão da elaboração de medidas para atrair novos públicos não se colocou como um problema no campo dos estudos ou das práticas, pois foram encontradas poucas informações sobre a gratuidade ou descontos nos ingressos das montagens das companhias auxiliadas.¹⁵⁸

Além desses limites, a falta de uma fiscalização eficiente abriu margem para o mau uso do dinheiro público, porque vários dos programas submetidos não foram cumpridos e alguns grupos e companhias não enviaram os comprovantes de pagamentos realizados com a verba oficial, o que contribuiu para a construção de uma imagem negativa do órgão.¹⁵⁹

Apesar dos esforços de Abadie Faria Rosa para contemplar as demandas do setor teatral, sua gestão foi alvo de muitas críticas. O diretor reconheceu as deficiências da atuação do Serviço e as justificou pela escassez dos recursos financeiros disponíveis, pela falta de autonomia do órgão, e em razão de questões que escapavam à ação oficial:

É forçoso, portanto, repetir: o teatro não se faz com leis. Não são os dispositivos legais que vão dar corpo e vitalidade a uma obra de mera inteligência e saber, a um empreendimento de integral amadurecimento. Teatro é cultura, é adiantamento, é civilização. Só o tempo poderá realizar iniciativa de tal monta. O que o Estado deverá e poderá fazer, é incentivar, provocar, acelerar esse surgimento, de arte tão complexa.¹⁶⁰

Ao lado das críticas, as entidades de classe apresentaram diversas propostas para a

¹⁵⁶ BRANDÃO, 2006 e PEREIRA, 1998, p. 85.

¹⁵⁷ FONTANA, 2014, p. 335.

¹⁵⁸ Como algumas propostas de Jayme Costa e de Dulcina de Moraes (em conjunto com o TEB), do Teatro Universitário e os espetáculos infantis realizados pela ABCT. Ver CAMARGO, 2001, p. 174-175.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ ROSA, Abadie Faria. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1941. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

reforma do órgão, encaminhadas, muitas vezes, diretamente para o ministro Capanema e até para o presidente Vargas.

A SBAT, por exemplo, pediu a observância de ações específicas relacionadas aos direitos autorais e solicitou a resolução de problemas como o da falta de teatros.¹⁶¹ Outra entidade bastante presente foi a Casa dos Artistas, que agiu em defesa dos artistas e da reorganização do amparo do governo ao teatro, condenando a subvenção de grupos amadores.¹⁶² Já a ABCT elaborou um memorial, que foi enviado a Getúlio Vargas em 1943, no qual propôs a reforma do SNT, a instituição de órgãos estaduais e a criação do Conselho Nacional de Teatro, composto por representantes do setor, com a finalidade de selecionar as companhias merecedoras de auxílios.¹⁶³

As manifestações não se restringiram ao Rio de Janeiro. De São Paulo, vários apelos foram enviados pelo Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos, que pleiteou a nomeação de um representante do órgão neste estado e a fundação de teatros de emergência.¹⁶⁴

Essas críticas e sugestões, abordadas resumidamente aqui, deixam nítido o descontentamento das entidades de classe e de artistas e intelectuais com os rumos tomados pelo SNT e a luta por sua transformação.

A questão, objeto de estudo da Comissão Técnica Consultiva criada em 1943, retornou à cena em 1945, no interior dos projetos do novo diretor João Batista Massot, que assumiu o SNT após a morte de Abadie Faria Rosa. Em março, Massot elaborou um plano com medidas que visavam dotar o órgão de um poder de decisão maior e mais ágil. Entre essas estavam a transformação de cinemas em teatros; a organização de um registro dos profissionais teatrais; a criação de uma Escola de Teatro; a abertura de um edital de concorrência para a subvenção de companhias de comédia, opereta e drama; a edificação do Teatro da Criança; a concessão de prêmios, entre outros pontos.¹⁶⁵

Em agosto de 1945, em meio à crise que levou ao fim o Estado Novo, o presidente Getúlio Vargas aprovou o plano de João Batista Massot. No mês seguinte, no dia 17, foram

¹⁶¹ A reclamação sobre os direitos autorais obteve uma resposta com a portaria n. 7, de 28 de setembro deste ano, que determinou que todo aquele que requeresse auxílio financeiro ao órgão deveria apresentar um documento de quitação emitido pela entidade. Ver CAMARGO, 2011, p. 176-177.

¹⁶² NOGUEIRA, Orlando. Carta ao presidente Getúlio Vargas, de 27 de dezembro de 1943. Arquivo Gustavo Capanema, Série MES; GCg 35.03.09, pasta XII (CPDOC/FGV).

¹⁶³ MEMORIAL apresentado ao Chefe da Nação pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Arquivo Gustavo Capanema, Série MES; GCg 35.03.09, pasta XIII (CPDOC/FGV). 20 nov. 1943,

¹⁶⁴ CAMARGO, 2011, p. 182-184.

¹⁶⁵ PROCESSO n. 96.834/45. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

sancionados três decretos-lei voltados para o teatro, que vinham ao encontro de demandas recorrentes reclamadas durante todo o período de existência do SNT.

O primeiro decreto-lei, n. 7.957, dispôs sobre a isenção de impostos e taxas federais incidentes sobre teatros, circos e pavilhões, e sobre a isenção de impostos para a construção de teatros, a doação de terrenos com este fim pelo governo federal. O segundo, n. 7.958, instituiu o Conservatório Nacional de Teatro na Universidade do Brasil, com os cursos de arte dramática e de arte coreográfica. E o último, o de n. 7.959, dispôs sobre a locação de teatros no Distrito Federal, proibiu a utilização de edifícios teatrais para outros fins e determinou a preferência da locação de casas para companhias nacionais.¹⁶⁶

A aprovação do plano do novo diretor e a promulgação dos decretos-leis provocaram reações positivas da classe teatral porque essas medidas tocavam em itens considerados urgentes como o da falta de casas de espetáculos e o da isenção de impostos e taxas. Ao mesmo tempo, principalmente em relação ao plano de Massot, as propostas expunham a fragilidade do SNT, que ganharia mais tarefas, sem jamais ter conseguido desempenhar todas aquelas elencadas no decreto-lei n. 92.

A fraqueza institucional do SNT se refletiu na falta de diretrizes definidas, que deixou de lado uma função exclusivamente educativa para exercer uma finalidade voltada primordialmente para a produção e a manutenção do mercado teatral carioca, dando origem a um setor teatral subvencionado que buscava no órgão o auxílio para suas atividades sob as justificativas mais variadas, que iam das dificuldades econômicas às tentativas de “elevação do teatro nacional”.¹⁶⁷

Todas essas nuances tornaram esta uma experiência singular no âmbito da administração oficial da cultura, porque, no caso do cinema, ainda que existisse uma forte articulação de grupos, os conflitos não se deram em torno de um órgão, mas da esfera legislativa, como retratou Anita Simis.¹⁶⁸

Experiência que não constituiu uma ideia de teatro como um serviço público, nem iniciou um projeto de longo prazo que poderia contribuir para o desejado “desenvolvimento” da cena teatral, já que a escola e a companhia oficial careceram de uma orientação nesse

¹⁶⁶ BRASIL. Decreto n. 7.957, de 17 de setembro de 1945. Dispõe sobre a isenção de impostos e taxas federais, que incidem sobre o teatro e dá outras providências, Id. Decreto n. 7.958, de 17 de setembro de 1945. Institui o Conservatório Nacional de Teatro e Id. Decreto n. 7.959, de 17 de setembro de 1945. Dispõe sobre a locação de teatros no Distrito Federal e dá outras providências. *Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil*, v. 5. Rio de Janeiro, p. 301-303, 1945.

¹⁶⁷ URFALINO, 2011, p. 19.

¹⁶⁸ SIMIS, 2008.

sentido. Entretanto, pode-se afirmar que o amparo do governo por meio dos auxílios foi importante para que novas propostas cênicas, como aquelas realizadas pelo grupo Os Comediantes, conseguissem maior visibilidade no panorama teatral. Em estudo recente sobre outro grupo amador, o TEB, a pesquisadora Fabiana Fontana, ressaltou o papel do órgão na constituição do amadorismo teatral como campo, dada a sua legitimação como assunto e dever do Estado.¹⁶⁹

Assim como em outros países, a instituição de medidas de estímulo ao teatro distanciadas do antigo mecenato ocorreu em um momento em que o cinema, atividade de caráter industrial, cuja reprodução técnica facilitava e barateava o seu acesso, avançava sobre os espaços e até retirava uma parte do público dos teatros, tornando imperativa a busca de apoio dos poderes públicos para a sua resistência. Como mostrou o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, “o cinema amesquinhou muito as artes do espetáculo tradicionalmente vivas em todo o país, mas elas sempre encontraram meios de permanecer, o que faz pensar que correspondem a necessidades profundas de expressão cultural.”¹⁷⁰

Os problemas relativos às condições da produção teatral e aos aspectos artísticos, que perpassaram outras experiências estrangeiras, foram incorporados à missão educativa do recém-criado Ministério da Educação e Saúde Pública, responsável pela instituição de uma estrutura administrativa dedicada a vários setores da esfera cultural. Em uma primeira etapa, com a atuação da Comissão de Teatro Nacional, esses foram tomados essencialmente como objetos de estudo e realizações que valorizaram uma noção de teatro contraposta ao teatro como “entretenimento”, que era predominante nos palcos.

Com o estabelecimento do SNT, que ficou a cargo de uma figura pertencente ao meio teatral carioca, a ação governamental ganhou uma nova configuração. Apesar de algumas ideias e ações inspiradas em experimentos realizados outros países, o órgão, dotado de múltiplas atribuições, acabou por adotar a concessão de auxílios e patrocínios governamentais, existentes de longa data e que se faziam de forma dispersa, como a sua atividade central. Além disso, sua atuação foi atravessada por conflitos entre autoridades, ausência de um projeto coerente, o que o tornou um alvo de críticas que assinalaram, logo cedo, a necessidade de sua reorganização.

¹⁶⁹ FONTANA, 2014, p. 334.

¹⁷⁰ GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001, p. 93-94. Sobre os debates acerca da concorrência do cinema e, ao mesmo tempo, as oportunidades de trabalho abertas a artistas, técnicos e dramaturgos ver CAMARGO, 2011, p. 23-24.

Motivo de polêmicas, o SNT figurou como centro das disputas entre as diferentes concepções teatrais, articuladas em termos de resistência e de uma ainda incipiente inovação cujos desdobramentos e profissionalização serão acompanhados nos capítulos seguintes.

Capítulo 2:

Antigas diretrizes e novas ideias: o Serviço Nacional de Teatro pós-Estado Novo

A expectativa gerada pela promulgação de três decretos-leis relacionados ao teatro no final do Estado Novo não foi correspondida, pois tais atos não foram regulamentados e suas disposições não saíram do papel. Mesmo assim, os debates e a formulação de projetos de intervenção estatal continuaram a movimentar o meio teatral, que buscou novos caminhos para a resolução dos problemas que o afetavam direta e indiretamente.

Este capítulo analisa a trajetória do SNT nos primeiros anos do período democrático, durante a presidência de Eurico Gaspar Dutra, e discute as ações empreendidas pelo órgão e seu impacto no campo teatral.

A primeira parte trata das mudanças políticas e administrativas realizadas pelo governo Dutra, com destaque para a pouca atenção conferida à administração da cultura em contraponto ao estímulo promovido pela ação privada. Em uma segunda etapa, o foco concentra-se no setor teatral, com o exame das transformações da cena, e, em seguida, da mobilização e criação de entidades de classe. Por fim, passa-se para a análise dos principais planos e iniciativas das direções de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha (1946-1948) e de Thiers Martins Moreira (1948-1951), e da manutenção da subvenção como a principal atividade do SNT.

2.1 Ação oficial e ação privada: duas formas de relacionamento com a cultura

O período democrático inaugurado após a deposição de Getúlio Vargas em outubro de 1945 foi marcado por transformações ligadas ao processo de intensificação da industrialização e da urbanização do país, que impuseram novos padrões de produção e de consumo, e trouxeram a ideia da “modernização” para a ordem do dia. Este momento também se singularizou pela construção de um espaço público e de uma abertura à participação política, realizada a partir das eleições diretas e por meio de movimentos sociais e culturais, atividades na imprensa, sindicatos e partidos políticos.¹⁷¹

O tema da democratização foi uma das tônicas dos debates, defendido de forma

¹⁷¹ MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 615-616.

contundente ainda no final do Estado Novo pelo Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores. O evento reuniu centenas de intelectuais, que discutiram a defesa da liberdade de pensamento e de crítica, a condenação da censura, a luta pela democratização da cultura, a reforma agrária, a gratuidade de ensino, a aproximação entre o teatro o povo e o padrão do trabalho intelectual nas universidades, demonstrando a forte presença de questões políticas ao lado de aspectos estritamente culturais e de alguns assuntos que seriam retomados e problematizados nas décadas seguintes.¹⁷²

Três partidos ganharam relevo na cena política: o Partido Social Democrático (PSD) e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), ligados a Getúlio Vargas, e a União Democrática Nacional (UDN) que, inicialmente, agrupava a oposição. Outro núcleo político importante era o recém-saído da clandestinidade Partido Comunista do Brasil (PCB). Além das atividades de organização da classe trabalhadora, o PCB montou um aparato cultural formado por uma rede de comunicação e artes composta por diários e revistas distribuídos para todo o país, clubes de gravuras e outras experiências, que prosseguiram mesmo após a cassação do registro do partido em 1947.¹⁷³

Em dezembro de 1945 foram realizadas as eleições presidenciais, vencidas pelo general Eurico Gaspar Dutra, ex-ministro da Guerra de Getúlio Vargas. Dois dos maiores objetivos do governo Dutra no plano econômico foram o combate da inflação e a adoção de uma política de moderação dos gastos públicos, que contribuíram para a implantação de indústrias substitutivas de bens de consumo duráveis, como aparelhos eletrodomésticos, que trariam grande impacto para a vida cotidiana de muitos brasileiros.¹⁷⁴

Junto com o presidente foi eleita uma Constituinte, que elaborou uma nova Constituição, promulgada em 18 de setembro de 1946. Dentre outras disposições, foram consagradas a liberdade de pensamento, limitada apenas no que dizia respeito aos espetáculos e diversões públicas, e de organização partidária, exceto nos casos em que o programa

¹⁷² PÉCAUT, 1990, p. 97, MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1937-1974)*: pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008, p. 175-196 e LIMA, Felipe Victor. *O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores: movimento intelectual contra o Estado Novo*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 162-163. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02082010-194935/pt-br.php>>. Acesso em: 10 out. 2013.

¹⁷³ RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995, p. 29 e 55.

¹⁷⁴ VIANNA, Sérgio Besserman. Política Econômica externa e industrialização: 1946-1951. In: ABREU, Marcelo de Paiva (org.). *A Ordem do Progresso: cem anos de política econômica republicana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992, p. 115 e 119, DRAIBE, 2004, p. 127-128 e SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 98.

contrariasse de alguma forma o regime democrático.

Em relação à cultura, a Constituição de 1946 manteve as linhas gerais da de 1934. O artigo n. 173 declarou a liberdade das ciências, letras e artes. E os seguintes afirmaram o dever do Estado no amparo à cultura, previram a criação de institutos de pesquisas e conservaram sob a proteção do Poder Público as obras, os monumentos e os documentos de valor histórico e artístico e os monumentos naturais.¹⁷⁵

A censura das diversões públicas foi preservada e voltou a ficar inteiramente sob o controle da Polícia após a extinção do DIP em 1945. O regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública aprovado em 1946 manteve a censura prévia das representações das peças teatrais, que condicionava a autorização dos textos, cujo conteúdo não poderia conter ofensa ao decoro público e cenas de ferocidade; sugerir a prática de crimes, maus costumes, o incitamento contra o regime vigente; prejudicar a cordialidade nas relações com outros povos; ofender as coletividades ou as religiões; ferir a dignidade ou os interesses nacionais ou induzir ao desprestígio das forças armadas.¹⁷⁶

A questão educacional continuou como um objeto importante de atenção. Destacou-se, nesse sentido, a aprovação da Lei Orgânica do Ensino Primário, que forneceu as diretrizes gerais da educação primária, algumas delas inspiradas em princípios estabelecidos no “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova” de 1932, como a gratuidade, a obrigatoriedade e a descentralização. Também foi convocada, pelo então ministro da Educação e Saúde Clemente Mariani, uma comissão de educadores com o fim de estudar um projeto de reforma geral, que deu entrada na Câmara dos Deputados em 1948, e sofreria inúmeras mudanças até 1961, quando foi aprovado como Lei de Diretrizes e Bases.¹⁷⁷

Outra novidade foi a elaboração, em 1947, da Campanha de Educação de Adolescentes e Adultos, considerada como a primeira grande campanha de massa para a educação de adultos no Brasil, que atendeu aos apelos da Unesco em favor da educação popular e foi a

¹⁷⁵ BRASIL. Constituição dos Estados Unidos do Brasil, decretada pela Assembleia Constituinte em 18 de setembro de 1946. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1940-1949/constituicao-1946-18-julho-1946-365199-norma-pl.html>>. Acesso em 10 mar. 2014.

¹⁷⁶ Id. Decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do DFSP. *Coleção de leis da República Federativa do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 326-342, 1946. Sobre a censura teatral no período democrático ver COSTA, 2006, p. 121-174.

¹⁷⁷ BEISEGEL, Celso Rui. Educação e Sociedade no Brasil após 1930. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III: O Brasil Republicano. Economia e cultura (1930-1964), v. 11. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 468-513 e ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da educação no Brasil: 1930-1973*. 14. ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1978, p. 161e 171.

primeira de uma série de campanhas criadas nesses anos que, entre outras consequências, favoreceram a queda das taxas de analfabetismo no país.¹⁷⁸

Para estreitar este diálogo entre o governo brasileiro e a Unesco foi estabelecido, em 1946, o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) subordinado ao Ministério das Relações Exteriores. O IBECC tinha a função de atuar como organismo de cooperação para a discussão de problemas relativos à educação e à pesquisa científica e cultural. Composto por intelectuais brasileiros, o IBECC possuía comissões estaduais e comissões relacionadas a diferentes áreas, como a Comissão Nacional de Folclore, instalada em 1947 e uma Comissão de Teatro sobre a qual pouco se sabe.¹⁷⁹

No que se refere aos órgãos ligados direta ou indiretamente à cultura, existentes no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, cuja gestão passou pelas mãos de três ministros durante o governo Dutra, foram identificadas poucas medidas, a maior parte delas deliberadas na esfera legislativa.¹⁸⁰ Dentre essas, assinala-se a aprovação do primeiro regimento do INCE, pelo decreto n. 20.301 de 1946, órgão que, segundo, Sheila Schvarzman, perdeu sua importância entre as preocupações do Estado, e enfrentou uma escassez de recursos que afetou a produção dos filmes.¹⁸¹

Neste ano também foi aprovado o primeiro regimento da então chamada Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pelo decreto n. 20.303, que foi responsável pela criação de quatro Distritos, com sedes em Salvador, Recife, Belo Horizonte e São Paulo, encarregados de facilitar os trabalhos do órgão em várias partes do país. Para Maria Cecília Londres Fonseca, a orientação da política de preservação inaugurada em 1937 foi mantida

¹⁷⁸ PAIVA, Vanilda Pereira. *Educação popular e educação de adultos: contribuição à história da educação brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1973, p. 178 e 189. Sobre a queda das taxas de analfabetismo, ver ROMANELLI, 1978, p. 75.

¹⁷⁹ BRASIL. Decreto n. 21.355, de 25 de junho de 1946. Aprova os estatutos do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura. *Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 411-415, 1946, VILHENA, 1997, p. 95. Sobre o contexto de criação do IBECC ver ABRANTES, Antonio Carlos Souza de. *Ciência, Educação e sociedade: o caso do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) e da Fundação Brasileira de Ensino de Ciências (FUNBEC)*. 2008. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro. Sobre a Comissão de Teatro ver REUNIU-SE a Comissão Nacional de Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1956. Teatros, p. 10.

¹⁸⁰ Sem contar um interino, durante o governo Dutra foram ministros da Educação e Saúde: Ernesto de Souza, Clemente Mariani Bittencourt e Pedro Calmon Muniz de Bittencourt. Ver GALERIA de ministros. In: *Portal do Ministério da Educação*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?Itemid=945&id=13462&option=com_content&view=article>. Acesso em 17 fev. 2014.

¹⁸¹ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. 2000. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, p. 254. Sobre a temática dos filmes produzidos no período democrático ver p. 343-344.

praticamente a mesma durante todo o período democrático, o que acarretou um progressivo desgaste do modelo implementado e uma diminuição das atividades de pesquisa e divulgação devido à falta de recursos.¹⁸²

Durante a gestão de Clemente Mariani, entre fins de 1946 e meados de 1950, houve um intercâmbio cultural com a França, que promoveu concertos e conferências de escritores como Georges Duhamel e Albert Camus, e a organização de comemorações do centenário de nascimento de Castro Alves, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa e de Martins Pena – esta última realizada pelo SNT.¹⁸³

Se na esfera oficial poucas ações foram empreendidas, fora dela o movimento foi contrário. Para Renato Ortiz, a década de 1940 representou a consolidação da sociedade urbano-industrial, marcada pela presença de uma série de atividades vinculadas a uma cultura popular de massa, que motivou o surgimento de uma indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos, observado na expansão das emissoras de rádio, no número crescente de cinemas e na ampliação de publicações. Além disso, ocorreu uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros com a superação dos padrões europeus pelos valores norte-americanos.¹⁸⁴

Verificou-se, ainda, um processo de diversificação das elites que trouxe, em seu bojo, projetos de organização de instituições de natureza pública com assumido “feitio civilizatório”, na cidade do Rio de Janeiro e, sobretudo, em São Paulo. De acordo com Maria Arminda Arruda, forjou-se uma nova modalidade de mecenato privado, bancado por elementos do mundo empresarial dotados de uma “nova ética” voltada para o público, diferente do mecenato característico dos salões paulistas dos anos 1920 e 1930.¹⁸⁵

No final da década de 1940, a cidade de São Paulo adquiriu contornos de uma metrópole e passou a se destacar como grande centro produtor de cultura, concorrendo em importância com a capital federal.¹⁸⁶ Proeminência que guardou relações com o desenvolvimento econômico e resultou na criação de instituições culturais patrocinadas por

¹⁸² FONSECA, 1997, p. 157-158.

¹⁸³ MARIANI, Clemente. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>>. Acesso em: 6 jan. 2015.

¹⁸⁴ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 38, 54 e 71.

¹⁸⁵ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru-SP: EDUSC, 2001, p. 116 e 384-385.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 52. De acordo com Lúcia Lippi Oliveira, a competição entre as duas cidades existia desde a década de 1920. Ver Id. *Cultura urbana no Rio de Janeiro*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 143.

este novo modelo de mecenato, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947 pelo empresário Assis Chateaubriand, dono do Grupo Diários e Emissoras Associados, e o Museu de Arte Moderna (MAM), obra do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, de 1948, sob a inspiração do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).

Em 1948, o diretor das Indústrias Matarazzo, o engenheiro italiano Franco Zampari, fundou o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que será tratado no próximo tópico. No ano seguinte, Zampari, Francisco Matarazzo Sobrinho e outros, criaram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, com o objetivo de produzir um cinema brasileiro novo, de qualidade internacional e distante do que existia até então. Isso se referia especialmente às chanchadas feitas pela Atlântida Cinematográfica do Rio de Janeiro, comédias que congregavam elementos do carnaval, do rádio e do teatro de revista protagonizadas por nomes como Oscarito e Grande Otelo, de grande popularidade, e que sobreviveram até a década de 1960.¹⁸⁷

A criação de museus, de um teatro, de uma companhia cinematográfica, de escolas e a realização de concertos, exposições e outras atividades, ainda que não possam ser consideradas como um conjunto, foram compreendidas por Maria Rita Galvão como uma proposta cultural da burguesia paulista destinada à veiculação de uma determinada visão do mundo para a sociedade.¹⁸⁸ Proposta que se orientou por uma perspectiva de atualização das artes, inspirada em experiências estrangeiras, acentuando a identidade de São Paulo como metrópole moderna e cosmopolita.

Outro acontecimento realizado em solo paulista foi o aparecimento da primeira emissora de televisão do país, a TV Tupi, inaugurada em setembro de 1950 pelo Grupo Diários e Emissoras Associados. No ano seguinte, foi a vez do Rio de Janeiro, onde o evento de fundação contou com a participação do presidente da República.

Diferente de São Paulo, o Rio de Janeiro continuou como centro do patrocínio oficial desenvolvido pela expansão do aparelho de Estado durante o governo Vargas, o que fez da cidade um grande polo de atração para intelectuais e artistas. Uma das poucas iniciativas comandadas pelas elites foi a criação do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948.¹⁸⁹

¹⁸⁷ GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, (org.), 2007, p. 594 e DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 29.

¹⁸⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 11-12.

¹⁸⁹ Sob a liderança de advogados e burocratas de alto escalão, como San Thiago Dantas, donos de grandes jornais como Paulo Bittencourt, Assis Chateaubriand e Roberto Marinho, industriais como Augusto Frederico Schmidt e banqueiros como Walter Moreira Salles. Ver ARRUDA, 2001, p. 376 e PARADA, Maurício Barreto Alvarez. A

Assim, o primeiro governo eleito após o fim do Estado Novo caracterizou-se, praticamente, pela ausência, salvo o estabelecimento do IBECC e outros atos pontuais, de ações relativas à cultura. Os órgãos instalados sob a égide do Ministério da Educação e Saúde foram mantidos, mas receberam poucos investimentos, como será visto na análise sobre o SNT, pois não foram localizados os dados orçamentários gerais relativos a esses anos e não existem estudos mais detalhados sobre outros casos particulares. Pode-se considerar, desse modo, que não houve o interesse em renovar a administração da cultura e demarcar um afastamento simbólico das medidas originadas no Estado Novo, nem um diálogo mais estreito com a indústria cultural emergente.

Em movimento oposto, a ação privada exerceu um papel relevante na produção cultural, por meio da criação de instituições de caráter público e do incremento dos meios de comunicação de massa que ganhou mais um componente, a televisão que, aos poucos, contribuiria para transformar culturalmente todo o país.

2.2 A profissionalização do teatro moderno e as transformações da cena brasileira

Os espetáculos realizados por grupos amadores e as inovações trazidas por alguns artistas profissionais entre 1930 e 1940 movimentaram os debates no meio teatral e reacenderam as ideias de atualização dos palcos, que envolviam a questão da realização de um teatro “sério”, “de arte” e da modernização da cena. Ideias que carregavam uma concepção de teatro como instrumento pedagógico e, ao mesmo tempo, uma “consciência do atraso” e do “abismo” que separava o país do “mundo civilizado”. Discussões que também perpassaram outros terrenos, como o cinema, e que, de certa forma, inseriam-se no quadro dos debates intelectuais e políticos sobre as vias de consolidação da ordem social moderna, existentes nas décadas anteriores, mas que ganhariam maior projeção nos anos 1950.¹⁹⁰

Como mencionado no primeiro capítulo, não houve um processo linear e evolutivo em direção à modernidade e à modernização, tema de trabalhos recentes que têm contribuído para redimensionar interpretações alicerçadas em obras, como as de Décio de Almeida Prado,

fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e a s imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, 1995, p. 125-126. Disponível em: <http://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=16>. Acesso em 3 set. 2013.

¹⁹⁰ GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 131, RABETTI, M. L. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. *Folhetim*, Rio de Janeiro, v. 2, 1998, p. 16, BRANDÃO, Tania. As companhias teatrais modernas. In: FÁRIA (dir.), 2013, v. 2, p. 80 e BOTELHO, André. Uma *sociedade em movimento* e sua *intelligentsia*: apresentação. In: Id., BASTOS, Elide Rugai; VILLAS BÔAS, Gláucia (orgs.). *O moderno em questão: A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, p. 16.

Sábato Magaldi e Gustavo Dória, que, segundo Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota, “suplantaram o processo histórico e se tornaram a própria história que, constituída de sentidos e finalidades, teceu mecanismos que fundamentaram hierarquias, valores e fixaram uma imagem do teatro brasileiro.”¹⁹¹

Como apontou a pesquisadora Tania Brandão, a impressão deixada pela leitura de alguns desses livros, é a de que o palco foi modificado como que por um “passe de mágica”: “saiu de cena o quadro do teatro antigo, entrou o do teatro moderno”, ficando de fora as contradições e as dificuldades inerentes a esse processo de mudanças.¹⁹²

Outra consequência, ligada ao lugar de produção dessas obras fundadas na noção de progresso, escritas por críticos teatrais vinculados ou entusiastas das experiências modernas, foi a da pouca atenção, ou até a desvalorização das companhias e espetáculos associados ao teatro tradicional, o “teatro antigo”. Questão que não se restringe ao teatro e nem se constitui uma especificidade brasileira, como atentou Christophe Charle ao refletir sobre as hierarquias simbólicas construídas em diversos campos da produção artística na Europa e suas relações com as condições sociais, políticas, linguísticas, e com os gostos e paixões dos primeiros mediadores da época, cujos efeitos foram duradouros, e que acabaram criando “buracos” na historiografia da cultura e das artes.¹⁹³ Lacunas que vêm sendo preenchidas nas últimas décadas com um renovado interesse pela história deste “teatro antigo” e de seus personagens, que ficou relegada durante muito tempo a depoimentos, memórias e autobiografias, a partir de novas perspectivas que privilegiaram a trajetória das companhias, as montagens e a iconografia produzida, entre outros aspectos.¹⁹⁴

¹⁹¹ GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 75. Para uma análise particular da obra de Sábato Magaldi ver GUSMÃO, Henrique Buarque de; HERZOG, Thiago. O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.15, n. 1, 2015, p. 124-134. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/90844/98305>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

¹⁹² BRANDÃO, 2002, p. 44.

¹⁹³ CHARLE, 2015, p. 21.

¹⁹⁴ Dentre os trabalhos mais recentes dedicados ao teatro de comédia e ao teatro de revista, destacam-se: CHIARADIA, Filomena. *Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011, REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015 e NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. *Dercy Gonçalves: o corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. Tese (doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000777906>>. Acesso: 22 nov. 2014. A mais recente obra geral dedicada à história do teatro brasileiro reconheceu que as práticas do “velho teatro” se estenderam até meados da década de 1950, e dividiu o espaço com as realizações modernas, ressaltando a não linearidade do processo de modernização do teatro brasileiro. Ver FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó. Nota Editorial. In: FARIA, (dir.), v. 1 e 2, 2013.

Se, como reforçaram Guinsburg e Patriota, não se pode pensar em uma divisão entre o teatro comercial baseado em torno do protagonista com o objetivo de obter sucesso entre as massas de um lado, e o teatro embasado por novas concepções cênicas e voltado para um público detentor de um maior capital cultural de outro, devido à diversidade de matrizes que estabeleceram os indícios de modernidade, é necessário, ainda, ressaltar os diálogos existentes.¹⁹⁵

Com todas essas nuances e ressalvas, vale observar que o discurso alicerçado nesta “dicotomia” “antigo X moderno” foi encontrado com frequência na leitura das colunas de teatro e na documentação do SNT, refletindo a força desta construção, que tinha raízes na “dicotomia” “teatro de arte X teatro-entretenimento”, e, às vezes se confundia com esta, particularmente nesse momento de profissionalização das propostas modernas.¹⁹⁶

Um dos fatos mais destacados pela historiografia foi a criação do TBC em São Paulo, uma instituição de “feitio civilizatório”, experimento singular na história do teatro brasileiro. Em 1949, o encenador italiano Adolfo Celi foi contratado para a função de diretor artístico do teatro, que se caracterizou pelo primado da qualidade artística e técnica. Além de Adolfo Celi, outros diretores estrangeiros trabalharam no TBC, como o italiano Ruggero Jacobbi e o polonês Zbigniew Ziembinski, fortalecendo o diálogo do teatro brasileiro com a cena internacional e uma tendência de apuramento técnico fundamentado nos modernos padrões do teatro europeu, que exigiu uma homogeneização na prática interpretativa de seus atores. No que se refere ao repertório, a companhia apresentou peças clássicas, contemporâneas e alguns textos de maior apelo comercial para garantir o retorno financeiro.¹⁹⁷

O TBC representou uma proposta profissional para o teatro paulista distinta do teatro cômico carioca que era presença constante na cidade. Uma proposta elaborada pelas elites, que criticavam o governo federal que somente subvencionava companhias e grupos do Rio de Janeiro, enquanto São Paulo parecia sem recursos, e que “instaurou um conceito de teatro

¹⁹⁵ GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 99-100.

¹⁹⁶ Vários exemplos dos discursos construídos por esta “dicotomia” podem ser encontrados nesta tese, mas vale lembrar, por seu caráter bastante ilustrativo, a crítica escrita por Décio de Almeida Prado sobre a montagem de *Falta um zero nessa história*, realizada pela Companhia Jayme Costa em 1952, na qual ele definiu o que era o “velho teatro”. Ver PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 172-174.

¹⁹⁷ GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 21-28 e 31-36. Sobre a formação e trajetória dos diretores italianos citados e de outros que vieram depois ver VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2014. Sobre Ziembinski ver MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Hucitec; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ FUNARTE, 1995.

como carpintaria, artesanato e requinte”.¹⁹⁸

Outro empreendimento paulista foi a Escola de Arte Dramática (EAD), criada em 1948, por Alfredo Mesquita, diretor do GTE e filho de Júlio Mesquita, dono de um dos maiores jornais do país, *O Estado de S. Paulo*. A EAD, como o TBC, consistiu em um esforço de educação do intérprete teatral, que acabou por servir, de acordo com Armando Sérgio da Silva, como base de apoio para o desenvolvimento do teatro brasileiro moderno.¹⁹⁹

A modernização da cena foi acompanhada, de maneira descontínua, pela modernização da crítica teatral, que passou a contribuir com a formação de uma consciência teatral, ao analisar mais detidamente a qualidade dos espetáculos, a coerência na encenação e na interpretação e a consistência dramática.²⁰⁰

O expoente dessa nova crítica foi Décio de Almeida Prado, que atuou no jornal *O Estado de S. Paulo* a partir de 1946 e se engajou em um projeto de modernização, que foi acompanhado da prática no GUT e como professor na EAD. Esse engajamento refletiu uma identidade entre artistas e críticos que, apesar de apontar para uma ruptura em relação ao teatro que era feito anteriormente, também traduziu um desdobramento das ideias de civilização sobre as quais se assentaram os debates sobre o teatro no século XIX.²⁰¹

No Rio de Janeiro, o teatro profissional assimilou algumas das questões trazidas por grupos amadores, sobretudo, no que concerne ao repertório. Houve, ainda, um processo de diversificação das propostas que se deslocaram do amadorismo rumo à profissionalização.

Diferente de São Paulo, onde o TBC pôde contar com um mecenas para a estruturação de suas atividades, no Rio de Janeiro, as companhias organizadas em moldes modernos enfrentaram dificuldades de diversas ordens e tiveram uma existência efêmera, mesmo com o sucesso de suas primeiras apresentações e apoio de parte da crítica. Uma delas foi Os Comediantes, que fez sua estreia profissional em 1946 com a denominação de V Comediantes, outra foi o Teatro dos Doze, criado em 1949 por Ruggero Jacobbi, Sérgio Cardoso, Sérgio Britto e outros.²⁰²

Melhor sucedido e longo foi o Teatro Popular de Arte (TPA), posteriormente

¹⁹⁸ BRANDÃO, 2013, p. 90. Sobre as críticas ao governo federal ver GALVÃO, 1981, p. 22-23.

¹⁹⁹ 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. 6.

²⁰⁰ BERNSTEIN, 2005, p. 95-108.

²⁰¹ Ibid., p. 94-101 e GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 129-130.

²⁰² Sobre os V Comediantes ver MICHALSKI, 1995, p. 92-96 e SILVEIRA, Miroel. A Fase Profissional. *Dionysos*, n. 22. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, dezembro de 1975, p. 44-50. Sobre o Teatro dos Doze ver VANNUCCI, 2014, p. 80-83.

chamado de Teatro Maria Della Costa. A companhia foi organizada em 1948 pelos atores Itália Fausta, Sandro Polloni e Maria Della Costa, e estreou com a peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski. Semelhante ao TBC, o Teatro Popular de Arte adotou a prática de variação de repertório, incluindo textos contemporâneos e algumas concessões ao gosto do público. Em 1950, a companhia se estabeleceu em São Paulo, motivada pela efervescência cultural que movimentava esta cidade.²⁰³

A capital do país também abrigou novas experiências de curta duração, que incorporaram o preceito da encenação ou uma preocupação com a realização de um repertório “elevado”, como o Teatro de Arte, criado em 1948 por Dulcina de Moraes e Maria Jacintha Lopes Trovão, e o Teatro de Câmara, idealizado pelos ex-Comediantes Agostinho Olavo e Gustavo Dória e pelo escritor Lúcio Cardoso.²⁰⁴

Ao lado desses profissionais mantiveram-se alguns grupos amadores, como o TEN, liderado por Abdias Nascimento e o TEB, que montou, em 1948, *Hamlet*, de William Shakespeare, dirigido por Hoffmann Harnisch. Sucesso de crítica e público, o espetáculo representou, de acordo com Fabiana Fontana, um evento sem precedentes na esfera do amadorismo teatral, consagrando o protagonista, Sérgio Cardoso, como um dos grandes atores do teatro brasileiro.²⁰⁵

Neste mesmo ano, Paschoal Carlos Magno do TEB idealizou uma escola, o Seminário de Arte Dramática. Voltado para o ensino prático, o Seminário visava à formação de valores dirigidos à interpretação, direção, crítica, escrita teatral e áreas técnicas.²⁰⁶

Em linhas gerais, nas iniciativas citadas, ressalta-se a importância da figura do diretor, notadamente, de origem estrangeira. Ziembinski, por exemplo, transitou por diversas companhias cariocas nascentes como os V Comediantes, o Teatro Popular de Arte e os Artistas Unidos e depois foi para o TBC paulista, onde os diretores italianos predominaram. De maneira semelhante, o repertório apresentando por esses novos grupos e companhias foi composto em grande parte por peças estrangeiras, de autores como Eugene O’Neill, Tennessee Williams, Jean-Paul Sartre, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, ao lado de textos considerados primordiais do teatro clássico, de Sófocles a William Shakespeare. Nos

²⁰³ BRANDÃO, 2009, p. 176.

²⁰⁴ Sobre o Teatro de Arte ver PROCESSO n. 44.369/47. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e VIOTTI, 2000, p. 360-364. Sobre a trajetória do Teatro de Câmara, iniciada em 1947, que parece ter sido finalizada no ano seguinte, ver DÓRIA, 1975, p. 126 e PROCESSO n. 53.169/47. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁰⁵ FONTANA, 2014, p. 133 e PROCESSO n. 33.611/47. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁰⁶ FUNDADO o primeiro “Seminário de Arte Dramática” do Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1948. Teatro, p. 27 e INAUGURADO o Seminário de Arte Dramática. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1948. Teatro, p. 5.

elencos, atores vindos das fileiras do amadorismo, como Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Sandro Polloni, Paulo Autran, Nydia Lícia, entre outros.²⁰⁷

Tanto em São Paulo, como no Rio de Janeiro, a profissionalização das experiências modernas foi acompanhada da criação de escolas. Até esse momento, havia, apenas na capital federal, a Escola de Teatro da Prefeitura fundada em 1908. A EAD, mais duradoura, teve como professores Décio de Almeida Prado, Cacilda Becker e Ruggero Jacobbi, e o Seminário de Arte Dramática, menos estruturado do que a congênere paulista e que teve uma existência curta, reuniu nomes como Hoffman Harnish e Esther Leão.²⁰⁸

Ainda predominante nos palcos era o teatro de comédia das grandes estrelas, em suas versões declamada e musicada. Procópio Ferreira, Jayme Costa, Bibi Ferreira, Oscarito, Alda Garrido, Eva Todor, Dercy Gonçalves e muitos outros encabeçavam companhias que faziam grande sucesso de público com fórmulas centradas na hierarquização dos papéis, com o protagonismo da primeira figura, geralmente dotada de grande capacidade de improvisação. E que, em algumas ocasiões, expressavam preocupações com o repertório vistas, por exemplo, na montagem de uma peça de Bernard Shaw pela companhia Eva e seus Artistas, ou na contratação de diretores estrangeiros, como foi o caso de Ruggero Jacobbi pela Companhia Procópio Ferreira em 1948.²⁰⁹

No geral, o repertório dessas companhias era bastante variado, e ficava condicionado à aceitação do público. Abrangia autores estrangeiros e brasileiros de grande sucesso, como Raimundo Magalhães Júnior, Luiz Iglezias, Henrique Pongetti, Joracy Camargo, Paulo de Magalhães, Geysa Bôscoli, e nomes que começavam a despontar como Pedro Bloch e Guilherme Figueiredo.²¹⁰

Em relação ao teatro musicado, e especificamente de revista, vale sublinhar um

²⁰⁷ PRADO, 2008, p. 50. Os Artistas Unidos, companhia que existiu entre 1946 a 1959, encabeçada pela atriz francesa Henriette Morineau, apesar de sua preocupação com repertório e direção não pode ser considerada, segundo alguns autores, como uma companhia moderna “na plena acepção do termo”. Ver BRANDÃO, 2013, p. 89.

²⁰⁸ A Escola de Teatro da Prefeitura Municipal do Distrito Federal oferecia um curso regular e seriado, e outro livre e composto por conferências. Em São Paulo existia o Conservatório Dramático e Musical, cuja história é pouco conhecida. Sobre ele ver AZEVEDO, Elizabeth R. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: a primeira escola de teatro do Brasil. *Luso-Brazilian Review, Madison*, v. 45, n. 2, p. 68-83, 2008. Vale citar, ainda, a experiência da Escola Dramática de Rio Grande do Sul, idealizada por Renato Viana. Ver MILARÉ, 2009, p. 280-307

²⁰⁹ Segundo Ruggero Jacobbi, Procópio Ferreira se saiu bem, contudo, “seu” público ficou decepcionado, desestimulando novas experiências. Sobre o assunto ver RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002, p. 66-73. Sobre a encenação de *Cândida* de Bernard Shaw realizada pela companhia Eva e seus artistas em 1946, que sofreu alterações e adaptações que foram consideradas desrespeitosas pelo crítico Décio de Almeida Prado, ver REIS, 2013, p. 75-93.

²¹⁰ Sobre os autores surgidos a partir da década de 1940 ver GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna. In: FARIA (dir.), 2013, v. 2, p. 134-136.

aumento das montagens, protagonizadas por nomes como Dercy Gonçalves, Colé Santana, Silva Filho, Grande Otelo, com destaque para as grandes produções do empresário do Teatro Recreio, Walter Pinto, e a exploração de um formato novo, “de bolso”, como os espetáculos realizados pelo Teatrinho Jardel do empresário e dramaturgo Geysa Bôscoli.²¹¹

A preocupação comercial era um ponto importante para as companhias profissionais, tanto para as companhias baseadas nas “antigas” convenções como para as modernas, pois, como nas décadas anteriores, fazer teatro demandava muitos investimentos e o enfrentamento de problemas como o da falta de casas de espetáculos ou os altos preços dos aluguéis. E este “argumento econômico” apareceu em vários pedidos de subvenção ao SNT, como justificativa para a não realização de um teatro “sério” ou “de arte”, de difícil retorno financeiro, como expôs o dramaturgo Joracy Camargo no editorial do *Boletim da SBAT* de janeiro de 1947, denominado “A realidade teatral e Os Comediantes”:

Quando a crítica literária investiu ferozmente contra o teatro dos autores profissionais, xingando-o de vários nomes, condenando-o como sublitteratura, e proclamando as peças de Nelson Rodrigues como os trabalhos inaugurais da dramaturgia brasileira, na interpretação dos “Comediantes”, ensaiamos uma defesa contra as agressões, afirmando que o bom teatro é sempre deficitário. Isto queria dizer, naturalmente, que aos autores que vivem do teatro não é permitido escrever peças que dão prejuízo aos empresários. Daí a necessidade de equilibrar o nível de seus trabalhos com o nível mental do público. Contra o nosso argumento invocaram o fato de Dulcina haver atraído multidões ao Municipal na temporada de Bernard Shaw e Jean Giradoux e mais o sucesso de *O vestido de noiva* e de *Desejo*. Confessamos aqui que fomos levados a por nosso argumento de quarentena. E confessamos mais que resolvemos parar de escrever a fim de estudar o fenômeno. (...) Mas agora a empresa do Municipal declara que a temporada de Dulcina deu prejuízo, e os “Comediantes”, depois que se profissionalizaram, e passaram a viver de bilheteria, embora sem o peso do aluguel do teatro, já estão exaustos, lutando com dificuldades financeiras, retirando bruscamente de cena uma das suas mais arrojadas realizações, e até mesmo pensando, para salvar-se, em dar ao público originais cujos títulos indicam uma certa afinidade com a sublitteratura dos antigos profissionais (...). Portanto, está provado que o bom teatro só se pode fazer com dinheiro do governo ou de algum mecenas. E isto aqui como lá fora (...)²¹²

No entanto, como mostrou Marta Metzler em seu estudo sobre a atriz Alda Garrido, a preocupação econômica não pode ser considerada como fator determinante para as escolhas, porque essas refletiam as aspirações artísticas, interesses estéticos e o gosto desses profissionais.²¹³

A profissionalização de propostas modernas incomodou algumas estrelas veteranas

²¹¹ PAIVA, 1991, p. 518-574.

²¹² CAMARGO, Joracy. A realidade teatral e Os Comediantes. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 231, jan. 1947, p. 1.

²¹³ METZLER, 2015, p. 42.

como Jayme Costa e Procópio Ferreira. Jayme Costa manifestou que o fim do Teatro dos Doze seria um dia de festa, visto que, se esses “moços” entrassem nas companhias existentes poderiam eliminar a “doentia vaidade” “shakespereana” [sic], “goldoniana”, “jacobiana” e “ziembinskiana”²¹⁴ e representar peças brasileiras. Procópio, por outro lado, ao mesmo tempo em que aceitou a direção de Ruggero Jacobbi, preconizou a morte dos novos grupos, que não “resistiriam à pressão econômica, que esta, sim, é um fato respeitável”.²¹⁵

A resistência ao novo também se estendeu à parte da crítica teatral. Na época, o Rio de Janeiro contava com uma grande quantidade de jornais e quase todos eles possuíam uma coluna dedicada ao teatro. Para se ter uma ideia geral da heterogeneidade de posições dos críticos frente às inovações, é suficiente citar dois trechos de críticas feitas ao grupo Os Comediantes. Em 1944, Raimundo Magalhães Júnior, crítico e autor de comédias de sucesso consagradas por Jayme Costa e outros artistas, escreveu sobre o grupo:

Os Comediantes resolveram se erigir em “nec plus ultra” em matéria de arte teatral, criaram um departamento de expedição mútua de diplomas de genialidade e entraram a desferir golpes, a torto e a direito, contra o desgraçado teatro profissional. Abaixo os burros! Abaixo os errados! Morte aos profissionais! (...) ²¹⁶

Dois anos depois, Gustavo Dória, crítico de *O Globo* e um dos fundadores do grupo, considerou:

Quando os homens de boa vontade, um dia, se dispuserem a historiar o atual momento do teatro brasileiro, sem dúvida muito terão que contar sobre a aventura em que se lançam Os Comediantes (...). Ziembinski e Turkow são autênticas escolas vivas para todos aqueles elementos que se empenham em seguir a carreira teatral, fazendo de sua profissão uma nobre profissão, onde o estudo sempre apurado e os novos conhecimentos surjam a partir da prática constante.²¹⁷

Esses trechos, escritos por personagens localizados em polos opostos do campo teatral, não podem ser vistos como indício de divisão entre partidários do antigo e do novo, pois pouco se conhece sobre a produção crítica dessas figuras e de outros críticos da época, entretanto, servem para reforçar a ideia da complexidade das relações existentes durante o processo de profissionalização das propostas modernas. Propostas que não se restringiram ao

²¹⁴ COSTA apud BRANDÃO, 2009, p. 110.

²¹⁵ FERREIRA apud VANNUCCI, 2014, p. 70.

²¹⁶ BERNSTEIN; JUNQUEIRA, 2013, p. 170. Nas décadas de 1940 e 1950 atuavam como críticos Mário Nunes, Paschoal Carlos Magno, Gustavo Dória, Bandeira Duarte, Brício de Abreu, Jota Efegê, Raimundo Magalhães Júnior e Aldo Calvet.

²¹⁷ MICHALSKI, 1995, p. 95.

Rio de Janeiro e São Paulo, mas circularam com esses artistas, que aceitaram convites para atuar em várias regiões do país. Ziembinski, por exemplo, foi contratado pelo o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), em 1948, e contribuiu para uma transformação do trabalho do grupo, que seria seguida nas décadas seguintes.²¹⁸

Junto com essas mudanças, o final dos anos 1940 assistiu a uma maior presença do teatro infantil nos palcos nacionais, que teve como grandes marcos a representação de *O Casaco Encantado*, de Lúcia Benedetti, pela companhia Os Artistas Unidos, em 1948, e a montagem de *Peter Pan*, de James Barrie, no ano seguinte, em São Paulo, dirigida pelo grupo liderado por Tatiana Belinki e Júlio Gouveia, fundadores da Sociedade de Amadores do Teatro de Arte para Crianças.²¹⁹

2.3 Os movimentos do setor e a CPI do teatro nacional

À permanência das discussões sobre a recorrente “crise” do teatro e de questões de caráter artístico que tinham como cerne a hierarquização dos gêneros e a modernização, somaram-se outros temas que suscitaram a mobilização e, por vezes, a unificação de grupos diferentes, que foram o do estímulo ao autor nacional e o da falta de teatros.

A escrita de peças e a tradução de obras estrangeiras não representava a única fonte de renda dos autores teatrais, que desempenhavam outros trabalhos no jornalismo ou no funcionalismo público, por exemplo. Ainda que não exista estudo sobre a origem social desse grupo, tal fato aponta para a inexistência da escrita dramaturgica como atividade autônoma, embora esta se constituísse uma fonte rentável, como afirmou Raimundo Magalhães Júnior em 1946, que terminou de pagar o seu apartamento graças aos direitos autorais ganhos com a peça *A família Lero-Lero*.²²⁰

O incentivo ao autor nacional era um objetivo caro à SBAT que, em 1948, recomendou ao diretor do SNT que a concessão de auxílios contemplasse as companhias que representassem, pelo menos, 2/3 de peças de autores brasileiros.²²¹

A sugestão da SBAT encontrou apoio e oposição no meio teatral. Entre os defensores,

²¹⁸ GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 122 e CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)*. Recife: Cepe; SESC Pernambuco, 2011, v. 1, p. 187-191.

²¹⁹ CAMPOS, Cláudia de Arruda. O Tablado e a modernização do teatro infantil. In: FARIA, 2013, v. 2, p. 146-147.

²²⁰ MAGALHÃES JÚNIOR apud PEREIRA, 1998, p. 138.

²²¹ A RECOMENDAÇÃO da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1948. Teatros, p. 8, ORLANDO, Paulo. Nosso teatro, nossos autores! *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 247, out./nov. 1948, p. 1.

um cronista não identificado da coluna de teatro do *Jornal do Brasil* questionou se a chamada crise do teatro não seria o resultado da escolha de peças estrangeiras, porque esta era pouco sentida em relação ao teatro de revista, que explorava “coisas nossas, cenas e tipos que nos são familiares, críticas e fatos políticos e costumes sociais da nossa terra”.²²²

Outro ponto urgente era o da construção de casas de espetáculos. De acordo com os dados do *Anuário Estatístico do IBGE*, em 1946 o Distrito Federal contava com oito teatros, número idêntico ao de todo o estado de São Paulo. Essa situação melhorou um pouco nos anos seguintes no Rio de Janeiro, cujo número cresceu para 11 em 1948 e 14 em 1949. No entanto, piorou para o caso paulista, que viu seus teatros reduzirem-se ao número de seis. Problema que era mais agudo em outros estados: no total, o país possuía, em 1946, 39 teatros, número que subiu para 50 em 1948 e 52 em 1949.²²³

Em São Paulo, o assunto inspirou uma série de movimentos do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos e da SBAT. Em agosto de 1946, uma caravana formada por sócios da entidade carioca reuniu-se com as autoridades estaduais e municipais para pedir a construção de edifícios teatrais e a extinção dos impostos incidentes sobre o teatro. Dessa reunião resultaram algumas medidas concretizadas posteriormente, como a promulgação de uma lei municipal que isentou os espetáculos teatrais e circenses de todos os impostos, o que foi seguido por outras prefeituras de cidades como Santo André e Santos.²²⁴

Decorrente da escassez de teatro, outro problema era valor dos aluguéis. Em 1947, no Rio de Janeiro, o aluguel mensal do Teatro Serrador era de Cr\$ 25.000,00 mais as despesas com a manutenção; do Regina era de Cr\$ 30.000,00 mais outras despesas; do Carlos Gomes era o equivalente a 20% da renda dos espetáculos; e do Teatro Fênix, 40%.²²⁵

²²² A LUZ da rampa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1949. Teatros, p. 12.

²²³ Não se considerou aqui os cine-teatros, cujo número era mais expressivo, e que, como o próprio nome indica, poderia abrigar as duas formas. BRASIL. *Anuário Estatístico do Brasil*, ano IX, 1948. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1949, p. 456. Id. *Anuário Estatístico do Brasil*, ano XI, 1950. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1951, p. 453 e Id. *Anuário Estatístico do Brasil*, ano XII, 1951. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952, p. 456. A coleção dos *Anuários Estatísticos* pode ser pesquisada *on-line* na Biblioteca do IBGE. Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=720>>. Acesso em: 17 jan. 2017.

²²⁴ Lei n. 3.706, de 23 de setembro de 1948. Ver O “CONSELHO da Sociedade de Autores” foi à capital paulista pleitear medidas em favor do teatro. *Comoédia*, n. 3. Rio de Janeiro, ago./set. 1946, p. 59-62, A VIAGEM do Conselho Deliberativo à Paulicéia. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 229, abr.-ago. 1946, p. 5-7, COLMAN, Francisco. *Relatório do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo de 1948*. São Paulo, 1949, p. 3 e Id. *Relatório do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo de 1949*. São Paulo, 1950, p. 19.

²²⁵ UMA PROPOSTA para a construção de teatros de emergência. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 229, abr.-ago. 1946, p. 9 e OS ALUGUÉIS exorbitantes dos teatros no Distrito Federal. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 231, jan. 1947, p. 5.

Esses assuntos foram tratados nas correspondências enviadas ao SNT por diferentes organizações e artistas, mas o órgão mostrou-se pouco receptivo, especialmente durante a gestão da Nóbrega da Cunha, a acolhê-los ou encaminhá-los para outras esferas. Contudo, em outras instâncias dos poderes públicos a história foi distinta, pelo menos em termos de debates. No final de 1946, o teatro foi objeto de estudo da Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, que elaborou um anteprojeto de lei para amparar as necessidades dos trabalhadores das artes cênicas, que abrangia o teatro, o rádio e o cinema, e incentivar a cultura dramática e popular.²²⁶

Motivada por essa proposta, a SBAT convocou uma mesa-redonda para reunir grupos e enviar suas sugestões coletivamente. Na pauta, temas como a construção de teatros particulares e oficiais, a assistência social aos autores, o estímulo à produção nacional, a formação do artista teatral, as leis trabalhistas, a questão dos transportes e a constituição de empresas teatrais.²²⁷

Essa primeira mesa-redonda parece ter desencadeado um movimento que se estendeu por alguns meses e que foi responsável por encaminhar recomendações que foram transformadas em nove projetos de lei, apresentados em 1947 pela Comissão de Educação e Cultura, tendo como relator o deputado do PCB Jorge Amado.

Quadro 1 - Projetos de lei encaminhados na Câmara dos Deputados em 1947

Projeto	Proposta
599/47	Criação de uma cadeira de Cenografia e Cenoplastia na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil
600/47	Instituição do Conselho Nacional de Teatro
601/47	Criação de uma cadeira de Cenografia e Cenoplastia na Escola Nacional de Belas Artes
602/47	Fixação de normas para o auxílio de companhias teatrais
603/47	Construção de teatros
604/47	Matrícula de filhos de artistas circenses nas escolas primárias
605/47	Criação de um curso de Orientação Teatral na Faculdade Nacional de Filosofia
606/47	Estabelecimento de um Curso de Orientação Teatral nos Institutos

²²⁶ MESA redonda acerca dos interesses do teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1946. Teatros, p. 5.

²²⁷ Ibid.

Fonte: BRASIL. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: 21 ago. 1947, p. 4911-4921.

Observam-se neste quadro antigas demandas de construção de edifícios teatrais e de criação de um Conservatório, a sugestão de instalação de um conselho constituído por representantes de classe, uma proposição de regulamentação para a concessão dos auxílios teatrais, e uma preocupação com disseminação e acesso ao teatro por meio da formação de orientadores para atuação nos ensinos primário e secundário.²²⁸

A justificativa do relator chamou a atenção para o fato de que o teatro brasileiro estava longe “de ser aquele formidável fator de educação popular, de cultura das massas, que era em países como a Inglaterra, os Estados Unidos, a França, a União Soviética e a Tchecoslováquia”, pois, somente naquele momento iniciava-se um processo de “elevação na qualidade da literatura teatral e o surgimento de diretores de cena dignos deste nome”.²²⁹

Dos projetos encaminhados, os únicos convertidos em lei foram o de n. 604/47, que dispôs sobre a matrícula para os filhos de artistas circenses nas escolas primárias, e outro encaminhado pelo deputado Jorge Amado no ano anterior, que subordinou ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio os contratos entre trabalhadores de teatro, cinema, rádio e circo e os respectivos empregadores.²³⁰ No entanto, vale deter rapidamente em sua análise, pois muitos deles vinculavam-se às atribuições do SNT, e reforçavam a ideia de necessidade de alteração das diretrizes do órgão.

As propostas contidas apontaram para três perspectivas: a primeira consistia no aumento do número de casas de espetáculos; a segunda, na “elevação” do nível cultural do teatro; e a última, na melhor distribuição do auxílio oficial a companhias e grupos teatrais.

O projeto n. 602/47, ao fixar normas para o auxílio às companhias teatrais, evidenciou uma problemática recorrente nos primeiros anos da história do órgão: a dos critérios adotados, ou a falta deles, para a concessão de subvenções. De acordo com o projeto, o amparo ao teatro

²²⁸ Para uma discussão sobre a abrangência da expressão “acesso” no que se refere à cultura de maneira geral, ver COELHO, 1997 e DENIZOT, 2008.

²²⁹ PROJETOS de lei n. 599/47, n. 600/47, n. 601/47, n. 602/47, n. 603/47, n. 605/47 e n. 607/47. BRASIL. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: 21 ago. 1947, p. 4913.

²³⁰ BRASIL. Lei n. 301, de 13 de Julho de 1948. Dispõe sobre matrícula nas escolas primárias para os filhos de artistas de circo. *Coleção das leis da República dos Estados Unidos do Brasil*, v. 5. Rio de Janeiro, 1948, p. 4 e Id. Lei n. 101, de 17 de setembro de 1947. Subordina ao Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio os contratos entre trabalhadores de teatro, cinema, rádio e circo e os respectivos empregadores. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 26 set. 1947. Seção 1, p. 12627.

feito pelo SNT seria realizado a partir da cessão de casas de espetáculos e da distribuição de auxílios financeiros por até cinco companhias. O julgamento dos pedidos seria feito por uma comissão que levaria em conta o valor do repertório, do elenco, da direção e da montagem, bem como o exame das críticas teatrais assinadas e artigos de escritores de reconhecido mérito. As companhias contempladas se comprometeriam a organizar duas vesperais e um espetáculo noturno gratuito para estudantes, funcionários públicos, operários e trabalhadores teatrais sindicalizados e corporações militares.

Também relacionado diretamente ao SNT era o projeto n. 600/47, que determinava a criação do Conselho Nacional de Teatro. O Conselho funcionaria sob a presidência do diretor do SNT e seria composto por representantes de organizações de classe. Suas atribuições compreenderiam a fiscalização da construção de teatros oficiais e particulares em todo território nacional, o julgamento para concessão de quaisquer favores, vantagens ou prêmios oficiais, a colaboração na solução dos problemas teatrais e o exercício da censura das peças teatrais.

Em 1948, o teatro voltou a ser matéria na Câmara, quando deputado Café Filho, do Partido Republicano Progressista (PRP), propôs um requerimento de urgência para a aprovação da criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) para examinar as condições de funcionamento do “Teatro Nacional” e o amparo dos poderes públicos ao teatro. O caráter de urgência foi ressaltado pelos desdobramentos de um episódio que figurou nas páginas dos jornais e ficou conhecido como a “greve do Teatro Fênix”, que mobilizou artistas contra a tentativa de despejo do Teatro Popular de Arte, que deveria ceder o espaço para espetáculos mais lucrativos.²³¹

Instituída pela resolução n. 9, a Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema realizou 16 reuniões durante pouco mais de um ano.²³² No primeiro mês de existência, os membros da Comissão publicaram um relatório com o exame de todos os projetos encaminhados na Câmara dos Deputados entre 1947 e 1948 no qual foi frisado:

as medidas sugeridas e adotadas em vários deles constituem já preceitos da legislação vigente, embora desatendidas ou descuidadas na execução, o que leva à conclusão de que não é por falta de leis que as atividades teatrais têm deixado de

²³¹ BRASIL. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: 10 jun. 1948, p. 4240-4241 e BRANDÃO, 2009, p. 193-198.

²³² O relator da Comissão foi o deputado Soares Filho. Ver BRASIL. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: 11 jun. 1948, p. 4305, Id. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: 18 jun. 1948, p. 4505 e Id. Projeto de Resolução n. 22/48 (promulgado pela resolução n. 9, de 11 de junho de 1948) – Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1948. Arquivo Café Filho, CF-118f (CPDOC/FGV).

alcançar o desejado desenvolvimento e progresso. Do mesmo passo essa circunstância deve prevenir a comissão no sentido de serem formuladas somente medidas práticas e exequíveis e que possam ser realmente executadas, fugindo-se assim às proposições líricas ou sem bases que assegurem sua efetivação.²³³

Desta primeira fase de trabalhos, resultaram três novos projetos, dois deles dedicados ao teatro, o de n. 1.342/48, que recomendava a criação do Conselho Nacional de Teatro e o de n. 678/49, que instituíam auxílios financeiros às empresas teatrais.

O Conselho Nacional de Teatro proposto era semelhante àquele apresentado pelo projeto n. 600/47, mas dotado de mais competências, que compreendiam a construção de teatros em todo território nacional, a sugestão de adoção de medidas que diminuíssem os encargos e tributações que oneravam as empresas teatrais, a superintendência do ensino nas escolas de teatro mantidas pela União e o estabelecimento de critérios para a concessão de auxílios.²³⁴

O segundo projeto, n. 678/49, previa o auxílio às empresas teatrais cujos lucros não excedessem a 20% do capital empregado, habilitadas mediante as seguintes condições: cumprimento da legislação, funcionamento no ano anterior em, no mínimo, seis meses ininterruptos, e apresentação do programa de atividades da temporada em curso. As empresas seriam classificadas em quatro categorias, utilizando como critérios a qualidade do elenco e o teor cultural do repertório, montagem, adereços, guarda-roupa e cenários, e ficariam obrigadas a realizar 10% das representações a preços populares.²³⁵

Como o projeto n. 602/47, este colocou em destaque a subvenção de companhias e espetáculos de “valor”, “qualidade” e “teor cultural”, noções imprecisas, mas que tornavam patente a necessidade de algum critério para a seleção. Em ambos havia uma preocupação em atrair o público, a partir de medidas como a gratuidade ou adoção de preços populares, e a demarcação de limites, com a fixação do número de companhias subvencionadas ou a exclusão daquelas que obtivessem certa margem de lucro.

Na segunda fase dos trabalhos da CPI ocorreram debates com a classe teatral carioca em reuniões que contaram com a participação dos presidentes do Sindicato de Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro e da ABCT e representantes das companhias Eva e seus Artistas, Teatro dos Doze, Alda Garrido, Dulcina-Odilon e da empresa de Walter

²³³ BRASIL. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: 13 jul. 1948, p. 5543.

²³⁴ *Ibid.*, 25 out. 1949, p. 10038-1039 e *Ibid.*, 11 dez. 1948, p. 13324. Os representantes seriam indicados pela SBAT, Sindicato dos Atores Teatrais do Rio de Janeiro, Sindicato dos Músicos Profissionais, Associação de Artistas Brasileiros e empresários.

²³⁵ *Ibid.*, 25 out. 1949, p. 10038-1039, *Ibid.*, 26 ago. 1949, p. 7689-7690. De acordo com o projeto, o SNT seria responsável pela fiscalização desta lei.

Pinto.²³⁶

Nesses debates assinalou-se a crítica ao papel desempenhado pelo SNT, posição que foi reiterada pelo deputado Café Filho em entrevista ao *Correio da Manhã* transcrita no *Boletim da SBAT*:

Mas o que faz esse Serviço Nacional de Teatro? Limita-se a distribuir anualmente pequenas subvenções às companhias, coisa que gera novo mal. Na época da distribuição, organizam-se rapidamente várias companhias, dão alguns espetáculos, embolsam a subvenção e desaparecem...²³⁷

O relatório final da Comissão publicado em 1949 recomendou que a solução mais adequada para os problemas do teatro e do cinema apresentados seria a criação de conselhos que funcionariam como órgãos de supervisão assistidos pela colaboração dos grupos interessados. Entretanto, estes projetos não foram promulgados, tal como a maior parte daqueles apresentados anteriormente.²³⁸

Neste momento foram formadas novas entidades. Em 1947 foi estabelecida, no Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões (ABPCED) com a finalidade de representar os proprietários de circo em todo território nacional e tratar de seus interesses junto às repartições públicas.²³⁹

Em 1948 foi fundado o Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro (IIT), instituição ligada à Unesco, com o objetivo de facilitar as viagens de grupos teatrais de um país a outro, regularizar as traduções de obras pouco conhecidas e de mérito, e ajudar no ressurgimento ou desenvolvimento do teatro nos países devastados pela guerra.²⁴⁰

²³⁶ Ver também LEITE, Luiza Barreto. O Congresso cuida da arte dramática. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 1 ago. 1948, p. 1 e 5.

²³⁷ QUE faz o Serviço Nacional de Teatro? *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 252, jul./ago./set 1949, p. 11.

²³⁸ NÃO é por falta de leis que as atividades teatrais têm deixado de alcançar e o desenvolvimento e o progresso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1948, p. 1. Sobre a repercussão da Comissão ver OS TRABALHOS da Comissão Parlamentar do Teatro e do Cinema. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1948, p. 1 e O LEGISLATIVO vai estudar a situação geral do nosso teatro. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 245, mai./jun. 1948, p. 4.

²³⁹ À Associação, idealizada por Luiz Olimecha, Carlos Angel Lopes e outros, também cabia pleitear junto aos poderes legislativos leis relativas ao exercício da profissão, promover cursos de arte profissional circense junto ao SNT e reivindicar a instituição de escolas profissionais. Ver ASSOCIAÇÃO Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões. Estatutos aprovados em 10 de abril de 1954. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 8 jul. 1954. Seção 1, p. 12015.

²⁴⁰ O MUNDO está levando o teatro a sério: a Unesco acaba de criar o IIT. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 238, ago. 1947, p. 6. O Centro do Brasil teve como diretoria: Levi Carneiro, Daniel Rocha, Heitor Villa-Lobos, Floriano Faissal, Celso Kelly, Freire Júnior, Amaral Gurgel, Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, Renato Alvim, Mário Nunes, Maria Jacintha e ainda reuniu nomes como Genolino Amado, Raimundo Magalhães Júnior, Procópio Ferreira Brício de Abreu, Paschoal Carlos Magno e Dulcina de Moraes. Ver mais em MAGNO, Paschoal Carlos. Foi fundado o Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro sob os auspícios da

A atuação e a instituição de novas entidades teatrais revelaram a importância da organização de artistas, autores e profissionais teatrais na luta por melhores condições de trabalho e por benefícios ao teatro. Se pouco foi alcançado em termos práticos, os problemas levantados passaram a receber atenção nos debates parlamentares, que colocaram em jogo a fragilidade do SNT na execução das competências atribuídas pelo decreto-lei n. 92.

2.4 Continuidades e novas propostas para o SNT

O saldo dos primeiros anos da atuação do SNT foi considerado negativo para grande parcela do setor teatral carioca, como confirmaram as iniciativas que deram origem aos projetos de lei e a uma CPI na Câmara dos Deputados. Outros indicadores foram as colunas de teatro, com destaque para um conjunto de entrevistas realizadas pelo jornalista Daniel Caetano do *Diário de Notícias* em 1946, reproduzidas por Victor Hugo Adler Pereira em seu livro.

Nessas entrevistas concedidas pelos críticos, dramaturgos, artistas e empresários mais conhecidos do Rio de Janeiro, o que se sobressaiu foi a crítica praticamente unânime às subvenções, com a exceção do empresário e ator Odilon, da Companhia Dulcina-Odilon, que afirmou que a ajuda do governo foi fundamental para que a sua companhia pudesse fazer grandes montagens.

A condenação da distribuição de recursos públicos mostrou-se, contudo, carregada de nuances. Jayme Costa, por exemplo, que recebeu auxílios todos os anos entre 1939 e 1945, posicionou-se contra a subvenção de grupos, por ele chamados de “cavadores”, que, em torno da ideia de um “teatro de pura arte”, conseguiam “papar anualmente grandes somas”.²⁴¹ O crítico Mário Nunes enfatizou a ausência de critérios para todas as concessões. Já o dramaturgo e ex-funcionário do órgão Gastão Tojeiro denunciou: “O dinheiro que passou por ali resolveria o problema do teatro nacional. Só o que Dulcina levou daria para construir dois teatros nesta cidade. E outros abocanharam grandes quantias. Em benefício de quem? Do teatro não era. Fiquei enojado.”²⁴²

Assim, caberia ao novo diretor a escolha entre continuar um caminho conhecido e amplamente desaprovado ou imprimir outros rumos ao órgão.

UNESCO: a diretoria eleita. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 abr. 1948. Teatro, p. 13.

²⁴¹ PEREIRA, 1998, p. 122.

²⁴² TOJEIRO apud PEREIRA, 1998, p. 165. As entrevistas com Odilon e Mário Nunes estão nas páginas 133-135 e 171-172.

Diferente do que aconteceu anteriormente, no governo de Dutra não houve a nomeação de uma figura vinculada diretamente ao teatro, mas de dois nomes ligados à educação. A estrutura não foi alterada, e o órgão permaneceu composto pela secretaria, por onde se tramitavam os processos, pela biblioteca e pelo Curso Prático de Teatro. O orçamento sofreu uma queda, que deve ser acentuada ao se levar em consideração o aumento do índice da inflação registrado na época. De acordo com os dados fragmentários encontrados na documentação pesquisada, este variou de Cr\$ 1.050.000,00 em 1946 a Cr\$ 2.000.000,00 em 1950, valores difíceis de quantificar em termos atuais, o que exigiria uma pesquisa mais minuciosa dos índices inflacionários, entre outros aspectos que inviabilizaram esta prática.

O primeiro a comandar o órgão, o educador e jornalista Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, deixou a direção da Divisão do Ensino Primário do Departamento Nacional de Educação, para ocupar um novo posto na administração pública. Desconhecem-se os motivos que levaram a sua escolha, mas uma nota no jornal *O Estado de S. Paulo* menciona que o então ministro da Educação e Saúde Ernesto de Souza Campos submeteu ao presidente da República dois nomes para dirigir o SNT, o de Nóbrega da Cunha e o do dramaturgo Luiz Peixoto.²⁴³

Apesar de não pertencer ao meio teatral, os planos de atividades elaborados por Nóbrega da Cunha para os anos de 1946 e 1947 revelam que ele conhecia as questões e problemas da área, tal como a exiguidade das verbas disponíveis, que não seriam suficientes para executar as disposições do decreto-lei n. 92:²⁴⁴

Não podem todos esses objetivos ser atingidos imediatamente pela ação realizadora do SNT, pois não haveria tempo nem recursos para a tentativa de uma ação simultânea. É, entretanto, indispensável um trabalho inicial de formulação e encaminhamento das soluções de cada caso dentro das possibilidades orçamentárias e das necessidades do meio teatral.

Como a dotação é pequena (...), deverá ela ser aplicada às atividades em curso (...) como forma indireta de contribuir, de um lado, para contrabalançar a crise

²⁴³ Luiz Peixoto, nome ligado ao teatro revista, também participou da experiência do Teatro de Brinquedo idealizado por Álvaro Moreyra. Ver BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Decretos de 11 de fevereiro de 1946. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 13 fev. 1946. Seção 1, p. 2250 e SERVIÇO Nacional de Teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 fev. 1946, p. 1. Apesar das poucas informações, vale reproduzir uma anedota publicada no *Correio da Manhã*: “Comenta-se na SBAT a nomeação: - Mas o Nóbrega da Cunha conhece as necessidades do nosso teatro? - Conhece o ensino primário... responde, distraído, o Armando Gonzaga.” Ver PINGOS & respingos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1946, p. 4.

²⁴⁴ OFÍCIO n. 128, de 8 de junho de 1946. Correspondências expedidas – pasta 1 (1946), PROCESSOS n. 66/46 e n. 54.921/46, CUNHA, Carlos Alberto Nóbrega da. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1946, de 23 de janeiro de 1947, OFÍCIO s. n., de 5 de março de 1947. Pasta auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e PEREIRA, 1998, p. 213.

econômica em que se debatem os artistas, e, de outro, cooperar para o aperfeiçoamento cultural das massas.

Outra parte deverá destinar-se (...) a uma série variada de trabalhos cujo objetivo geral segundo aquele decreto-lei [n. 92] tem por fim a formação de artistas para o teatro e o melhoramento da produção teatral brasileira.²⁴⁵

Em 1946, Nóbrega da Cunha propôs a divisão do orçamento de Cr\$ 1.500.000,00, que depois foi diminuído para Cr\$ 1.050.000,00, em duas parcelas: a primeira, de Cr\$ 300.000,00, cobriria as despesas iniciais da construção de teatros mediante cooperação com os governos de estados e municípios, conforme uma proposta apresentada pelos diretores do SNT, INCE e Serviço de Radiodifusão Educativa; e a restante, de Cr\$ 1.200.000,00, serviria para os auxílios às companhias teatrais, a manutenção do Curso Prático de Teatro e a realização de conferências, etc.²⁴⁶

A ideia da construção de teatros foi rechaçada pelos pareceres das diversas instâncias do Ministério da Fazenda para onde o plano foi enviado, e o SNT limitou-se a distribuir subvenções e preservar o Curso Prático de Teatro. No ano seguinte, a situação não se modificou.²⁴⁷

Os dois anos e meio da administração de Nóbrega da Cunha foram, desse modo, um período de continuidade das antigas atividades realizadas pelo SNT. Novamente, a direção do órgão privilegiou a subvenção. Ciente dos problemas que afetavam o teatro, o diretor não parece ter se preocupado em efetuar um “trabalho inicial de formulação e encaminhamento das soluções” como expôs em seu plano, e nem estudado medidas de médio ou longo prazo. No relatório de atividades de 1946, Nóbrega da Cunha reprovou a concessão de auxílios, atribuindo a responsabilidade aos próprios elementos do meio teatral, como se não coubesse a ele definir as prioridades na administração do órgão:

Primeiramente esses esforços se concentraram na organização e amparo de companhias, auxílios e montagem de peças, custeio de excursões e subvenções e iniciativas de amadorismo teatral. Era natural que assim acontecesse, porque esses casos apareciam, em maior evidência, aos olhos da gente do teatro, interessada em vantagens diretas e imediatas. Não só a pressão da necessidade forçava essa orientação: também a ela conduzia a visão limitada, geralmente unilateral, dos entendidos de teatro, os quais, em regra, são espíritos habituados à interpretação

²⁴⁵ OFÍCIO n. 128, de 8 de junho de 1946. Correspondências expedidas – pasta 1 (1946). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁴⁶ BRASIL. Decreto-lei n. 9.740, de 5 de abril de 1946. Faz reduções no Orçamento Geral da República para 1946. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 6 set. 1946. Seção 1, p. 12485 e OFÍCIO n. 128, de 8 de junho de 1946. Correspondências expedidas – pasta 1 (1946). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁴⁷ OFÍCIO s. n., de 5 de março de 1947. Pasta auxílios e PROCESSO n. 54.921/46. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

simplista dos fatos e, conseqüentemente, criadores de fórmulas primárias para solução de problemas complexos.²⁴⁸

Outro fato que se notabilizou foi o da pouca atenção dada às potencialidades educacionais do teatro, objeto de uma apresentação feita por ele em um Congresso nessa época.²⁴⁹ Assunto que foi considerado de forma tangencial no que se referiu aos auxílios, como será visto a seguir, e que pode ser estendido à escola mantida pelo SNT, o Curso Prático de Teatro, pouco citado nos relatórios de atividades.²⁵⁰

Esta gestão conservadora provocou um distanciamento das entidades de classe e à procura de outras instâncias dos poderes públicos com o fim de solucionar os problemas do setor e os do SNT, uma vez que alguns dos projetos de lei encaminhados na Câmara dos Deputados referiam-se às funções desempenhadas pelo órgão. Houve tentativas, especialmente da SBAT, de um diálogo, pois Nóbrega da Cunha foi convidado para participar da mesa-redonda que discutiu temas relacionados ao campo teatral, mas este declinou do convite, alegando necessitar de uma autorização prévia das autoridades as quais estava subordinado.²⁵¹

Como seu predecessor, Nóbrega da Cunha não escapou das críticas. Na imprensa, as maiores censuras vieram de Paschoal Carlos Magno do *Correio da Manhã*, que questionou o auxílio dado às companhias que faziam grande sucesso de público, como as comandadas por Jayme Costa e Eva Todor, e repreendeu a falta de verba para o Curso Prático: “Ao invés de subsidiar companhias que não precisam do Estado para viver, por que não destinou parte desse dinheiro para aumentar o número de professores e alunos do “Curso de Teatro” que é mantido pelo seu Serviço?”²⁵²

Em meados de 1948, o professor universitário Thiers Martins Moreira foi nomeado para o cargo de diretor do SNT. Diferente de Nóbrega da Cunha, o novo diretor tinha maior

²⁴⁸ CUNHA, Carlos Alberto Nóbrega da. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1946, de 23 de janeiro de 1947. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁴⁹ Em 1946 ele apresentou, no Congresso de Educação realizado em Belo Horizonte, uma tese em que sugeria a criação de um grupo dramático em cada escola secundária do Brasil. Ver LEITE, Luiza Barreto. Teatro e educação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 set. 1946, p. 1-2.

²⁵⁰ De acordo com um documento reproduzido por Jana Eiras Castanheira, em 1946 o Curso contava com 97 alunos inscritos, número que caiu para 87 no ano seguinte. A baixa frequência era atribuída ao horário de funcionamento, das 18 às 20 horas, e desestimulada pela falta de espaço, pois o Teatro Ginástico era ocupado constantemente por companhias teatrais. Ver CASTANHEIRA, 2003, v. 1, p. 90-93.

²⁵¹ OFÍCIO n. 295, de 30 de novembro de 1946. Correspondências expedidas – pasta 2 (1946). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁵² MAGNO, Paschoal Carlos. O Serviço Nacional de Teatro é generoso. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1946. Teatro, p. 23.

proximidade com o teatro, principalmente com a dramaturgia, tema da tese apresentada no concurso para professor catedrático de Literatura Portuguesa na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil em 1945, denominada “A Arte Maior na Poesia Dramática de Gil Vicente”. Além disso, ele foi o responsável pela criação de um grupo de teatro amador nesta mesma universidade.²⁵³

O nome foi bem recebido pela classe teatral como demonstraram algumas matérias do *Correio da Manhã*. Em seu discurso de posse, Thiers Martins Moreira admitiu receber um “alto encargo público, de rudimentar estrutura administrativa, pobre de dotações, mas alto nas possibilidades e nas forças que poderá animar e coordenar ou mesmo, quando for aconselhável esta atitude do Estado, criar e expandir.”²⁵⁴ Ressaltou que se empenharia no desenvolvimento teatral, lançando as bases de um “teatro formador de uma consciência de arte e de cultura”, ponderando, porém, que o teatro não dependia somente “do esforço do governo, das nossas providências administrativas, dos recursos orçamentários (...). Ele é cultura, presença do povo e seus problemas (...) são parte dos problemas da inteligência e do pensamento.”²⁵⁵

E, de fato, esse parece ter sido o caminho seguido pela administração de Thiers Martins Moreira que, em pouco mais de dois anos e com a verba praticamente idêntica à da gestão de Nóbrega da Cunha, tentou empreender algumas alterações nas orientações do SNT em diálogo com representantes do setor.

Os planos do diretor compreendiam a reforma do Curso Prático de Teatro, a regulamentação da concessão de auxílios e do serviço de inspeção, a preparação de uma revista, a elaboração de filmes de difusão da história do teatro, a planificação da Campanha do Teatro Infantil, a organização de um teatro destinado à nacionalização das etnias no sul do país, a instituição de prêmios, a distribuição de bolsas de estudo para o curso mantido pelo órgão e para cursos fora do país, a publicação de obras teatrais, a organização da biblioteca e do museu de teatro, a criação de um cadastro teatral e a reorganização administrativa do

²⁵³ O Teatro Gil Vicente, grupo que chegou a ter o ator Sadi Cabral como ensaiador. Ver BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Decretos de 29 de julho de 1948. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 30 jul. 1948. Seção 1, p. 11041, SILVA, Beatriz Folly e (org.). *Inventário do arquivo Thiers Martins Moreira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 11-15 e BERARDINELLI, Cleonice. Fidelino de Figueiredo e Thiers Martins Moreira: dois mestres da literatura e de vida. In: XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP – Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa. Salvador. *Anais...* Salvador: ABRAPLIP, 2009, p. 16.

²⁵⁴ DIRETOR do Serviço Nacional de Teatro. *Dionysos*, n. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, outubro de 1949, p. 161.

²⁵⁵ Ibid.

SNT.²⁵⁶

Não obstante a variedade de pontos elencados ressalta-se a forte presença da ideia da função educativa do teatro e de uma preocupação com o seu aprimoramento, a partir do conhecimento histórico, teórico e prático, junto com a manutenção das subvenções que, entretanto, deveriam ser regulamentadas. Assim, pode-se pensar que Thiers Martins Moreira, tinha um projeto para o órgão, cuja viabilidade “dependeria do jogo e interação com outros projetos individuais ou coletivos, da natureza e da dinâmica do *campo de possibilidades*.”²⁵⁷

No final de 1948, diante da impossibilidade de promover modificações imediatas, Thiers Martins Moreira restringiu-se à concessão de auxílios. No ano seguinte, a questão do ensino de teatro ganhou importância, refletindo o panorama cultural e a recente criação de duas escolas, a EAD em São Paulo e o Seminário de Arte Dramática no Rio de Janeiro.

Após estudos e conversas com funcionários e figuras do meio teatral, como o cenógrafo e artista plástico Tomás Santa Rosa, o diretor do SNT conseguiu que o ministro aprovasse a portaria n. 241, de 23 de maio, que reorganizou o Curso Prático de Teatro e ampliou o currículo do Curso de Interpretação. Até então, o Curso não havia recebido nenhuma disposição específica e, de acordo com um documento sem data mencionado por Jana Eiras Castanheira, contava com cinco cadeiras: Arte de Representar, Arte de Dizer, Arte de Caracterização, Coreografia e Canto Coral.²⁵⁸

No ano de 1950 prosseguiram-se as inovações. Uma delas foi a organização de um ateliê experimental de decoração teatral para o estudo da cenografia e de seus elementos complementares, que colocava em prática, temporariamente, itens presentes nos projetos n. 599/47 e n. 601/47 encaminhados na Câmara dos Deputados.²⁵⁹

²⁵⁶ BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Portaria n. 4, de 17 de novembro de 1948. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 30 nov. 1948. Seção 1, p. 17033, PROCESSO n. 55/48 e OFÍCIO n. 477/49, de 4 de janeiro de 1949. Correspondências expedidas – pasta 6 (1949). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁵⁷ VELHO, Gilberto. Trajetória individual e campo de possibilidades. In: Id. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 47. *Os grifos são do autor*.

²⁵⁸ As disciplinas criadas foram: Ginástica e Dança, Dicção, Interpretação, Música, Evolução do Drama, Maquilagem e Caracterização e História das Artes Plásticas. Ver BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 241, de 23 de maio de 1949. Dispõe sobre o Curso de Interpretação do Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 28 mai. 1949. Seção 1, p. 7959, CASTANHEIRA, 2002, v. 2, p. 149 e MOREIRA, Thiers Martins. Carta a Tomás Santa Rosa, de 24 de maio de 1949, TM 27 co. Arquivo Thiers Martins Moreira – Correspondência oficial e comercial. Fundação Casa de Rui Barbosa. Tomás Santa Rosa Júnior foi um dos fundadores do grupo Os Comediantes, e trabalhou como cenógrafo para diversas companhias e grupos. Em 1946 coordenou o Curso de Desenho e de Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas e em 1949 foi designado para direção do Departamento de Teatro do MAM do Rio de Janeiro. Ver BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982, p. 21.

²⁵⁹ Para o ateliê foram contratados profissionais como Pilade Romano, Tomás Santa Rosa e José Lewgoy, que

A grande novidade foi a aprovação da portaria n. 436, que aumentou de dois para três anos a duração do Curso de Interpretação e acrescentou novas disciplinas, o que acarretou um aumento dos professores contratados.²⁶⁰

As reformas empreendidas estiveram em sintonia com as propostas dos cursos da EAD e do Seminário Dramático, e foi identificada uma série de disciplinas em comum, com maior compatibilidade entre o currículo do Curso Prático e o do Seminário de Arte Dramática. Semelhança encontrada, ainda, nas atividades extracurriculares em relação à realização de conferências. Neste caso, as melhores oportunidades estavam na escola oficial, em especial, a possibilidade de participação em espetáculos de renomadas companhias internacionais como a comandada pelo ator francês Louis Barrault.²⁶¹

Destaca-se igualmente o fato de alguns dos professores atuarem em mais de uma escola, como José Jansen e Esther Leão, que lecionaram no Seminário de Arte Dramática e no Curso Prático, e Vera Janacópulus, professora da EAD e do Curso Prático de Teatro. Também convém enfatizar a presença, no quadro do Curso Prático, de alguns nomes ligados às experiências inovadoras, como Tomás Santa Rosa, Gustavo Dória e Agostinho Olavo, de Os Comediantes, de maneira similar ao que ocorreu com as outras escolas.

Além do Curso Prático de Teatro, a atenção do diretor se voltou para a criação de uma revista de teatro, *Dionysos*. Não cabe, neste trabalho, proceder a um estudo mais aprofundado sobre o formato ou o conteúdo da revista, pois isso exigiria uma metodologia apropriada, mas é pertinente assinalar a singularidade da *Dionysos* no conjunto das revistas ou publicações de teatro existentes e utilizadas nesta pesquisa, como o *Boletim da SBAT*, o *Anuário da Casa dos Artistas* e a sofisticada e efêmera *Comoedia*. Em comum, todas elas traziam, em proporções variadas, informações sobre companhias, debates, autores e experiências estrangeiras. O *Boletim da SBAT* também continha peças e notícias sobre a entidade, como o *Anuário da Casa dos Artistas*. O que diferenciava a *Dionysos* era a publicação de estudos sobre

acabava de retornar ao Brasil depois de passar dois anos estudando Artes Dramáticas na Universidade de Yale, nos Estados Unidos. Ver PROCESSO n. 38.622/50. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁶⁰ Dentre eles, Tomás Santa Rosa, Luiza Barreto Leite, Sadi Cabral, Esther Leão, Agostinho Olavo, Vera Janacópulus, José Jansen Ferreira, Guilherme Figueiredo, Brício de Abreu e Gustavo Dória. Ver BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 436, de 20 de novembro de 1950. Modifica a portaria ministerial n. 241, de 23 de maio de 1949. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 1 dez. 1950. Seção 1, p. 17290 e PROCESSO n. 43.607/50. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁶¹ CASTANHEIRA, 2003, v.1, p. 95 e HORA, Mário. Breve história do Conservatório Nacional de Teatro. *Dionysos*, n. 6. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, dezembro de 1955, p. 178-179. Sobre a EAD ver SILVA, 1989, p. 60-68 e sobre o Seminário de Arte Dramática ver e INAUGURADO o Seminário de Arte Dramática. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1948. Teatro, p. 5 e FONTANA, 2014, p. 192.

dramaturgia, encenação, entre outros aspectos artísticos e técnicos, tal como a variada gama de colaboradores.²⁶²

O primeiro número, o único editado na administração de Thiers Martins Moreira, saiu em outubro de 1949, dividido nas seguintes seções: “Estudos”, “Comemorações”, “Problemas”, “Noticiário” e “Bibliografia”. O editorial, assinado pelo ministro Clemente Mariani, afirmou a proposta de difusão de conhecimentos teóricos e práticos sobre o teatro e a contribuição para o trabalho: “em que estamos empenhados, de desenvolvimento de um teatro de expressão cultural, a fim de que a arte cênica seja um dos acentuados fatores da formação da inteligência e da sensibilidade do povo brasileiro”.²⁶³

Entre os temas presentes na seção “Estudos”, o teatro de Nelson Rodrigues escrito pelo próprio; a obra de Carlo Goldoni examinada por Ruggero Jacobbi, que na época dirigia uma peça deste autor no Teatro dos Doze; um estudo sobre João Caetano feito por Olavo Barros; e uma análise do filme *Hamlet* (1948) e da atuação do ator inglês Laurence Olivier realizado por Eugênio Gomes. A parte “Comemorações” trouxe um dossiê sobre a obra do dramaturgo Martins Pena e a peça *Meirinhos*. Em “Problemas”, questões práticas como iluminação, a relação entre a televisão e o teatro e o estudo de cenário para uma peça de Shakespeare escrito pelo diretor do *Hamlet* do TEB, Hoffman Harnisch. No “Noticiário”, relatos diversos sobre o movimento teatral no Rio de Janeiro e em Pernambuco, notas sobre as ações do SNT e outros assuntos. Por último, na “Bibliografia”, informações sobre livros e periódicos.

Desta lista, observa-se uma seleção de autores consagrados do teatro universal e brasileiro, alguns deles montados naquele momento, como Goldoni e Nelson Rodrigues. Ao mesmo tempo, a revista trouxe temas novos como o da relação entre o teatro e a televisão, que ainda não havia chegado ao Brasil, mas já era uma realidade em vários países. Esses aspectos, apontados superficialmente aqui, demarcam uma tentativa de busca de um alto padrão de qualidade e de uma atualização em termos de conteúdo, favorecendo a circulação de ideias sobre a história e a prática teatral.

Na gestão de Thiers Martins Moreira também se iniciou uma nova modalidade de ação que se tornaria mais frequente posteriormente, a do envio de funcionários para a realização de

²⁶² Para uma análise da coleção completa da *Dionysos* ver VERTCHENKO, Henrique Brener. A revista *Dionysos* e o projeto modernizador para o teatro brasileiro: 1949-1989. In: SCHAPOCHNIK, Nelson; VENANCIO, Giselle (orgs.). *Escrita, edição e leitura na América Latina*. Niterói: PPGHistória-UFF, 2016, p. 708-727. Disponível em: < <http://www.historia.uff.br/sharp/ebook>>. Acesso em 3 fev. 2017. Sobre a *Comoedia* ver FERREIRA, 2012, p. 118-128.

²⁶³ MARIANI, Clemente. A REVISTA.... *Dionysos*, n. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, outubro de 1949, s.p.

estudos em vários estados do país. No final de 1948, José Guimarães Wanderley foi designado para ir a Natal, João Pessoa e Recife para estudar as condições do teatro nessas capitais, considerando as casas de espetáculos, formas de locação, grupos de amadores existentes e resultados artísticos e de bilheteria das temporadas das companhias do Rio de Janeiro. Com isso, inaugurou-se a possibilidade de se conhecer com maior profundidade as características da cena teatral de cada estado, visando à elaboração de uma ação em todo o país, com atenção aos grupos amadores que, por vezes, eram os únicos mantenedores da cultura teatral regional.²⁶⁴

Dentre os planos de Thiers Martins Moreira que não se concretizaram podem ser citados um concurso de peças, que chegou a ser instituído por uma portaria ministerial, e a organização de um programa para o teatro infantil, sobre o qual vale a pena esboçar uma breve análise, por fazer da preocupação educativa a sua principal finalidade e, indiretamente, abordar o tema da formação de público de forma bastante original naquele contexto.²⁶⁵

A questão do teatro para crianças, que ganhava projeção nos palcos a partir do sucesso de espetáculos no Rio de Janeiro e em São Paulo, figurou, de certa forma, nos projetos n. 605 e n. 606 que tramitaram na Câmara dos Deputados em 1947. No SNT, foi criada uma comissão com finalidade de produzir um plano de inserção do teatro no ensino primário, que foi chamado de “Movimento Dramático Pedagógico”. Seu objetivo primordial era o “enriquecimento das possibilidades da escola primária e o desenvolvimento futuro do teatro, como expressão cultural e artística do país”.²⁶⁶ Os objetivos específicos eram dotar a escola de mais um elemento de ação pedagógica, formar as gerações no gosto pela arte teatral a fim de possibilitar o aprimoramento do teatro de adultos, realizar um trabalho continuado nos núcleos de imigrantes para facilitar o processo de nacionalização e contribuir para a elevação da vida rural brasileira e a fixação do homem do campo.

²⁶⁴ ORDEM de serviço, de 10 de maio de 1948. Correspondências recebidas – pasta 3 (1948), PROCESSO n. 11/49, PORTARIA n. 5, de 4 de dezembro de 1949. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e FONTANA, 2014, p. 341-342.

²⁶⁵ BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 194, de 13 de maio de 1950. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 24 mai. 1950. Seção 1, p. 7955.

²⁶⁶ PROCESSO n. 76/49. [que se encontra no Arquivo Bandeira Duarte (Cedoc/Funarte)]. A comissão foi composta pela educadora Helena Antipoff, pela atriz e crítica Luiza Barreto Leite e pelo médico e dramaturgo Silveira Sampaio, e o plano contou com a contribuição de Tomás Santa Rosa, Luís Cosme, Odilo Costa Filho e outros. Ver TEATRO Escolar. *Dionysos*, n. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, outubro de 1949, p. 163. Vale citar que entre 1949 e 1950 o Ministério da Educação e Saúde, por meio da Campanha de Educação de Jovens e Adultos, auxiliou um projeto de divulgação do teatro com conferências, cursos e palestras realizados por Joracy Camargo, Heckel Tavares, Luiz Peixoto e Bandeira Duarte, que alcançou 32 cidades em sete estados, mas que não contou com o apoio e orientação do SNT. Ver PROCESSOS n. 4/49 e n. 55/50. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Os dois últimos eram considerados como questões significativas para o país – o primeiro constituiu-se parte de uma política de Estado no governo de Getúlio Vargas, e o segundo figurava entre as atenções do Ministério da Educação e Saúde com iniciativas que dariam origem à Campanha Nacional de Educação Rural em 1952.²⁶⁷ Havia, portanto, uma preocupação com o teatro enquanto instrumento pedagógico e nacionalizador, sem deixar para o segundo plano a formação do público para o teatro.

Para alcançar essas metas seriam criados Clubes Dramáticos Escolares em todas as unidades de ensino, coordenados por uma Comissão Diretora formada pelo diretor do SNT, pelo diretor do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Pedagógicas (INEP) e por orientadores técnicos, e pelo Centro Dramático Pedagógico.²⁶⁸

A articulação com os órgãos educacionais foi principiada por Thiers Martins Moreira, mas as ações idealizadas demandariam um longo prazo, tempo que o diretor não teve. Aliás, cabe notar que o assunto demorou décadas para receber mais atenção e a inclusão de uma disciplina com a denominação genérica de “educação artística” efetivou-se com a lei n. 5.692 de 1971.²⁶⁹

Apesar desses revezes, as iniciativas de Thiers Martins Moreira abriram espaço para repensar as orientações do órgão, ao aprofundar os debates e tentar regulamentar algumas competências dispostas pelo decreto-lei n. 92 que até então não tinham sido encaradas diretamente, como o incentivo do teatro para as crianças nas escolas e o estímulo de obras sobre o teatro, para além da publicação de peças.

Nesse sentido, vale realçar o empenho do diretor na promoção de entendimentos com o ministro Clemente Mariani para a aprovação dos atos legais reguladores das estruturas existentes, e a convocação de personagens do setor teatral e de especialistas, o que facilitou a introdução de ideias que evidenciaram uma preocupação que ultrapassava a mera concessão de subvenções, que continuaram na sua gestão.

2.5 Dinheiro e palco: os auxílios prevalecem

A administração de Nóbrega da Cunha quase que se restringiu à prática da distribuição

²⁶⁷ PAIVA, 1973, p. 198-200.

²⁶⁸ 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.

²⁶⁹ KOUDELA, Ingrid; SANTANA, Arão Paranaguá. O Teatro na Educação. In: FARIA (dir.), 2013, v. 2, p. 450.

de auxílios financeiros, e a de Thiers Martins Moreira, com todas as tentativas de modificações, também concentrou a maior parte da verba do órgão nas subvenções.

A documentação orçamentária relativa ao SNT encontra-se de maneira fragmentária. Além das várias listas existentes feitas no ano da concessão ou a partir de levantamentos posteriores, que contêm informações díspares, existem outros dados que foram localizados apenas nos relatórios dos diretores ou nos processos (sendo que nem todos foram pesquisados), o que dificultou a análise.

Mesmo com a imprecisão das informações disponíveis, optou-se por elaborar tabelas com a indicação da verba aproximada destinada a cada item relacionado às atividades do órgão, sem contar despesas com pessoal e de caráter administrativo, com o intuito de sublinhar o peso das subvenções no orçamento total.

Tabela 1 - Distribuição aproximada da verba do SNT entre 1946 e 1950

Distribuição da verba (aproximada)	1946	1947	1948	1949	1950
Auxílios a companhias, grupos, entidades, etc.	915.000,00	1.476.037,00	1.240.000,00	1.008.000,00	1.638.000,00
Bolsas de Estudo/viagens intercâmbio	-	-	-	57.000,00	112.000,00
Comemoração Centenário de Martins Pena	-	-	60.000,00	-	-
Curso Prático de Teatro	Não foram encontradas informações.	18.963,00	100.000,00 590.000,00	Não foram encontradas informações.	250.000,00
Revista <i>Dionysos</i>	-	-	90.000,00	-	-

Fonte: Anexo IV

Para a confecção desta tabela foram utilizadas as informações disponíveis no quadro 1 do Anexo IV, alguns processos e relatórios. Preferiu-se distinguir as rubricas relacionadas ao item bolsas de estudo/viagens de intercâmbio, que aparecem nas listas junto com os auxílios a companhias profissionais, grupos amadores e atividades teatrais, por entender que se tratava de uma medida que tinha um caráter voltado para a formação de artistas ou especialistas, distinta do apoio direto aos produtores, independente de sua finalidade. Nota-se, também, a ausência dos valores dirigidos ao Curso Prático em dois dos anos registrados, o que reforça uma ideia de descontrole e de certo descuido administrativo na utilização do dinheiro

público.²⁷⁰

Embora sem contar com os dados completos, a leitura da tabela 1 mostra que a maior parte do orçamento foi consumida pela concessão de auxílios e que, a partir de 1948, este passou a ser mais dividido com outras atividades desempenhadas pelo órgão.

O que motivou a permanência de uma prática condenada por artistas, autores, empresários, críticos, pelos próprios diretores do SNT e que contribuiu para a criação de uma CPI na Câmara?

Uma resposta possível poderia estar associada à pouca verba destinada ao órgão neste momento de cortes orçamentários, o que impossibilitaria a promoção de modificações ou de realizações mais dispendiosas como a construção de teatros, por exemplo. Mas, este não parece ter sido o caso, uma vez que o diretor poderia direcionar mais dinheiro para a publicação de peças, para o incremento dos trabalhos do Curso Prático de Teatro ou para concessão de bolsas de estudo.

A subvenção foi reconhecida, desse modo, como a vocação principal do órgão, que tinha outras tantas competências. A legitimação da atividade e de um setor teatral subvencionado constituído por artistas, companhias, grupos de teatro e entidades de classe foi renovada e se expandiu, ainda que a oposição a esta prática estivesse presente nos discursos desses mesmos personagens e grupos em diversas ocasiões.

Os documentos que conferem a existência administrativa e legal desses pedidos são os processos, que compuseram o maior conjunto analisado na documentação pesquisada.²⁷¹ Por se tratar de um material bastante volumoso, que crescia a cada ano – o que por si só revela muito acerca do ato do pedido de subvenção sobre o qual caberia um estudo particular –, efetuou-se uma seleção, válida para toda esta tese, que privilegiou os pedidos de companhias e grupos profissionais mais conhecidos e/ou estudados, as solicitações das entidades e alguns exemplos relacionados a outras categorias.

A ausência de uma padronização e até a incompletude em alguns casos caracterizam essa documentação.²⁷² Quanto ao recorte 1946-1950, observou-se que os processos não seguiam uma ordem, seja do pedido até o parecer final, ou o inverso, e que as petições tinham

²⁷⁰ Os dados relativos ao Curso Prático de Teatro para os anos de 1947 e 1950 foram encontrados no quadro que está no Anexo IV. No caso de 1948, a rubrica de Cr\$ 590.000,00 aparece no PROCESSO n. 58.129/49 e a de Cr\$ 100.000,00 na lista de auxílios. Os valores referentes às bolsas/viagens no ano de 1949 correspondem às ajudas de custo concedidas a Maria Clara Machado, Maria Fernanda Meirelles Correia Dias e Nilza Drummond, e o relativo ao ano de 1950 se refere a uma viagem de intercâmbio do diretor Thiers Martins Moreira à França.

²⁷¹ CHAUÍ, Marilena. Cidadania Cultural. Relato de uma experiência institucional. In: _____. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006, p. 77.

²⁷² Em alguns processos, há indicação de que parte de seu conteúdo foi retirada para compor o Museu do SNT.

destinatários diferentes. Como aconteceu nos anos anteriores, algumas foram endereçadas ao ministro da Educação e Saúde e outras ao órgão. Os pareceres também não eram padronizados. Em alguns processos não foi localizada qualquer anotação ou o pedido de arquivamento, o que pode ser estendido aos encaminhamentos, tanto os internos na secretaria e diretoria do órgão, como os externos, para a anuência do Ministério da Educação e Saúde, e, quando ocorria a concessão, para a Divisão de Orçamento desta pasta. Por outro lado, os pedidos foram realizados de maneiras diversas, alguns com informações detalhadas sobre o repertório, o palco utilizado, elenco, justificativas, cidades onde seriam feitas as representações, etc, outros apenas com o pedido, sem ao menos estipular o valor do auxílio pretendido.

Ao assumir o órgão em 1946, Nóbrega da Cunha encontrou várias solicitações, que aumentariam ao longo do ano. Em um primeiro momento essas ficaram aguardando a reforma do SNT, provavelmente de acordo com o “Plano Massot”, conforme os pareceres publicados no *Diário Oficial*.²⁷³

Como a reforma não se efetivou, o diretor do SNT determinou algumas orientações gerais para a concessão de subvenções, que foram divulgadas pela imprensa. Segundo estas, os auxílios deveriam se concentrar nas excursões, como forma de manter em atividade artistas que ficariam sem trabalho devido aos poucos teatros existentes na capital federal. Além disso, deveriam ser destinados à promoção de espetáculos para estudantes, soldados, marinheiros e operários; à realização de uma ação nacionalizadora em regiões de costumes estrangeiros, como o antigo território de Ponta Porã e outras áreas dos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul; e ao preparo de um programa definitivo de recreação militar a ser executado juntamente com os ministérios da Guerra, Marinha e Aeronáutica.²⁷⁴

Nessas diretivas estavam presentes temas caros aos debates educacionais, como o da utilização do teatro como instrumento pedagógico, capaz de proporcionar “o desenvolvimento da educação extraescolar e a ampliação do público dos espetáculos teatrais”²⁷⁵ e o da nacionalização e assimilação das minorias étnicas, linguísticas e culturais. Durante os anos da Segunda Guerra, este último item foi transformado em assunto de segurança nacional, e não escapou às preocupações de Dutra quando ocupou a pasta da Guerra. O governo Vargas

²⁷³ BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Expediente do senhor diretor. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 7 mar. 1946. Seção 1, p. 3307.

²⁷⁴ CUNHA, Carlos Alberto Nóbrega da. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1946, de 23 de janeiro de 1947. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁷⁵ Ibid.

também promoveu uma política de repressão às escolas dos núcleos estrangeiros existentes no Brasil, que resultou no fechamento de centenas de instituições de ensino.²⁷⁶

Assim, embora pouco elaborado por Nóbrega da Cunha, o objetivo de atingir novos públicos foi colocado como uma premissa para a concessão de auxílios, junto com o favorecimento das excursões para a garantia de trabalho das companhias cariocas.

Vários proponentes basearam-se nessas orientações para pleitear a subvenção, dentre eles três veteranos dos palcos, Jayme Costa, Procópio Ferreira e Alda Garrido. Porém, somente Jayme Costa foi contemplado e percorreu os estados de São Paulo e Minas Gerais, com uma proposta de repertório eclético, composto por comédias nacionais com temáticas históricas, como *Chalaça* de Raul Pedroza, e textos de autores consagrados do teatro universal como Molière, Carlo Goldoni e Luigi Pirandello.²⁷⁷

Em relação a este exemplo e a outros analisados com pareceres favoráveis ou não, constatou-se a ausência de uma diretriz no que concernia ao repertório. Também não foram encontradas indicações sobre os critérios de escolha de determinadas companhias. Convém ressaltar, no entanto, que a falta de prestação de contas de auxílio recebido figurou como obstáculo para novas pretensões, como pode ser visto em um parecer do oficial administrativo Ernesto Rocha para o pedido de Renato Viana – medida de pouco impacto, mas que serviu como uma tentativa de moralização da distribuição de dinheiro público pelo Serviço que enfrentava problemas desta ordem desde a gestão de Abadie Faria Rosa.²⁷⁸

O SNT subvencionou montagens de peças de diferentes modalidades. Uma delas foi a do teatro infantil, por meio da Sociedade Pestalozzi do Brasil, dedicada à educação de pessoas com deficiência, que organizou um movimento em prol do Teatro de Bonecos, com o propósito de facilitar a multiplicação desse gênero de arte recreativa e educativa voltada para a criança.²⁷⁹

Outra categoria contemplada foi a do teatro amador que, de forma distinta dos anos precedentes, quando vários grupos receberam auxílios, alguns deles até maiores do que

²⁷⁶ Sobre a ação nacionalizadora nas escolas de núcleos estrangeiros durante o Estado Novo ver SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 157-170.

²⁷⁷ PROCESSO n. 69.842/46. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁷⁸ PROCESSO n. 28.485/47. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁷⁹ A Sociedade Pestalozzi do Rio de Janeiro era uma das várias existentes no Brasil, onde o movimento pestalozziano fora iniciado na década de 1920, tendo como grande propagadora a educadora russa Helena Antipoff. Ver PROCESSO n. 21/47. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e FEDERAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES PESTALOZZI (Rio de Janeiro). Disponível em: <<http://www.pestalozzirj.org/paginas/quemsomos2.html>>. Acesso em: 12 jul. 2014. Sobre a trajetória do teatro de bonecos no Brasil, ver AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. O Teatro de Bonecos. In: FÁRIA (dir.), 2013, v. 2, p. 397-416.

aqueles dirigidos às companhias profissionais, ficou restrita às atividades do grupo da Sociedade Propagadora de Belas Artes.

Vale citar, ainda, o amparo a uma cantora lírica, Taís Aita, e à Escola Dramática do Rio Grande do Sul comandada pelo dramaturgo Renato Viana.

Como pode ser observado em detalhe no quadro 1 do Anexo IV, 12 companhias, grupos, artistas e escolas receberam subvenções em 1946, com auxílios que chegaram a Cr\$ 120.000,00, valor máximo mais baixo se comparado aos anos anteriores.²⁸⁰

Além do auxílio direto em dinheiro para excursões ou montagens, a segunda medida adotada pelo órgão foi a cessão do Teatro Ginástico, que esteve arrendado pelo Ministério da Educação e Saúde de 1938 até 1949. No ano de 1946, o teatro foi emprestado para Os V Comediantes, onde encenaram *Desejo* de Eugene O'Neill e *A Rainha Morta* de Henri Monteherlant.²⁸¹

No ano seguinte, Nóbrega da Cunha chegou a preparar um plano de subvenção para companhias e grupos teatrais, mas, as críticas veiculadas pela imprensa provavelmente levaram o ministro Clemente Mariani a apresentar outra proposta em seu despacho publicado no *Diário Oficial*. De acordo com este, as atividades do SNT seriam agrupadas em quatro conjuntos: iniciativas que interessassem ao progresso cultural e artístico do teatro brasileiro, mediante auxílios às companhias para montagem de peças de autores nacionais ou estrangeiros de valor indiscutível, as quais seriam dirigidos Cr\$ 500.000,00; medidas que concorressem para o desenvolvimento do teatro escolar, instituições de amadorismo, escolas de teatro e empreendimentos de natureza cultural e artística em todo o Brasil, que ficariam com Cr\$ 300.000,00, mesmo valor para excursões ao interior do país; e Cr\$ 208.000,00 para despesas eventuais com realizações de relevante caráter cultural não compreendidas nos itens acima.²⁸²

O ministro também recomendou que a cessão do Teatro Ginástico e a distribuição dos auxílios fossem feitas por meio de concorrência e examinadas por uma comissão, que levaria em consideração o teor artístico e cultural, a partir da análise dos elencos e repertórios.²⁸³

²⁸⁰ Ver CAMARGO, 2011, p. 199-209.

²⁸¹ PROCESSOS n. 16.151/46 e n. 107.649/46. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁸² OFÍCIO s. n., de 5 de março de 1947. Pasta auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Expediente do Sr. Ministro. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 23 abr. 1947. Seção 1, p. 6451.

²⁸³ Em maio, o diretor do SNT nomeou uma comissão formada pelos funcionários Joaquim Brás Ribeiro, Otávio Rangel, Edmundo Moniz, Serra Pinto e Aldo Calvet para organizar os anteprojetos de programas e editais das concorrências, sobre os quais não foram encontradas maiores informações. Ver PORTARIA n. 2, de 9 de maio de 47. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Com essa determinação, o ministro Clemente Mariani retirou o poder de decisão de Nóbrega da Cunha e interferiu diretamente no órgão como fizera Gustavo Capanema em outros tempos. A diferença foi que Clemente Mariani delegou a escolha para uma comissão que abrigava nomes ligados à educação, dois deles com uma relação mais próxima com o teatro: Gilson Amado, escritor, educador e assistente técnico do ministro; Ana Amélia Carneiro de Mendonça, poetisa e uma das fundadoras, junto com Paschoal Carlos Magno, da Casa do Estudante do Brasil de onde surgiu o TEB; e Celso Kelly, artista plástico, crítico e professor, membro da Comissão Nacional de Teatro e da Comissão Técnica Consultiva do SNT criada em 1943.

No parecer final com o resultado do processo, os membros da comissão afirmaram que foram guiados pelo “propósito de atribuir aos referidos auxílios o sentido de cooperação com os esforços que revelassem preocupação de contribuir para o progresso artístico e cultural do teatro no país.”²⁸⁴

Seguindo as recomendações do ministro, as subvenções contemplaram um número quase cinco vezes maior de companhias, grupos e atividades artísticas, divididas em valores que variaram de Cr\$ 5.000,00 a Cr\$ 115.000,00.

A lista final refletiu a heterogeneidade que caracterizava o teatro brasileiro, ou melhor, carioca, e indicou uma abertura às novas propostas cênicas. Junto com os nomes de artistas conhecidos, os auxílios beneficiaram grupos formados recentemente como o Teatro de Arte, o Teatro de Câmara e a Cooperativa de Espetáculos Novos de Arte.

No que se refere ao amparo às excursões, predominaram os auxílios às companhias de comédias como as de Palmerim Silva, Déa-Cazarré, Alda Garrido, João Rios, Nino Nello, Mesquitinha, Chianca de Garcia e outros. Nesse sentido, constatou-se a continuidade da promoção de espetáculos para soldados, marinheiros e operários de acordo com as diretrizes idealizadas por Nóbrega da Cunha, como a submetida pela Companhia de Comédias Lyson Gaster, comprovada durante a prestação de contas.²⁸⁵

Houve um crescimento do número de beneficiados entre os grupos amadores, que se aproximou daquele das companhias profissionais, com valores que chegaram a Cr\$ 80.000,00, caso do TEB, maior do que o recebido pelas companhias de Jayme Costa, Procópio Ferreira, Os Comediantes e Os Artistas Unidos. O órgão ainda subvencionou uma entidade de classe, a

²⁸⁴ PROCESSO n. 10.170/47. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁸⁵ PROCESSO n. 14.207/47. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

ABCT, para realização da Exposição do Livro e da Gravura de Teatro.²⁸⁶

O Teatro Ginástico foi ocupado de abril a junho pela Companhia de Comédias Alma Flora. Em julho, voltou a ser palco de Os V Comediantes, agora chamados Comediantes Associados. Em dezembro, o teatro passou para o TEN, que apresentou *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso.²⁸⁷

A gestão de Thiers Martins Moreira, iniciada em 1948, manteve esse perfil diversificado dos subvencionados. Neste ano, as companhias profissionais de comédia foram contempladas com valores inferiores se comparado aos anteriores, como a de Jayme Costa, que recebeu Cr\$ 15.000,00 e a Eva e seus Artistas, que recebeu Cr\$ 30.000,00, e menores que grupos sem tradição, mas que traziam propostas diferenciadas, como o Teatro dos Doze e o Teatro de Câmara, auxiliados com Cr\$ 40.000,00.

Outra companhia recém-criada que recebeu auxílio do SNT para o desenvolvimento de suas atividades foi o Teatro Popular de Arte. Mas, para que isso acontecesse, foram necessários três pedidos. A primeira carta, de janeiro, foi escrita por Sandro Polloni e dirigida ao ministro da Educação e Saúde. Não obtendo resposta, em abril foi a vez de a atriz Itália Fausta assinar um novo pedido, mencionando a prioridade dada ao repertório nacional, os esforços para a concretização da iniciativa e a mudança do público que já “demonstra inequívoca preferência pelo teatro como Arte superior, muito embora ainda não o tenha incorporado aos hábitos cotidianos e as suas arraigadas tradições.”²⁸⁸

Em julho, Sandro Polloni voltou a formular um pedido, mas, somente em agosto, o grupo acabou recebendo Cr\$ 60.000,00, uma verba pequena, mas, maior do que foi concedido a outras companhias, e superior à primeira solicitação que foi de Cr\$ 50.000,00. Neste ano, a companhia, que passou pelos problemas relacionados ao Teatro Fênix retratados acima, apresentou as peças *Anjo Negro*, *Tobacco Road* de Erskine Caldwell e Jack Kirkland, *Tereza Raquin* de Émile Zola, *Lua de Sangue (Woyzeck)* de George Buchner e *A prostituta respeitosa* de Jean-Paul Sartre.²⁸⁹

Nem todos os requerentes tiveram êxito. Danilo Bastos Ribeiro, empresário da

²⁸⁶ Ver ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS TEATRAIS. *Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro*. Rio de Janeiro, 1947 e PROCESSO n. 47.420/47. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁸⁷ Concomitantemente, o Ginástico foi ocupado, todas as segundas-feiras, pelo Teatro do Trabalhador do Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e serviu para as provas públicas do Curso Prático de Teatro. Ver OFÍCIO n. 320, de 15 de dezembro de 1947 [Relatório sumário de atividades de 1947]. Correspondências expedidas – pasta 5 (1947). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁸⁸ PROCESSOS n. 1.189/48 e n. 38.142/48. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁸⁹ PROCESSO n. 63.786/48. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e BRANDÃO, 2009, p. 410-414.

Companhia de Revistas Dercy Gonçalves pediu subvenção para excursionar pelo Rio Grande do Sul e teve um parecer favorável de Nóbrega da Cunha em junho. Porém, em outubro, os técnicos Aldo Calvet, Edmundo Moniz, Serra Pinto e Joaquim Brás Ribeiro opuseram-se ao auxílio por terem a informação de que a companhia havia tido uma temporada compensadora.²⁹⁰

Em 1948 as subvenções voltaram a contemplar com maior destaque grupos amadores e de estudantes de várias partes do país motivadas, de acordo com o parecer de Thiers Martins Moreira, por sua ação para a formação do gosto teatral, preparação da cultura universitária e criação de um público de teatro. Entre os grupos amparados estiveram o Teatro de Estudantes de Minas Gerais, o Teatro de Amadores de Fantoques da Bahia, o Teatro Escola de Pelotas no Rio Grande do Sul, o Diretório Central dos Estudantes da Bahia, o Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul e o Teatro Escola Amazonense de Amadores.²⁹¹

O SNT também amparou uma escola, o Seminário de Arte Dramática, sob a justificativa de que a formação de especialistas em assuntos de teatro deveria ser um dos objetivos centrais do órgão, que, até então, não cumpria plenamente esta função, dada à precária organização do Curso Prático, do qual o diretor se ocuparia no ano seguinte.²⁹²

Neste ano, a aplicação das verbas concedidas foi objeto de uma maior fiscalização por parte dos funcionários do SNT. A prática, que não era inteiramente nova, consistia na cobrança dos comprovantes dos pagamentos, análise dos borderôs e da quantidade de representações de cada peça subvencionada.

Em 1949 as subvenções foram tema de estudos centrados em uma discussão sobre procedimentos e critérios, formalizados pela portaria ministerial n. 240, de 23 de maio. Esta portaria determinou que, para receber auxílios para temporadas e excursões, as companhias e grupos deveriam cumprir as seguintes exigências: provar a sua organização e diretor responsável; apresentar o repertório mínimo e autorização da censura para peça inédita; dispor de elenco formado em sua maioria por intérpretes brasileiros; indicar cenógrafos, técnicos e auxiliares de cena e figurinista; apresentar a quitação dos direitos autorais; incluir peças nacionais de valor artístico, a juízo do SNT; e ter satisfeito os compromissos assumidos após

²⁹⁰ Dado que pôde ser confirmado pelo estudo de Virgínia Namur, que mostrou que, entre o fim de 1947 e o início de 1948, a companhia montou seis peças, incluindo *Tem Gato na Tuba* de Freire Júnior e Walter Pinto, que foi um grande e rentável sucesso. Ver PROCESSO n. 42.506/48. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e NAMUR, 2009, p. 82.

²⁹¹ OFÍCIO n. 347, de 18 de outubro de 1948. Correspondências expedidas – pasta 3 (1948). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁹² PROCESSO n. 74.772/48. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

o recebimento de auxílios nos anos anteriores.²⁹³

Além das companhias e grupos profissionais, os conjuntos amadores poderiam se candidatar, desde que comprovassem mais de dois anos de existência e “propósitos exclusivamente desinteressados e culturais”.²⁹⁴ Para o teatro feito por estudantes a exigência específica era a autorização do reitor, diretor ou responsável. E para as associações e atividades teatrais a condição era a do favorecimento à elevação e à finalidade educativa da arte teatral e sua difusão para todo o país. Todos os pedidos deveriam ser encaminhados até o dia 1º de junho de cada ano.

A portaria incorporou a expressão “valor artístico”, presente em alguns projetos de lei apresentados na Câmara dos Deputados e nas discussões da comissão nomeada pelo ministro em 1947, mas não estabeleceu um limite de contemplados e nem aludiu à difusão, ainda que restrita à gratuidade ou ao barateamento dos ingressos, o que demonstrou a ausência da preocupação com o público em termos práticos, que ficou relegada a outros planos de Thiers Martins Moreira.

A atribuição de um valor, provavelmente adequado a um “teatro de arte”, restrito às peças teatrais, evidenciou a supremacia do aspecto literário como elemento definidor da qualidade e expressou uma tentativa de circunscrever um critério pautado por uma visão de teatro da qual estava excluído, em teoria, aquele feito sem preocupações outras do que propiciar a diversão do público. Entretanto, esta posição tocava em um problema que se manteve, e que pode ser resumido pela questão: cabe a um órgão ou governo decretar o valor de uma obra sem desprezar a pluralidade de um campo cultural e tendo em vista que a noção de qualidade não é algo imutável e está ligada diretamente aos gostos pessoais e aos discursos que construíram e legitimaram uma determinada hierarquização artística?²⁹⁵

Como a instabilidade financeira era uma marca corrente das companhias teatrais, até das mais conhecidas, esta matéria ganha maior importância, o que explica a divisão do setor em relação às disposições da portaria, que colocava em jogo a “dicotomia” entre o “teatro de arte” e o “teatro-entretenimento”, como manifestou a nota divulgada pela SBAT, que

²⁹³ Para obtenção da subvenção para temporada as companhias também deveriam apontar os compromissos existentes com proprietário, arrendatário ou concessionário da casa de espetáculo e o período da temporada, com previsão da data de início e de encerramento. E para o caso de auxílio para excursão, as companhias deveriam enumerar as principais cidades por onde passariam e os meios de transporte de que se serviriam. Ver BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 240, de 23 de maio de 1949. Expede instruções para a concessão de auxílios às atividades teatrais. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 28 mai. 1949. Seção 1, p. 7958-7959.

²⁹⁴ Ibid, p. 7959.

²⁹⁵ DURAND. José Carlos. *Política Cultural e Economia da Cultura*. Cotia (SP): Ateliê Editorial; São Paulo: Edições SESC SP, 2013, p. 31, WILLIAMS, 2015, p. 71 e CHARLE, 2015, p. 21.

considerou:

... injustificável que sejam fomentados preconceitos contra os que, dentro das linhas tradicionais do teatro, vêm contribuindo para a existência do mesmo (...) Seria absurdo que um serviço público tomasse partido ou se conduzisse de forma tendenciosa, com o propósito de destruir companhias que, existindo de longa data, afeiçoaram seus artistas e seu público a formas populares de teatro, visando a recreação popular.²⁹⁶

Posição que se aproximou daquela emitida pelos técnicos do órgão Serra Pinto e Aldo Calvet que, após o exame dos pedidos recebidos, fizeram um parecer no qual afirmaram que se fossem seguidas as diretrizes da portaria n. 240 mais da metade dos processos seria arquivada:

... chegamos à conclusão que, acima das exigências de ordem artístico-cultural a serem mantidas para a concessão do referido auxílio, se sobrepõem outros fatores de fundamento político, social e econômico de grave importância para a manutenção normal da cena brasileira. Devemos considerar a fragmentação dos elementos componentes entre os trabalhadores cênicos não como fenômeno apenas da possível ajuda que despende anualmente este Serviço, mas também um imperativo da expansão amadorística verificada nestes últimos tempos de forma verdadeiramente espantosa. A crise do desemprego no teatro vem se acentuando dia a dia. Premidos por essa circunstância motivada pela avalanche de intérpretes amadores nas lides profissionais, estes lutam contra concorrentes que, se não oferecem a mesma aptidão artística, uma consciência mais experimentada, se tornam, porém, acessíveis aos contratos propostos pelas empresas em virtude do baixo salário dado aos principiantes. Eis aqui parte da origem fundamental do “mambembe”. Por outro lado, não é possível realizar excursão pelo interior do Brasil com grupos com mais de dez ou doze artistas, por vários motivos tão do conhecimento de V. S.^a, ou sejam: transporte, cidades pequenas de poucos habitantes, etc. Mas – dirá – que interessa isso ao SNT, isto é, a vida nômade desses grupelhos? O interesse da divulgação do teatro, o interesse de oferecer ao homem do “hinterland” algo menos trivial que o cotidiano, como também forma e meio de por o sertanejo em contato com a civilização. Só os conjuntos itinerantes podem realizar este trabalho de divulgação de cultura nacional através do teatro. Comédias ligeiras, comédias de costumes, sim, mas é esse o gênero de maior agrado, pois é o que se comunica e o povo entende facilmente sem esforço dos grandes conhecimentos, de estudos mais profundos, de sólida cultura, de apurado sentido estético. O fracasso das grandes realizações artísticas, nesta capital, neste ano da graça de 1949, prova insofismavelmente que não temos ainda uma plateia disposta a amparar com seu estímulo pecuniário o sonho dos alquimistas da cena indígena.²⁹⁷

Ambos conheciam bem o meio teatral. Aldo Calvet era crítico da *Folha Carioca* e Serra Pinto, empresário e antigo funcionário do órgão, o que torna mais compreensível a

²⁹⁶ JULGAMENTO de peças pelo SNT e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1949. Teatros, p. 10.

²⁹⁷ PINTO, Serra; CALVET, Aldo. [Parecer enviado a Thiers Martins Moreira, de 16 de julho de 1949]. Pasta auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Para uma discussão conceitual sobre a comédia de costume ver FARIA, João Roberto. Comédia de Costumes. In: GUINSBURG; FARIA; LIMA, (orgs.), 2006, p. 88-89.

presença de argumentos sobre a prática teatral e o preconceito contra os amadores, que disputavam com os profissionais as verbas oficiais, os postos nas empresas e até mesmo outro projeto de teatro.

Junto com as considerações de Aldo Calvet e Serra Pinto seguiu uma lista contendo indicações sobre o cumprimento ou não das exigências da portaria, na qual se verificou que a maior parte das solicitações não conseguiu atender aos critérios estipulados. Muitas delas, todavia, acabaram amparadas, algumas justificadas pelo diretor Thiers Martins Moreira, como o Teatro dos Doze, que recebeu Cr\$ 80.000,00.²⁹⁸

Neste ano, um número menor de companhias, grupos e entidades foi contemplado, 20 no total, com valores inferiores aos de 1948. Os selecionados, mais uma vez, refletiram a heterogeneidade que caracterizava o teatro carioca, abarcando companhias mais antigas e grupos recém-formados.

Em 1950, a dificuldade em cumprir as determinações da portaria n. 240 se manteve. Em um dos casos, o auxílio serviu para ajudar a cobrir os prejuízos da Companhia de Bibi Ferreira, que perdeu parte de seu material devido a um incêndio ocorrido no Teatro Carlos Gomes. Uma exceção, de acordo com o diretor-substituto Josué Montello, porque o SNT não subvençionava teatro de revista, gênero ao qual a atriz se dedicava naquele momento.²⁹⁹

Assim, a situação não se modificou, permanecendo o perfil variado das concessões o que colocou em questão a própria validade da portaria. A única alteração mais visível foi a do aumento do número dos auxílios concedidos, que chegaram a 32.

No final de 1950, a portaria n. 240 foi alterada por outra, de n. 447, que acrescentou como exigência para a subvenção a apresentação de um repertório composto em sua maioria de peças nacionais, que conseguiu atender a uma reivindicação de parte do setor teatral.³⁰⁰

Com todos esses limites e obstáculos, ficou evidente que o amparo do órgão não teve impacto no campo teatral, mas, certamente foi importante para o desenvolvimento das atividades de novos grupos que, mesmo não recebendo a quantia desejada, puderam viabilizar algumas montagens. Embora um auxílio de Cr\$ 30.000,00 não fosse alto, recordando que os valores mensais dos aluguéis no Rio de Janeiro variavam de Cr\$ 20.000,00 a uma porcentagem referente à renda dos espetáculos, é preciso reter que poucas companhias

²⁹⁸ PROCESSO n. 33/49. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁹⁹ PROCESSOS n. 67/50 e n. 42.400/50. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre o episódio ver também PAIVA, 1991, p. 565.

³⁰⁰ BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 447, de 26 de novembro de 1950. Modifica a portaria ministerial n. 240 de 23 de maio de 1949. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 4 dez. 1950. Seção 1, p. 17371.

poderiam garantir um saldo lucrativo apenas com a bilheteria.

A breve existência de grupos profissionais como Os Comediantes, Teatro dos Doze, Teatro de Câmara, Teatro de Arte e a Cooperativa de Espetáculos Novos da Arte, que se resumiu a uma única encenação, pode ser associada, provavelmente, a uma administração precária e, talvez, ao fraco apelo de público. Situação que desembocava em um discurso sobre a necessidade do amparo governamental – na ausência de um mecenas privado a exemplo o TBC de São Paulo –, para que novas experiências, autores e atores se consolidassem nos palcos.³⁰¹

As discussões realizadas no interior do órgão acerca dos auxílios não estabeleceram exclusões e a alteração mais visível se passou em relação ao amadorismo a partir de 1947, com um aumento expressivo do número de contemplados e o recebimento de valores por vezes iguais aos recebidos pelas companhias profissionais, atestando o fortalecimento desta categoria como uma das principais beneficiadas, e do caráter educativo que assumiu, em parte, a prática da subvenção, pois esses grupos não eram movidos pelo interesse comercial. Esses auxílios também tornaram possível uma pequena ampliação das ações do SNT em escala geográfica. Se a presença das companhias cariocas em outros estados foi incentivada com as excursões, pouco foi efetivado para estimular a cena local, salvo este apoio e as viagens de estudos que foram iniciadas na gestão de Thiers Martins Moreira e não tiveram desdobramentos imediatos.

No contexto de declínio da atenção do governo à questão cultural, não ocorreram mudanças no SNT, permanecendo a sua fragilidade administrativa e a demanda pela reforma do órgão como pontos discutidos interna e externamente.

O órgão foi objeto de propostas que tentaram corrigir ou, ao menos, definir algumas diretrizes para a sua atuação. Algumas delas encontraram apoio político e foram encaminhadas na Câmara dos Deputados, o que gerou uma expectativa de transformação que não teve o desfecho desejado.

Nesse sentido, ainda que não tenha existido nenhum projeto cultural do governo ou do Ministério da Educação e Saúde, na gestão de Clemente Mariani à frente da pasta foram elaboradas algumas orientações ligadas à ideia de “elevação” do teatro, vistas de forma mais nítida com a criação de uma comissão para deliberar sobre os auxílios em 1947, mas também no apoio e aprovação das portarias preparadas por Thiers Martins Moreira. Essas poucas intervenções não tiraram a autonomia dos diretores, que pode ser compreendida, conforme a

³⁰¹ Sobre a experiência da Cooperativa de Espetáculos Novos da Arte ver MICHALSKI, 1995, p. 116-117.

análise de Maria Cecília Londres Fonseca para o caso do SPHAN, pelo pouco interesse político do governo em relação ao órgão. Mesmo sem dispor de informações detalhadas sobre a organização do orçamento e outros aspectos burocráticos, pode-se afirmar que coube a eles estabelecer os rumos e os planos para o SNT.³⁰²

Carlos Alberto Nóbrega da Cunha demonstrou pouco interesse em alterar as linhas seguidas, que poderia suprimir a imagem negativa e contornar a inoperância do órgão no cumprimento de suas atribuições. Priorizou a continuidade da distribuição de auxílios, que se juntou a uma preocupação educativa e nacionalizadora.

Com Thiers Martins Moreira, assinalou-se a introdução de medidas que visavam contribuir para a formação e conhecimento teatral, guiadas pela noção de um teatro como elemento formador de uma consciência de arte e de cultura, como as reformas empreendidas no Curso Prático de Teatro, a publicação da *Dionysos*, a concessão de bolsas de estudos, etc. Entre planos concretizados e não concretizados, o órgão buscou cumprir a função educativa para a qual tinha sido concebido. Função que revestiu parte da concessão de auxílios, que dividiu espaço com o interesse em alavancar o mercado teatral carioca, explicitado em alguns dos documentos mencionados acima.

Thiers Martins Moreira enfrentou um dos temas mais complicados, ao estipular orientações e procedimentos para as subvenções embasados pelo critério do “valor artístico” dos textos apresentados. Entretanto, não explicitou de modo claro o teatro que deveria ser financiado, e as subvenções acabaram por contemplar antigos beneficiados, alguns deles com propostas diferenciadas no que concerne ao repertório, o que para Tania Brandão, se articulava mais a um cálculo comercial do que a um projeto cultural definido. E, também, novas experiências que dependiam muito mais do que a ajuda do governo para desenvolver suas atividades, o que reforça a interpretação da não linearidade do processo de modernização do teatro brasileiro.³⁰³

Os resultados dos trabalhos realizados nesses anos foram mais de continuidade do que de mudanças. Todavia, foram lançados projetos e discussões que seriam retomados com outros diretores e com a participação institucionalizada de representantes do meio teatral.

³⁰² FONSECA, 1997, p. 136.

³⁰³ BRANDÃO, 2009, p. 84-85.

Capítulo 3:

Entre conciliações e tensões: a participação do setor teatral

A atuação direta de representantes do meio teatral no SNT, presente em alguns dos projetos de leis tramitados na Câmara dos Deputados, era um anseio de muitos artistas e profissionais, que foi concretizado no segundo governo de Getúlio Vargas.

Este capítulo estuda a colaboração do setor teatral na elaboração das diretrizes do SNT no que refere especialmente às subvenções. Se diversas personalidades da classe teatral nunca deixaram de apresentar propostas ou responder às convocações oficiais, o início da década de 1950 inaugurou uma nova forma de relacionamento, com a institucionalização da participação de representantes de entidades no Conselho Consultivo de Teatro.

A primeira parte trata do contexto político das presidências de Getúlio Vargas e Café Filho, com destaque para a administração da cultura, que voltou a se constituir como objeto de interesse do governo, ao menos, no âmbito dos planos. Na segunda, o foco passa para as transformações culturais e para a consolidação da cidade de São Paulo como a nova capital teatral brasileira ao lado do Rio de Janeiro. O terceiro tópico concentra-se na mobilização e nos debates a partir da análise das teses apresentadas nos Congressos Brasileiros de Teatro. As realizações da administração de Aldo Calvet são o tema da quarta parte, que se detém no exame do diálogo entre o órgão e o meio teatral, com a implementação de algumas de suas reivindicações. A principal delas, a instituição de um Conselho Consultivo de Teatro, é o assunto da última parte. Considerado como um lugar privilegiado para observar as tensões presentes na cena e no campo teatral, o estudo das principais polêmicas protagonizadas pelo Conselho busca elucidar alguns projetos para o teatro e para o próprio SNT existentes neste momento.

3.1 O novo governo Vargas e a administração da cultura

As eleições de 3 de outubro de 1950 deram a vitória a Getúlio Vargas, candidato do PTB com o apoio do Partido Social Progressista (PSP), que retornou à presidência da República.

Uma das grandes preocupações de seu governo, levantadas desde a campanha eleitoral, foi a promoção de uma política de tendência nacionalista, que tentou conciliar as demandas populares com as exigências de aceleração do crescimento econômico. De acordo

com Sonia Draibe, foi definido um projeto político e econômico de desenvolvimento do capitalismo mais complexo e integrado do que o formulado no final da década de 1930, que delineou o formato assumido pela estruturação estatal no cumprimento das tarefas relacionadas à industrialização.³⁰⁴

No terreno administrativo, datam dessa época medidas relativas à questão energética, à expansão da siderurgia, ao reequipamento do setor de transportes, à indústria de equipamentos e de bens de capital, que resultaram na criação do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), entre outros organismos.³⁰⁵

O petróleo constituiu-se como o tema dos maiores debates, que ultrapassaram a esfera governamental, e que o tornaram um eixo divisor entre grupos e posturas denominadas “nacionalistas” e “entreguistas”, que voltariam à cena política em outros momentos. Em 1953 foi fundada a Petrobras, o que, para Daniel Pécaut, representou um dos episódios mais significativos da conjunção entre nacionalismo e participação popular, e marcou “o advento do povo como sujeito político mobilizado a serviço da soberania nacional”.³⁰⁶

Neste contexto de transformações, a situação social se agravou com o aumento do custo de vida, que estimulou uma nova onda de greves, das quais se sobressaiu “a greve dos 300 mil” iniciada em março de 1953 em São Paulo, que estimulou o aumento da sindicalização e dos movimentos de operários e de outras categorias.³⁰⁷

Os problemas políticos e administrativos suscitaram uma forte oposição ao governo, vinda da UDN, cujo principal veículo de divulgação, o jornal *Tribuna da Imprensa*, pertencia ao jornalista e deputado federal Carlos Lacerda.

Na tentativa de contornar as dificuldades enfrentadas, o presidente da República empreendeu uma reforma ministerial entre junho e julho de 1953 que resultou, dentre outras realizações, na separação das pastas de Educação e Saúde, pela lei n. 1.920, de 25 de julho,

³⁰⁴ ALMEIDA JR., Antônio Mendes de. Do declínio do Estado Novo ao suicídio de Getúlio Vargas. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III: O Brasil Republicano. Sociedade e Política (1930-1964), v. 10. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 301 e DRAIBE, 2004, p. 167.

³⁰⁵ LEOPOLDI, Maria Antonieta. O difícil caminho do meio: Estado, burguesia e industrialização no segundo governo Vargas (1951-1954). In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 173 e D'ARAÚJO, Maria Celina Soares. *O Segundo Governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 113.

³⁰⁶ PÉCAUT, 1990, p. 99.

³⁰⁷ CARONE, Edgar. *A República Liberal I: instituições e classes sociais (1945-1964)*. São Paulo: Difel, 1985, p. 208 e NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Fernando Teixeira da. *Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964)*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano*, v. 3: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 65.

que criou o Ministério da Saúde e o Ministério da Educação e Cultura.³⁰⁸

Com a presença na denominação de um Ministério, a cultura recebeu certo destaque, pelo menos em termos simbólicos. Na prática, essa transformação não implicou mudanças no domínio administrativo porque não houve nenhuma regulamentação imediata. Além disso, a instabilidade política e as alterações de direção da pasta, que foi ocupada por quatro ministros entre 1953 e 1955, não propiciaram a concretização de um projeto para a área.³⁰⁹

Mesmo assim, durante o governo Vargas foi possível notar um interesse maior pela questão. Na primeira mensagem presidencial apresentada ao Congresso Nacional em 1951, Getúlio Vargas assinalou a disposição do governo em incentivar as atividades dos órgãos de difusão cultural existentes, possibilitando a “preservação de nossas tradições e valores, como favorecer ao maior número de brasileiros o acesso às fontes de aperfeiçoamento espiritual.”³¹⁰

Outro elemento que expressou esta preocupação foi o do aumento dos orçamentos reservados aos órgãos, verificado na tabela abaixo, sem contar as despesas com pessoal e material, os quais devem ser apreciados tendo em consideração a inflação, e entendidos como estimativas, pois poderiam sofrer cortes ou acréscimos ao longo do ano.

Tabela 2 - Orçamentos da DPHAN, INCE, INL, SNT e Serviço de Radiodifusão Educativa.³¹¹

³⁰⁸ A discussão foi iniciada ainda no governo Dutra e encaminhada por médicos e deputados que pleiteavam a criação de uma pasta autônoma para a área da Saúde. Em 1952 a ideia foi retomada durante os debates sobre o plano de reforma administrativa elaborado pelo governo, mas somente no ano seguinte, mediante acordos político-partidários, o projeto foi sancionado. Sobre o assunto ver HAMILTON, Wanda; FONSECA, Cristina. Política, atores e interesses no processo de mudança institucional: a criação do Ministério da Saúde em 1953. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 10(3), p. 791-825, set.-dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000300002>. Acesso em: 18 ago. 2013.

³⁰⁹ O último ministro da Educação e Saúde foi Ernesto Simões Filho. Entre 1953 e 1955, os ministros da Educação e Cultura foram Antônio Balbino de Carvalho, Edgar Rego Santos, Cândido Motta Filho e Abgar Renault. Ver GALERIA de ministros. In: *Portal do Ministério da Educação*. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/institucional/galeria-de-ministros>>. Acesso em: 22 ago. 2016.

³¹⁰ VARGAS, Getúlio. *Mensagem ao Congresso Nacional apresentada pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1951*. Rio de Janeiro, 1951, p. 214.

³¹¹ Os valores se referem à Verba 3, relativa a Serviços e Encargos sob a rubrica “Diversos” para o ano de 1950 e “Serviços em regime especial de financiamento” para os anos seguintes. Além da Verba 3, havia Verba 1 correspondente ao Pessoal, Verba 2, Material e Verba 4, Obras, equipamentos e aquisição de imóveis. Nestes outros itens também constam valores destinados aos órgãos, mas que não constituem objeto de interesse deste trabalho por não se referirem às atividades-fim. BRASIL. Lei n. 1.249, de 1º de dezembro de 1950. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o exercício financeiro de 1951. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil* - Suplemento. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 12 dez. 1950. Seção 1, p. 177 e 182, Id. Lei n. n. 1.487, de 6 de dezembro de 1951. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o exercício de 1952. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil* - Suplemento. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 14 dez. 1951. Seção 1, p. 177-178, Id. Lei n. 1.757, de 10 de dezembro de 1952. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o exercício financeiro de 1953. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil* - Suplemento. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 13 dez. 1952. Seção 1, p. 193-194, Id. Lei n. 2.135, de 14 de dezembro de 1953. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o Exercício financeiro de 1954. *Diário*

Órgão/Ano	1951	1952	1953	1954	1955
DPHAN	3.600.000,00	7.700.000,00	14.300.000,00	15.300.000,00	16.000.000,00
INCE	1.500.000,00	1.500.000,00	1.704.000,00	1.800.000,00	1.800.000,00
INL	4.650.000,00	4.500.000,00	7.500.000,00	8.115.297,00	9.300.000,00
SNT	2.500.000,00	4.000.000,00	6.000.000,00	9.400.000,00	11.700.000,00
Serviço de Radiodifusão Educativa	1.500.000,00	1.500.000,00	2.400.000,00	3.500.000,00	5.000.000,00

Fonte: *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*

Nesta tabela foram incluídos os órgãos ligados diretamente às atividades culturais que possuíam, pelo menos em teoria, um alcance nacional – o que deixou de fora instituições como os museus e a Biblioteca Nacional –, e abarcadas as estruturas dotadas de uma finalidade educativa, mas que são comumente tratadas pela bibliografia relacionada às instituições e políticas culturais.

A ausência dos dados relativos ao governo Dutra não permitiu avançar em uma análise comparativa, mas no tocante ao SNT, pode-se observar um incremento neste período. Nestes anos, o orçamento do órgão esteve dividido em duas partes, a primeira compreendia o desenvolvimento do teatro nacional, e abrangia o amparo a companhias de teatro, e a segunda, menor, limitava-se ao ensino e à escola mantida pelo órgão. A partir da lei orçamentária aprovada em 1953, apareceu uma divisão em mais itens, que correspondiam à companhia oficial, à conservação e manutenção dos teatros e a outras despesas específicas oriundas de emendas parlamentares, que variavam de um ano para outro. Essas emendas foram destinadas, por exemplo, ao TEN, ao Teatro Duse, ao Retiro dos Artistas e à restauração do Teatro Amazonas.³¹²

Sem calcular o impacto da inflação, a tabela mostra que INCE permaneceu com o orçamento praticamente idêntico, o que aponta para a estagnação de suas atividades e reflete a pouca preocupação do governo nesse campo. Por outro lado, as verbas dirigidas à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ao SNT e ao Serviço de Radiodifusão Educativa sofreram um aumento ou, ao menos, uma atualização.

Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil - Suplemento. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 21 dez. 1953. Seção 1, p. 227-230 e Id. Lei n. 2.368, de 9 de dezembro de 1954. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o exercício financeiro de 1955. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil* - Suplemento. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 13 dez. 1954. Seção 1, p. 227-229.

³¹² Nem todos os itens relacionados aos destaques orçamentários aparecem nas listas de auxílios do SNT, o que não quer dizer que eles não tenham sido atendidos.

No âmbito da estrutura institucional, foi criada a Comissão Nacional de Belas Artes em 1951 e aprovado o regimento da Divisão de Educação Extraescolar do Departamento Nacional de Educação. A Comissão era formada por escultores, pintores, artistas gráficos e críticos de arte e tinha a atribuição de proteger e incentivar as artes plásticas do país, com a promoção de pesquisas, a realização anual do Salão Nacional de Belas Artes e do Salão Nacional de Arte Moderna, e a concessão de bolsas de estudo, prêmios honoríficos e em dinheiro para os artistas. À Divisão de Educação Extraescolar cabia estimular e orientar as ações educativas e culturais de natureza extraescolar, e coordenar as de cultura geral, em conexão com outros órgãos especializados.³¹³

Junto com a instituição dessas estruturas, uma das novidades iniciadas pelo Ministério da Educação e Saúde foi a organização da Coleção “Cadernos de Cultura”, a cargo de José Simão Leal, que publicou livros sobre teatro, literatura, artes plásticas e história escritos, em sua maior parte, por figuras consagradas do campo intelectual, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector.³¹⁴

Em relação ao cinema, houve a encomenda de um plano para a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) feita por Getúlio Vargas, em 1951, ao cineasta Alberto Cavalcanti, o primeiro produtor-geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz já fora desta empresa. Segundo Anita Simis, o INC, em sua versão original, executaria as resoluções de um Conselho Deliberativo formado por representantes do governo e do setor, cuja função residiria na fiscalização e cobrança de taxas e impostos relativos às atividades cinematográficas, na censura e na realização de concursos anuais para premiar os melhores filmes de curta e longa metragens.³¹⁵

O projeto tramitou na Câmara dos Deputados, mas não chegou a sair do papel. Porém, o cinema brasileiro garantiu algumas medidas de proteção com a sanção do decreto n. 30.179 de 1951, que determinou a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de longa

³¹³ CALABRE, 2009, p. 54-55, BRASIL. Lei n. 1.512, de 19 de dezembro de 1951. Cria a Comissão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 20 dez. 1951. Seção 1, p. 18526-18527 e Id. Decreto n. 34.078, de 6 de outubro de 1953 Aprova o Regimento da Divisão de Educação Extraescolar do Departamento Nacional de Educação do Ministério da Educação e Cultura. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 8 out. 1951. Seção 1, p. 16981.

³¹⁴ Entre os títulos, podem ser citados *Arquitetura Brasileira* de Lúcio Costa, *Viola de Bolso* de Carlos Drummond de Andrade, *Panorama da Pintura Moderna* de Mário Pedrosa, *Alguns Contos* de Clarice Lispector, *Lugares-Comuns* de Fernando Sabino, *Teatro de Cervantes* de José Carlos Lisboa, *Miró* de João Cabral de Melo Neto, *Emias e Culturas do Brasil* de Manuel Diegues Júnior. Ver a lista completa em SANTA ROSA, Tomás. *Teatro: Realidade Mágica*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1953, s.p.

³¹⁵ SIMIS, 2008, p. 157-166.

metragem, na proporção mínima de um brasileiro para oito estrangeiros.³¹⁶

Para um alcance mais geral, foram principiados estudos visando ao desenvolvimento de um grande programa de incentivo à cultura, que resultaram na elaboração de cinco projetos correspondentes à criação do Conselho Nacional de Cultura, do Departamento Nacional de Cultura, do Fundo Nacional de Cultura, do Colégio do Brasil e da Editora e Gráfica. Nenhum desses projetos foi efetivado, mas chama a atenção a presença de tais órgãos e mecanismos de fomento, que seriam encarregados da organização e, provavelmente, da definição de diretrizes para as atividades culturais em consonância com a tendência de valorização da arte nacional, em especial a ideia de um fundo voltado exclusivamente para as ações culturais, algo que somente seria implementado décadas depois.³¹⁷

O ano de 1954 foi marcado pela expansão da crise que culminou no suicídio de Vargas em 24 de agosto. O efeito imediato foi uma grande comoção popular, que neutralizou os ganhos políticos que seus oponentes tinham acumulado nesses anos.

Com o suicídio de Getúlio Vargas, o vice, Café Filho assumiu a presidência da República. Seu curto mandato foi caracterizado por poucas mudanças administrativas e pela continuidade do enfrentamento dos problemas econômicos, que não tiveram nenhum impacto na administração da cultura.

A primeira metade da década de 1950 foi, desse modo, um momento de transformações políticas e administrativas que consolidaram o legado de Getúlio Vargas mesmo após o seu suicídio. Tempos de crises, altos índices inflacionários, greves, e de debates, que continuaram e se diversificaram nos anos seguintes. A questão nacional, peça central das discussões, foi catalisada e se constituiu como uma das linhas mestras do governo, que teve seu ponto alto na criação da Petrobras.

Para a esfera cultural houve um pequeno aumento da verba, algumas inovações administrativas e projetos ambiciosos que envolviam o estabelecimento de novos órgãos e de um fundo. Tais projetos dependiam da aprovação de outras instâncias e de uma vontade política que, naquele contexto, priorizava o desenvolvimento econômico e social com o combate dos problemas mais urgentes, o que dificultou a emergência de qualquer medida mais consistente ou até uma política para a área, que continuou a ser gerida a partir de orientações fragmentárias, restritas a cada órgão.

³¹⁶ BRASIL. Decreto n. 30.179, de 19 de novembro de 1951. Dispõe sobre a exibição de filmes nacionais. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 21 nov. 1951. Seção 1, p. 17090-17091. Este decreto foi modificado pelo decreto n. 30.700, promulgado no ano seguinte.

³¹⁷ VARGAS, Getúlio. *Mensagem ao Congresso Nacional apresentada pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1954*. Rio de Janeiro, 1954, p. 311.

3.2 Os debates culturais e o teatro

Os primeiros anos da década de 1950 assistiram à continuidade das ações privadas dirigidas à cultura, sobretudo em São Paulo, também beneficiada com investimentos oficiais no contexto das comemorações do IV Centenário, que ajudaram a fortalecer um discurso que fez da cidade a “meca da cultura e da ciência brasileiras”, recuperando uma “vocação” para a “grandiosidade” que tinha origem na época colonial, conforme retratou Maria Arminda Arruda.³¹⁸

Em 1951, a capital paulista foi palco da I Bienal de Arte Moderna, sob o comando do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, evento que possibilitou a ampliação dos horizontes da arte brasileira, proporcionando aos artistas e ao público um contato direto com as novidades internacionais.³¹⁹

No cinema, as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz contribuíram para uma melhoria do padrão técnico e inspiraram o surgimento de outras companhias empresariais, como a Cinematográfica Maristela, a Multifilmes e a Kino Filmes, que ganharam um pouco de espaço neste, que foi o período áureo da Atlântida e das chanchadas cariocas.³²⁰

A televisão cresceu em estrutura de produção e de difusão. Em 1951, havia sete mil aparelhos nos domicílios de São Paulo e do Rio de Janeiro. Até o final da década o número de emissoras chegou a oito, e alcançou outras cidades e estados. Tal como ocorreu com o rádio, a televisão buscou no teatro fórmulas para a criação de programas, como o teleteatro, que se constituiu a principal produção do gênero dramático dos primeiros anos e empregou artistas, diretores e técnicos teatrais.³²¹

No que se refere ao rádio, o fortalecimento de sua dimensão comercial, depois do aumento do percentual de publicidade para 20%, favoreceu de maneira acentuada, segundo Renato Ortiz, a expansão de uma cultura popular de massa que encontrou nele um veículo favorável para se desenvolver.³²²

³¹⁸ ARRUDA, 2001, p. 71 e 101

³¹⁹ Ibid., p. 70 e 93-95 e ALEMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu   era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 37-50.

³²⁰ GALVÃO; SOUZA, 2007, p. 598-599.

³²¹ Ver mais BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: O teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora: Editora da UFJF-OP.COM, 2005, p. 26-28 e p. 37-38.

³²² ORTIZ, 2006a, p. 40.

Ao lado deste incremento da indústria cultural, o início da década marcou o crescimento do movimento folclorista preocupado com o resgate das fontes da nacionalidade no passado e nas tradições do povo. Em 1951 foi realizado o Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, sob o comando da Comissão Nacional do Folclore do IBECC, que contou com presença do presidente Getúlio Vargas e resultou na elaboração da “Carta do Folclore Brasileiro”, que pediu a criação de um órgão de defesa do patrimônio folclórico e a proteção das artes populares.³²³

Como o movimento folclorista, outros grupos empenharam-se na realização de congressos e debates públicos, com o apoio ou a presença de autoridades, a fim de levar suas demandas às diferentes esferas de poder.

Foi neste contexto que ocorreram as mesas-redondas promovidas pela Associação Paulista de Cinema (APC), que tinham como objetivo estimular o interesse pelo cinema brasileiro, lutar pelo livre exercício de criação e combater a censura. Em 1952 foi realizado o Primeiro Congresso Paulista do Cinema Brasileiro. As teses apresentadas abordaram problemas de caráter econômico, técnico, político e ideológico, e enfatizaram o papel do Estado como fonte de recursos e amparo ao cinema nacional.³²⁴ Para José Inácio de Melo e Souza, esses eventos estabeleceram os marcos de uma agenda política do setor cinematográfico, que expressou a consciência da inferioridade econômica do cinema brasileiro e permitiu conceber a realização de um cinema de possibilidades revolucionárias.³²⁵

Os potenciais políticos e ideológicos também tomaram parte nos debates sobre as artes plásticas. A predominância do abstracionismo na I Bienal, por exemplo, intensificou as controvérsias entre os defensores da arte figurativa ou realista e aqueles favoráveis à linguagem abstrata. Controvérsias que assumiram uma conotação política a partir do confronto entre nacionalismo e internacionalismo, e que abarcou uma discussão sobre a “a participação do artista na vida social de seu povo.”³²⁶

No teatro, a questão nacional não apareceu tão fortemente ligada a posições

³²³ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A redescoberta do Brasil nos anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico. In: MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza (orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001, p. 139, 145 e 152, VILHENA, 1997, p. 104 e 139 e VELLOSO, 2002, p. 190.

³²⁴ Ainda neste ano, o Rio de Janeiro foi sede do Primeiro Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, evento que agrupou e articulou a oposição de grande parte do meio cinematográfico ao anteprojeto do Instituto Nacional de Cinema. Ver SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005, p. 12-39 e 58.

³²⁵ *Ibid.*, p. 70.

³²⁶ CAVALVANTI, Di apud AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 232.

ideológicas, ainda que faltem estudos sobre as nuances da dimensão política das montagens realizadas. A defesa do nacional vinculou-se particularmente à busca por uma dramaturgia brasileira, definida em função da autoria, que encontrou na legislação um ato para ampará-la, a lei n. 1.565 de 1952, conhecida como “lei do terço”, que determinou que as companhias montassem uma peça brasileira a cada duas estrangeiras. O projeto desta lei foi elaborado durante os trabalhos da CPI da Câmara em 1949, pelo então deputado federal Café Filho, e justificava-se pela criação de um “preconceito inadmissível” contra nossos autores, considerado como uma das consequências do processo de renovação teatral.³²⁷

O início dos anos 1950 marcou certo refluxo das novas experiências teatrais realizadas por artistas profissionais no Rio de Janeiro, diferente do que se viu na capital paulista.

O diretor e crítico teatral italiano Ruggero Jacobbi, um observador arguto da realidade teatral brasileira, propôs uma explicação para esses acontecimentos:

Uma renovação não se faz sem público, e o público tem estado ausente de quase todas as iniciativas renovadoras do teatro.

(...)

Os Comediantes, o Teatro do Estudante, o Teatro dos Doze, o Teatro de Câmara e outros grupos, ou morreram, ou continuam vivendo em permanente dificuldade. Quanto às companhias tradicionais, estamos voltando cada vez mais aos tempos de Leopoldo Fróes: ditadura do ator, cenários de papéis amarrotados e repertório da Casa dos Dois Vinténs. Dulcina teve que voltar ao teatro comercial; o público acompanha com o mesmo interesse de quinze anos atrás o teatro de Alda Garrido; Bibi teve que tentar a revista; o repertório de Henriette Morineau é cada dia menos interessante do ponto de vista artístico. Se Jaime Costa decidisse encenar alguma outra coisa do tipo *Morte do Caixeiro Viajante*, não obteria o mesmo êxito e teria que voltar às boas e velhas chanchadas e dramalhões, para pagar as quinzenas.

(...)

São ainda os motivos econômicos que determinam a diferença atualmente existente entre o teatro paulista e o carioca. Este é o que mais se ressent das dificuldades atuais. No Rio, as iniciativas são devidas quase sempre em razão dos esforços heroicos dos autores e atores.

(...)

Parece-me que tudo isso reflete uma antiga verdade: o teatro depende do público e do dinheiro, muito mais do que os artistas, no seu incansável idealismo, queiram admitir.³²⁸

A visão de Ruggero Jacobbi fornece um quadro geral da situação. Se parece correto afirmar a quase onipresença das companhias profissionais citadas no Rio de Janeiro e o sucesso de comédias tradicionais, como atestam os números de *Dona Xepa*, de Pedro Bloch,

³²⁷ PROJETO de lei n. 21/49. BRASIL. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: 23 mar. 1949, p. 1999 e PROCESSO n. 93.267/49. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

³²⁸ JACOBBI, Ruggero. Dinheiro é Dinheiro. *Última Hora*, São Paulo, 24 mar. 1952. In: VANNUCCI, Alessandra (org.). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*, São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 7-9.

montada por Alda Garrido, que, entre 1953 e 1954, atingiu mais de 500 representações,³²⁹ vale deter um pouco no diálogo dessas mesmas companhias com as experiências mais recentes.

E, neste momento, o caso de Jayme Costa pode ser considerado emblemático para, mais uma vez, problematizar a “dicotomia” entre “antigos” e “modernos” ou “teatro-entretenimento” e “teatro de arte”, porque o ator foi um dos maiores críticos das inovações, pejorativamente chamadas de “ziembskianismos” em vários de seus cartazes na década de 1940.³³⁰

Em 1951 Jayme Costa levou à cena *A morte do caixeiro viajante*, premiado drama do escritor norte-americano Arthur Miller, dirigido por Esther Leão e com cenários de Tomás Santa Rosa. O esforço de representar um texto novo e de grande qualidade literária provocou o aplauso da crítica, até daquela mais sintonizada com as propostas modernas. Para Décio de Almeida Prado, não obstante a fraqueza da interpretação, esta foi declarada uma das melhores montagens vistas em São Paulo naquele ano. No entanto, nos anos seguintes, Jayme Costa voltou às fórmulas consagradas de atuação com textos de grande apelo de público, e fez até uma temporada no teatro de revista junto com Dercy Gonçalves.³³¹

Além desta curta experiência de Jayme Costa, a capital do país foi palco de outras propostas ligadas ao amadorismo, como O Tablado e o Teatro Duse. O Tablado foi fundado em 1951 por Maria Clara Machado, Eros Martins Gonçalves e Aníbal Machado e, a partir de 1953, passou a contar com um repertório para crianças de autoria de Maria Clara Machado, que contribuiu para transformar o teatro infantil brasileiro.³³² O Teatro Duse foi concebido por Paschoal Carlos Magno como um “teatro-laboratório”, destinado à formação de artistas e técnicos por meio de cursos e da prática nos palcos.³³³

Em 1951, o Rio de Janeiro recebeu o TBC para uma temporada, que estreou com *A*

³²⁹ METZLER, 2015, p. 149.

³³⁰ MICHALSKI, 1995, p. 78.

³³¹ PRADO, 2001, p. 166. Na década de 1930, o ator e empresário foi o responsável por introduzir Pirandello nos palcos brasileiros e pela encenação de peças como *Anna Christie*, de Eugene O’Neill, e *Andaime*, de Paulo Torres, lançada como exemplar do “teatro social e do teatro moderno”. Em 1957, ele se juntou ao ator Sérgio Cardoso para a montagem *O comício* de Abílio Pereira de Almeida. Ver MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 128. Sobre o seu trabalho com Dercy Gonçalves ver PAIVA, 1991, p. 596, e com Sérgio Cardoso, ver LICIA, Nydia. *Sérgio Cardoso: imagens de sua arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

³³² Sobre a história de O Tablado ver CAMPOS, 2013, p. 144.

³³³ Inaugurado em 1952, o Teatro Duse realizou o Festival do Autor Novo, que teve cinco temporadas e apresentou textos de autores pouco conhecidos do público em apresentações gratuitas, dentre eles, Hermilo Borba Filho, Aldo Calvet, Rachel de Queiroz e Antonio Callado. Sobre a concepção de teatro-laboratório ver MOLINA, Diego. *Teatro Duse: o primeiro teatro-laboratório do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 159.

dama das camélias de Alexandre Dumas Filho, dirigida por Luciano Salce e com Cacilda Becker como protagonista. A temporada não teve sucesso, mas, em 1954, o TBC abriu uma “filial” na cidade o que, para Alberto Guzik significou a conquista da capital do país pelo teatro feito em São Paulo.³³⁴

Em 1955 uma nova escola foi inaugurada, a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), idealizada e mantida por Dulcina de Moraes, com cursos de interpretação, direção, cenografia, entre outros.³³⁵

Dentre os espetáculos de maior popularidade, destaca-se o teatro de revista que produziu, entre 1951 e 1955, mais de 100 peças, que ficaram em média mais tempo em cartaz em relação às representações realizadas na década anterior. Dentre os sucessos, *Eu quero sassaricá*, escrita por Freire Júnior, Walter Pinto e Luiz Iglezias, com Oscarito, Virgínia Lane e grande elenco, e *É fogo na jaca!*, dos mesmos autores e protagonizada por Mesquitinha, Ankito e outros, que foi uma das mais caras produções da história do teatro de revista.³³⁶

Vale mencionar igualmente os espetáculos feitos pelos circos-teatros, que viviam, segundo Daniele Pimenta, sua “fase áurea”, e começaram a receber a atenção do SNT. As origens do circo-teatro no Brasil remontam ao trabalho do palhaço Benjamin de Oliveira que, no início do século XX, inseriu a representação de peças teatrais nos finais dos espetáculos realizados pelo Circo Spinelli. Segundo Paulo Merisio, a fórmula foi copiada por outros circos, que passaram a incluir um repertório composto, em geral, por melodramas e comédias, articulado com a produção teatral existente.³³⁷

Pouco se sabe sobre a história dos circos-teatros existentes em meados do século do XX, tema que tem se constituído em objeto de estudos recentes.³³⁸ Contudo, uma rápida

³³⁴ GUZIK, 1986, p. 109. Segundo este autor, a temporada de 1954, realizada no Teatro Ginástico, obteve grande êxito, com representações que chegaram a vinte e dois mil espectadores.

³³⁵ Dentre os professores destacam-se Adolfo Celi, Maria Clara Machado, Henriette Morineau e Joracy Camargo. Ver VIOTTI, 2000, p. 459.

³³⁶ A produção ficou em torno de Cr\$ 5.000.000,00 e arrecadou cerca de dez vezes mais. Ver PAIVA, 1991, p. 576, 581 e 594 e CHIARADIA, 2011, p. 198-234.

³³⁷ Em geral, o repertório apresentado pelos circos-teatros era formado por textos de autores nacionais, muitas vezes dos próprios artistas circenses. Em um pedido de auxílio do Circo-teatro Olimecha observa-se, por exemplo, a presença de peças de Luiz Olimecha e de autores consagrados pelas companhias tradicionais de comédia como Paulo de Magalhães, Vicente Celestino e Luiz Iglezias. Ver PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: Conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, P. 57. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471119>>. Acesso em: 28 mai. 2016, MERISIO, Paulo. O circo-teatro, In: FARIA (dir.), 2013, v. 2, p. 433-436 e PROCESSO n. 101/55. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

³³⁸ Ver SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade

passagem pelos quadros presentes no Anexo IV, que compreendem apenas aqueles circos-teatros que receberam o amparo do SNT, aponta para uma quantidade expressiva que, por seu caráter ambulante, tornava-os importantes elementos de divulgação e difusão do teatro.

Em São Paulo, o TBC continuou como o grande centro de produção do teatro moderno.³³⁹ E a cena paulista também viu o aparecimento de grupos, como o efêmero Teatro de Equipe, formado por Graça Melo, Sérgio Britto, Ângelo Labanca e Clóvis Garcia, e os empreendimentos mais duradouros, como a Companhia de Nicette Bruno, fundada em 1953 e a Companhia de Sérgio Cardoso, em 1954.³⁴⁰

Em 1953 foi criado o Teatro de Arena, idealizado por José Renato Pécora, Geraldo Matheus Torloni e outros alunos e professores da EAD, e apresentado como proposta para a solução da falta de teatros no país no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro de 1951.³⁴¹

Essa expansão das atividades teatrais refletiu-se no aumento do número de casas de espetáculo e inauguração de um novo palco de produção do teatro moderno, o Teatro Maria Della Costa, fruto do trabalho do Teatro Popular de Arte, com o apoio do presidente Getúlio Vargas, que concedeu uma verba para a obra sem passar pelo SNT.³⁴²

Os novos teatros, companhias e a criação de uma revista, *Teatro Brasileiro*, fizeram de São Paulo a capital do teatro moderno no Brasil. Capital teatral concebida no bojo mais amplo, e em processo, da sua consolidação como capital cultural, e entendida como lugar de atração e de poder estruturante do campo teatral.³⁴³ E, que se construiu a partir de uma oposição ao “velho” teatro, condenado por artistas e por grande parte dos críticos, com

Estadual de Campinas, Campinas-SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000102707>>. Acesso em: 3 abr. 2015 e ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro estudo de caso: Circo-teatro Pavilhão Arethuzza*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16022011-115000/pt-br.php>>. Acesso em: 13 out. 2014.

³³⁹ Neste período foram contratados novos diretores e atores, e apareceram os primeiros problemas, com a saída de vários integrantes e a destruição de uma parte das instalações de sua sede por um incêndio em 1955. Ver VANNUCCI, 2014, p. 166-167, GUZIK, 1986, p. 89 e MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 219.

³⁴⁰ BRANDÃO, 2009, p. 128 e LICIA, 2004.

³⁴¹ PRADO, Décio de Almeida; PÉCORA, Renato José; TORLONI, Geraldo Mateos. “O Teatro de Arena”: como solução do problema da falta de teatros no Brasil. In: PRIMEIRO..., 1951, p. 101-107 e MAGALDI, Sábado. *Um palco brasileiro: O Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

³⁴² A inauguração ocorreu em 1954 com a peça *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, dirigida pelo cenógrafo e diretor italiano especialmente contratado pela companhia, Gianni Ratto. Sobre a verba oficial destinada à construção ver BRANDÃO, 2009, p. 262.

³⁴³ CHARLE, Christophe. Les temps des capitales culturelles. In: _____ (dir.). *Le temps des capitales culturelles (XVIII-XX siècles)*. Seyssel [França]: Champ Vallon, 2009, p. 15. A revista *Teatro Brasileiro*, dirigida por Alfredo Mesquita, foi criada em 1955 e existiu até 1956. Trazia notícias e críticas de espetáculos realizados na cidade e informações sobre a cena de outras cidades no Brasil e na Europa.

exceção de Miroel Silveira, antigo membro de Os Comediantes que, em suas críticas procurava atentar para o peso das imposições econômicas, assinalando a grande “severidade” com a qual se julgavam as companhias profissionais mais antigas.³⁴⁴

Esse crescimento também acarretou um movimento de reivindicação da atuação dos poderes públicos em benefício do teatro paulista. Em 1953, na gestão do prefeito Jânio Quadros, foi criado um órgão municipal voltado especificamente para o tratamento das questões teatrais, o Conselho Municipal de Teatro. As finalidades do Conselho, formado por profissionais de teatro e circo, abrangiam a proposição de sugestões de apoio oficial para o teatro, a opinião sobre os pedidos de auxílios de conjuntos e organizações e a elaboração de um plano de utilização das casas de espetáculos do município e de terrenos para locação ou cessão a circos.³⁴⁵

Desse modo, na ausência ou pouca atenção do governo federal, artistas, críticos e profissionais articularam-se visando à instituição de um órgão, que unificou parte do campo teatral paulista na busca por mais incentivos à cena da cidade, centro das maiores inovações, ao contrário do Rio de Janeiro, onde as tradicionais companhias profissionais dominaram não apenas os palcos, mas o próprio órgão federal de amparo ao teatro, como será mostrado a seguir.

3.3 Os primeiros congressos brasileiros de teatro

A chegada de Getúlio Vargas à presidência da República motivou uma renovada mobilização de parcelas do setor teatral. A direção do SNT esteve na pauta das discussões de organizações, como o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, a SBAT e a ABCT que, logo no início de 1951, reuniram-se com o então ministro da

³⁴⁴ SILVEIRA, Miroel. A Cia. Eva Todor. In: _____. *A outra crítica*. São Paulo: Edições Símbolo, 1976, p. 83-84.

³⁴⁵ Compuseram o Conselho nomes como Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Alfredo Mesquita, Sérgio Cardoso, Waldemar Seyssel, Raul Colman, João Ernesto Coelho Neto e César Giorgi. Ver SÃO PAULO (Município). Decreto n. 2.250, de 16 de setembro de 1953. Dispõe sobre a criação do Conselho Municipal de Teatro. LEIS MUNICIPAIS. Disponível em: <<https://www.leismunicipais.com.br/a/sp/s/sao-paulo/decreto/1953/225/2250/decreto-n-2250-1953-dispoe-sobre-a-criacao-do-conselho-municipal-de-teatro-1953-09-16.html>>. Acesso em: 26 abr. 2014 e CRUZ, 2000, p. 19. A cidade do Rio de Janeiro também contava com um órgão dedicado ao teatro e às diversões públicas na esfera municipal, o Serviço de Teatros do Distrito Federal, que data da década de 1940. Em 1951 a lei n. 568 transformou-o em Serviço de Teatros e Diversões, com o objetivo administrar os teatros e as casas de espetáculos da prefeitura e promover todas as formas de recreação popular. Ver RIO DE JANEIRO (Distrito Federal). Lei n. 568, de 15 de janeiro de 1951. Cria o Serviço de Teatro e Diversões e dá outras providências. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 18 jan. 1951. Seção 2, p. 437.

Educação e Saúde, Ernesto Simões Filho, para tratar do assunto.³⁴⁶

Além dessas, outras entidades foram criadas no início da década, como a Associação Brasileira de Empresários Teatrais (ABET)³⁴⁷ e a Seção Paulista da ABCT.³⁴⁸ Em 1952, foi estabelecida a Federação Paulista de Amadores Teatrais (FPAT),³⁴⁹ instalado o Instituto Brasileiro de Teatro Educacional,³⁵⁰ instituída a Academia Brasileira de Teatro, tendo Ruy Castro como presidente e Aldo Calvet como vice-presidente.³⁵¹ Um pouco mais tarde, em 1955, foram fundados o Instituto Brasileiro de Teatro (IBT),³⁵² e a Associação Brasileira de Teatro, encabeçada por Dulcina de Moraes e reunindo artistas cariocas e paulistas.³⁵³

À luta pelos interesses do teatro dentro das organizações somou-se uma velha estratégia utilizada pela classe teatral, o contato direto com as autoridades, dentre elas, o presidente da República, Getúlio Vargas. Ao receber e fornecer alguma resposta às diversas demandas que chegavam a ele, em especial àquelas que não se vinculavam diretamente às

³⁴⁶ Em assembleia ocorrida em janeiro, a SBAT discutiu o apoio à candidatura de Luiz Peixoto, presidente da entidade. A Casa dos Artistas, em correspondência, reforçou a necessidade de reestruturação do órgão para atender aos objetivos culturais do teatro e aos interesses dos seus trabalhadores, mas não sugeriu nome para o cargo. Ver PROCESSO n. 16.462/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e ASSEMBLEIAS e sessões (excertos). *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 260, mar./abr. 1951, p. 16.

³⁴⁷ O estatuto aprovado em 1953 definiu como sua função a defesa dos interesses do teatro brasileiro. Ver ASSOCIAÇÃO Brasileira de Empresários Teatrais. Extrato de Estatuto. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 24 abr. 1953. Seção 1, p. 7477.

³⁴⁸ A Seção foi fundada em 31 de agosto de 1951 e passou a ser denominada de Associação Paulista de Críticos Teatrais em 1956. A partir de 1972 a Associação incorporou novas categorias artísticas e passou a ser chamada de Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), que existe até hoje. Ver ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTES. *APCA 50 anos de arte brasileira*. São Paulo: Associação Paulista de Críticos de Artes; Imprensa Oficial, 2006.

³⁴⁹ O primeiro presidente da FPAT foi João Ernesto Coelho Neto. A partir de 1955, a instituição passou a publicar a *Revista do Teatro Amador* e, de 1958, a *Revista de Estudos Teatrais*. Ver CRUZ, Osmar Rodrigues; CRUZ, Eugênia Rodrigues. *Osmar Rodrigues Cruz: uma vida no teatro*. São Paulo: Editora Hucitec, 2001, p. 79-87.

³⁵⁰ O Instituto era presidido por Paschoal Carlos Magno e entre os membros estavam Júlio Gouveia (vice-presidente), Olga Obry, Claude Vincent, o chefe do Serviço de Teatros do Distrito Federal Antônio Vitor de Carvalho e José Maria Monteiro. Ver INSTITUTO Brasileiro de Teatro Educacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1952. Teatro, p. 7 e INSTITUTO Brasileiro de Teatro Educacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1952. Teatro, p. 7.

³⁵¹ Entre os membros estavam Raimundo Magalhães Júnior, Paschoal Carlos Magno, Mário Nunes, Geysa Bôscoli, Joracy Camargo, Bandeira Duarte, Oduvaldo Vianna, Procópio Ferreira, Luiz Iglezias, Paulo de Magalhães, Olavo de Barros, Lopes Gonçalves, José Guimarães Wanderley. Ver FUNDADA a Academia Brasileira de Teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 mai. 1952. Teatro, p. 7.

³⁵² O Instituto foi criado para congregiar estudiosos do teatro em suas várias modalidades. Eram membros do Lopes Gonçalves, Joracy Camargo, Viriato Correa, Nóbrega da Cunha, José César de Andrade Borba, Agostinho Olavo, Luiz Iglezias, Bandeira Duarte, Daniel Rocha, Mário Nunes, Thiers Martins Moreira, Aldo Calvet, Adonias Filho, Olavo de Barros, Gustavo Dória, Geysa Bôscoli, Raimundo Magalhães Júnior, Lúcia Benedetti, Edmundo Moniz, José Maria Monteiro, Henrique Pongetti, Tomás Santa Rosa, etc. Ver INSTITUTO Brasileiro de Teatro. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 287, set./out. 1955, p. 16 e REGIMENTO do Instituto Brasileiro de Teatro. Arquivo Bandeira Duarte (Cedoc/Funarte).

³⁵³ A Associação também visava defender os interesses do teatro brasileiro, com atenção particular à formação de plateia. Dentre os fundadores, Bibi Ferreira, Cacilda Becker, Joracy Camargo, Luiz Iglezias, Raimundo Magalhães Júnior, Paulo Autran, Bandeira Duarte e outros. Ver VIOTTI, 2000, p. 456-457.

principais preocupações do governo, como era o caso do teatro, Getúlio Vargas aumentava, de certa forma, a sua popularidade, que foi decaindo ao longo deste período. Por outro lado, tinha o efeito de despertar uma aproximação, que se dava por meio de encontros e despachos públicos sobre os assuntos da área, o que conferia a impressão de que ele “realmente” se ocupava dessas questões.³⁵⁴

Se a primeira reivindicação de, pelo menos, uma parte do setor foi alcançada com a nomeação de Aldo Calvet para a direção do SNT, logo vieram outras. Muitas delas foram objetos das teses apresentadas durante o Primeiro e o Segundo Congressos Brasileiros de Teatro organizados pela ABCT.

De maneira semelhante aos profissionais do cinema, aos folcloristas e a outros grupos, artistas, autores, empresários, técnicos, diretores e críticos teatrais reuniram-se para discutir os seus problemas e apresentar propostas para o teatro brasileiro.

O Primeiro Congresso aconteceu no Rio de Janeiro entre os dias 9 e 13 de julho de 1951 e congregou cerca de duzentas pessoas vindas de várias partes do país. A memória deste evento foi registrada e publicada em *Anais*, que se constituem como fontes importantes para o conhecimento dos debates sobre o teatro, e que ganham grande relevância pela participação de figuras de diversas cidades. Pela presença do SNT como financiador e tema de algumas das teses apresentadas, torna-se fundamental deter-se rapidamente em sua análise.³⁵⁵

A realização do Congresso foi amplamente divulgada pela imprensa da época, o que possibilitou o envio de teses, que foram avaliadas por seis comissões. O evento tinha como fins o estudo dos problemas econômicos, sociais e culturais referentes aos profissionais teatrais e aos artistas não profissionais; o exame dos aspectos concernentes à obra literária teatral e matérias relativas ao espetáculo, 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; a análise dos assuntos ligados ao jornalismo dedicado ao teatro; a preparação de um anteprojeto para a instituição do Conselho Nacional de Teatro e de um Código de Ética.³⁵⁶

Dentre os participantes, personalidades vinculadas à SBAT, ABCT, Sindicatos dos

³⁵⁴ Cabe lembrar que Getúlio Vargas continuou a ser tema de peças, nem sempre tratado de forma lisonjeira. Ver CASADEI, 2011.

³⁵⁵ Muito antes deste Congresso, em 1925, ocorreu o Primeiro Congresso Artístico Teatral organizado pela SBAT, que contou com a participação maciça de escritores e no qual foram abordados tópicos como a legislação sobre os direitos autorais, a regulamentação profissional e a criação de uma escola teatral federal. Ver BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: FUNARTE;EdUERJ, 2001, p. 54-57.

³⁵⁶ ORGANIZAÇÃO e Funcionamento do Congresso – Bases da organização. In: PRIMEIRO..., 1951, p. 9.

Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões do Rio de Janeiro, Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Academia Brasileira de Letras (ABL); funcionários e o diretor do SNT; representantes de escolas de teatro e de diversas companhias e grupos amadores do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Norte, Pará, Pernambuco, Amazonas, Rio Grande do Sul, Bahia e Minas Gerais.³⁵⁷

O Congresso foi presidido pelo crítico teatral e presidente da ABCT Augusto de Freitas Lopes Gonçalves e realizado na sede da ABI e no auditório do Ministério da Educação e Saúde. Essa aproximação com os poderes públicos e outras instituições 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 Ernesto Simões Filho, o prefeito do Distrito Federal João Carlos Vital, e presidente da ABI Hebert Moses.³⁵⁸

No total, 47 teses foram aprovadas. Estas possuem formatos distintos, algumas foram escritas de maneira bastante sucinta, enquanto outras continham estudos mais detalhados. Diante da impossibilidade de efetuar um exame minucioso de todo esse material, elaborou-se uma classificação temática a fim de que se evidenciassem com maior clareza os assuntos abordados, que podem ser vistos no quadro abaixo:

Quadro 2 - Teses apresentadas no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro

Tema	Número de teses
Teatro e educação	10
Questões profissionais	9
Criação de órgãos públicos	5
Estímulo ao autor nacional	5
Construção/conservação de teatro	4
Direitos Autorais	4
Teatro Amador	3

³⁵⁷ Nomes como Gastão Tojeiro, Ruggero Jacobbi, Walter Pinto, Gustavo Dória, Sábato Magaldi, Carlos Angel Lopes, Jayme Costa, Alfredo Mesquita, Pedro Bloch, Silveira Sampaio, Nino Nello, Valdemar de Oliveira, Luiz Iglezias, Abdias do Nascimento, Maria Clara Machado, Paschoal Carlos Magno, Francisco Moreno, Francisco Colman, entre outros.

³⁵⁸ O evento contou com uma programação de espetáculos, com as representações das peças *Bagaço* de Joracy Camargo pela Companhia Eva e seus Artistas, *Manequim* de Henrique Pongetti 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.

Outros	3
Companhia Oficial	2
Propostas gerais	2

Fonte: PRIMEIRO..., 1951.

Cabe ressaltar que o critério adotado considerou apenas a principal matéria discutida, pois algumas teses poderiam figurar em outros tópicos da classificação, e que no item “outros” foram colocadas aquelas que não se referiram ao teatro.³⁵⁹

O tema mais debatido foi o do relacionamento entre teatro e educação, ou seja, a ideia de utilização do teatro como instrumento pedagógico. O teatro foi tratado como um importante auxiliar do aprendizado escolar e, mais do que isso, da educação da população em geral. Contudo, em diversas teses apresentadas o que se sobressaiu foi que, para além de contribuir para o desenvolvimento cultural do povo, essa utilização poderia beneficiar a arte teatral, através da formação de público. Tratava-se, portanto, da defesa da educação pelo teatro e da educação para o teatro.

Em relação a este tópico, um dos mais ativos proponentes foi o ex-diretor do SNT, Nóbrega da Cunha que, junto com outros sócios da Associação Brasileira de Educação (ABE), apresentou as teses “Teatro Escolar”, em que propôs a introdução de exercícios teatrais entre as práticas educativas de caráter extracurricular, e “Teatro para estudantes, operários e militares”, que trouxe uma problemática tratada durante a sua gestão no SNT.³⁶⁰

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, Luiza Barreto Leite e Helena Antipoff, que reproduzia o plano elaborado durante a gestão de Thiers Martins Moreira no SNT, que envolvia a inserção do teatro nas escolas e a criação de estruturas administrativas voltadas para a sua coordenação.

O segundo tema mais abordado foi o da questão profissional em seus diferentes aspectos. Um deles foi o da regulamentação, proposta pelo Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, que pediu a revisão da “Lei Getúlio Vargas” e a

³⁵⁹ Como as duas teses que pleiteavam a criação de órgãos voltados para o incentivo da música. Um panorama mais completo das teses apresentadas pode ser encontrado em um artigo de nossa autoria: CAMARGO, Angélica Ricci. As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-dez. 2012. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Angelica_Ricci_Camargo.pdf>. Acesso em: 22 abr. 2014.

³⁶⁰ CUNHA, Carlos Alberto Nóbrega da; CARVALHO, Antonio Vitor de Souza; DADDARIO, Miguel. Teatro Escolar e Teatro para estudantes, operários e militares. In: PRIMEIRO..., 1951, p. 135 e 153-155.

instituição de uma previdência social para os trabalhadores da área.³⁶¹

O problema da falta de casas de espetáculos apareceu pouco, apesar da propagada gravidade da situação, que quase não se alterou em relação ao final da década de 1940. Em 1951, a cidade do Rio de Janeiro permaneceu com 14 teatros, enquanto o país como um todo registrou um aumento, totalizando 59 teatros. Entre as propostas apresentadas, a sugestão da construção de teatros para favorecer o aparecimento de grupos amadores feita pelo representante do Teatro de Amadores de Natal, e a adoção do teatro de arena, apresentada pelos representantes da EAD, que daria origem ao grupo homônimo.³⁶²

A criação de órgãos governamentais destinados direta ou indiretamente ao teatro foi objeto de várias teses. A ideia mais ambiciosa foi a da fundação do Ministério das Belas Artes, formulada por Paulo de Magalhães da SBAT. 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, INCE, Museu Nacional de Belas Artes e do Serviço Nacional de Música, que seria criado.³⁶³

Dirigida ao teatro foi a tese de Lopes Gonçalves, que propôs a fundação do Conselho Nacional de Teatro no SNT, formado por representantes das principais entidades de classe. Este conselho assemelhava-se ao Conselho Consultivo de Teatro estabelecido neste mesmo ano e do qual Lopes Gonçalves era membro, mas seria dotado de maiores atribuições: realizaria a seleção das companhias e grupos subvencionados e atuaria na preparação dos cursos do SNT e na orientação da censura.³⁶⁴

Ainda no que se refere a esse assunto podem-se citar as recomendações de criação de um Conservatório Nacional do Teatro, elaborada por Tomás Santa Rosa e José Carlos Lisboa, que propuseram os programas para os cursos de formação de intérpretes, diretores, cenógrafos, cenoplastas e fototécnicos, e a do estabelecimento de uma companhia oficial, que apareceu nas teses de Henrique Pongetti e de Paulo de Magalhães.³⁶⁵

³⁶¹ SINDICATO dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro. Regulamentação da profissão de ator. PRIMEIRO..., 1951, p. 44.

³⁶² BRASIL. *Anuário Estatístico do Brasil*, ano XIV, 1953. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1953, p. 411, TEATRO de Amadores de Natal. Construção de teatros. PRIMEIRO..., 1951, p. 107 e PRADO; PÉCORRA; TORLONI, PRIMEIRO..., 1951, p. 101-107.

³⁶³ MAGALHÃES, Paulo de. Criação do “Ministério das Belas-Artes”. In: PRIMEIRO..., 1951, p. 115 e SIQUEIRA, José. Conselho Nacional de Artes. In: PRIMEIRO..., 1951, p. 88.

³⁶⁴ E contaria com mais membros, representantes da ABE, da Confederação de Amadores Teatrais e outras duas pessoas escolhidas diretamente pelo presidente da República. Ver GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Conselho Nacional do Teatro. In: PRIMEIRO..., 1951, p. 148-153.

³⁶⁵ SANTA ROSA JÚNIOR, Tomás; LISBOA, José Carlos. Conservatório Nacional do Teatro. PRIMEIRO..., 1951, p. 159-169 e PONGETTI, Henrique. Companhia Dramática Nacional. PRIMEIRO 1951, p. 52.

O teatro amador foi matéria de teses que ressaltaram a necessidade do amparo governamental para o seu desenvolvimento como elemento de renovação do teatro nacional, formuladas por grupos do Pará e por Valdemar de Oliveira do TAP.³⁶⁶

O desejo de unificar a classe teatral foi defendido por Lopes Gonçalves sob a forma de uma Comissão Permanente de Teatro, com atribuições de manter as entidades reunidas para cuidar dos temas relativos ao setor e organizar o Segundo Congresso Brasileiro de Teatro.³⁶⁷

A partir desse panorama foi possível observar algumas das principais ideias circulantes no meio teatral no início da década de 1950. E, acima das diferenças temáticas, cumpre sublinhar 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 para regulamentar a profissão, a construção de teatros e proteções 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 e assumirem postos nos órgãos oficiais, participando da construção de uma política para a área. Para isso, reivindicaram atitudes imediatas, como a concessão de prêmios ou a criação de uma companhia voltada para a elevação do repertório, mas, igualmente, preocuparam-se com questões que somente se resolveriam com o tempo, como a formação de público.

Em 1953, entre os dias 25 e 29 de novembro, foi a vez de a capital paulista receber um Congresso Brasileiro de Teatro. O intenso movimento cultural, que favoreceu a criação de uma escola de teatro e o surgimento do TBC e de outras companhias, certamente propiciou a escolha desta cidade como sede, mas isto também acarretou a presença de menor número de participantes. A organização ficou a cargo da seção paulista da ABCT, entidade que marcou presença ao lado dos Sindicatos dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro e de São Paulo, SBAT, ABE, e de poucas companhias e grupos, funcionários e o diretor do SNT.³⁶⁸

Os objetivos do Primeiro Congresso foram mantidos acrescidos de outros, como a avaliação dos resultados do encontro anterior, o estudo de aspectos relacionados ao circo, ao teatro de arena e ao teatro no rádio e na televisão. A estrutura do evento parece ter sido

³⁶⁶ OLIVEIRA, Valdemar. Problemas do amadorismo teatral nos estados. In: PRIMEIRO..., 1951, p. 136.

³⁶⁷ GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Comissão Permanente de Teatro. In: PRIMEIRO..., 1951, p. 178.

³⁶⁸ Dentre os participantes do Segundo Congresso Brasileiro de Teatro, além dos nomes citados abaixo, estiveram Viriato Corrêa, Lopes Gonçalves, Raimundo Magalhães Júnior, Miroel Silveira, Clóvis Garcia, Mário Nunes, Sábato Magaldi, Geysa Bôscoli, Luiz Igrezias, Nóbrega da Cunha, Ziembinski, Cleyde Yacónis, Tatiana Belinky e outros. O evento também foi acompanhado de uma programação cultural composta por espetáculos do TBC, do Teatro Íntimo Nicette Bruno e do Teatro de Arena, e da realização de uma Mesa-redonda na TV Tupi-Difusora.

modificada, pois afora as 24 teses defendidas (nem todas aprovadas), houve a elaboração de 15 propostas, todas transcritas nos *Anais*.³⁶⁹

Este Congresso contou a participação do então ministro da Educação e Cultura, Antonio Balbino que, em sua breve passagem, defendeu que o desenvolvimento e o amparo à cultura deveriam ser uma das preocupações dos poderes públicos. Falou das deficiências do SNT, que atribuiu à falha de sua organização e à falta de verbas, e se posicionou a favor da “desmunicipalização” do órgão, assegurando, para o ano seguinte, a criação de uma delegacia em São Paulo.³⁷⁰

A chamada “desmunicipalização” do SNT foi uma das tônicas das discussões realizadas no Congresso. Outro tema relevante foi o balanço dos resultados alcançados pelo Primeiro Congresso, resumido por Nicanor Miranda, crítico de *O Diário de S. Paulo* e presidente deste encontro, na sessão de instalação:

Alguém disse que até hoje não se concretizou uma ideia, uma proposta, uma sugestão ou recomendação do Primeiro Congresso. Ignorância, má-fé, despeito ou inveja, que importa? Redarguimos assim mesmo, apontando-lhe a fundação da Companhia Dramática Nacional, a instituição da Comissão Permanente de Teatro, a organização da Associação Brasileira de Críticos Teatrais de São Paulo, a fundação da Federação Paulista de Amadores Teatrais, a criação do Conselho Consultivo de Teatro, da delegacia do Serviço Nacional de Teatro, a fundação do Conservatório Nacional de Teatro, todos frutos do Primeiro Congresso.³⁷¹

Tal como no Primeiro Congresso, as teses e propostas apresentadas acolheram uma diversificada gama de assuntos, como pode ser observado no quadro abaixo:

Quadro 3 - Teses apresentadas no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro

Temas	Número de teses/propostas
Amparo ao teatro/criação de órgãos	6
Ensino teatral	6
Questões profissionais	5
Publicações teatrais	5
Teatro amador	3
Tradução de peças	3

³⁶⁹ BASES da Organização. In: SEGUNDO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO. *Anais*. São Paulo: Linográfica Editora, 1953, p. 5-6.

³⁷⁰ SEGUNDA Sessão Plenária do II Congresso Brasileiro de Teatro. In: SEGUNDO..., 1953, p. 32.

³⁷¹ MIRANDA, Nicanor. [Discurso]. In: SEGUNDO..., 1953, p. 22-23.

Censura	2
Comissão Permanente de Teatro	2
Estímulo ao autor nacional	2
Direitos autorais	1
Teatro e educação do trabalhador	1
Teatro e juventude	1
Outros	2

Fonte: SEGUNDO..., 1953.

A leitura deste quadro, elaborado com os mesmos critérios utilizados para o quadro que o antecedeu, revela a permanência de vários temas, o mais importante ligado aos assuntos profissionais, com atenção especial à aposentadoria. Ao contrário do que ocorreu no Primeiro Congresso, a relação entre teatro e educação foi tratada no interior da discussão sobre o ensino teatral. Outro objeto que despertou o interesse foi o da tradução de peças, considerado em mais proposições do que o do estímulo ao autor nacional. Também diferente do acontecido em 1951, a criação de órgãos deu lugar a um debate mais sistematizado sobre o amparo dos poderes públicos ao teatro e as subvenções.³⁷²

Dentre os assuntos surgidos no Segundo Congresso, destacou-se o ensino de teatro. Em uma das teses apresentadas, Osmar Rodrigues Cruz, delegado do Teatro Operário do Serviço Social da Indústria (SESI) e da FPAT, questionou a existência de somente duas escolas oficiais localizadas no Rio de Janeiro, e definiu as bases para a instalação de novas escolas em, pelo menos, seis capitais de estados, patrocinadas pelo governo ou por universidades estaduais, fixando as matérias para os cursos de Formação de Atores, Diretores, Cenógrafos e Autores.³⁷³

No que se refere ao papel dos poderes públicos, pode-se mencionar a sugestão de instalação de estruturas administrativas como um Museu de Indumentária e a proposta de criação de um Fundo Nacional de Teatro destinado a fornecer os meios necessários para a construção de casas de espetáculos.³⁷⁴

Francisco Colman do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo recomendou a criação de conselhos municipais a exemplo do Conselho Municipal

³⁷² DUARTE, Bandeira; ANCONA, Vicente. Proposta... In: SEGUNDO..., 1953, p. 34.

³⁷³ CRUZ, Osmar Rodrigues. O ensino de teatro no Brasil. In: SEGUNDO..., 1953, p. 63-70.

³⁷⁴ GOMES, Elvira Rodrigues. Criação do Museu da Indumentária. In: SEGUNDO..., 1953, p. 105-108 e FONTOURA, Matheus da. Proposta. In: SEGUNDO..., 1953, p. 41-42.

de Teatro de São Paulo, e solicitou que a Comissão Permanente interferisse no assunto – o que parece ter sido feito, uma vez que abaixo da tese consta que foram enviados ofícios às prefeituras de diversas cidades informando sobre o ato do executivo municipal de São Paulo.³⁷⁵

As ações da Comissão Permanente de Teatro foram comentadas em uma tese/relatório, na qual foram apresentadas suas iniciativas, como uma audiência com o presidente da República após a realização do Primeiro Congresso e a participação de seus membros na concepção do plano de atividades do SNT para o ano de 1952.³⁷⁶

Este plano, indeferido na ocasião pelo presidente Getúlio Vargas, foi tema de uma das teses discutidas. No parecer, o relator Décio de Almeida Prado recomendou a aprovação da proposta que criava quatro espécies de auxílio: auxílio-temporada, auxílio-excursão, auxílio-encenação e auxílio-cultural, mas ponderou sobre a necessidade de alargar a atuação do SNT, que ficava restrita à cidade do Rio de Janeiro, sugerindo que o amparo aos espetáculos fosse extensivo ao estado de São Paulo e que o amparo a grupos amadores e estudantes fosse estendido para todo o Brasil.³⁷⁷ Com isso, o crítico trouxe para um primeiro plano a necessidade de apoio ao teatro feito em São Paulo, colocando em jogo os limites de um Serviço “Nacional” de Teatro, e reiterando o discurso do ministro da Educação e Cultura.

Nessa rápida incursão pelas temáticas discutidas no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro, demarcou-se, novamente, a presença dos poderes públicos, vistos como meio de solucionar os problemas relatados, com o SNT, ou outras experiências, como o Conselho Municipal de Teatro de São Paulo e, também, a permanência do caráter difuso das sugestões apresentadas.

Os anos iniciais da década de 1950 podem ser considerados, portanto, como um momento de debates sobre o teatro brasileiro e da criação de uma ampla agenda política voltada para o “desenvolvimento” da área. Os congressos realizados reuniram centenas de personagens que demonstraram sua preocupação com as condições do fazer teatral, a formação de público, o ensino de teatro, a situação profissional de artistas e técnicos, entre outros elementos. A diversidade das propostas e interesses evidenciou projetos e ideias sobre a função do teatro na sociedade. Alguns deles encontraram o apoio do órgão federal dedicado ao assunto, que serão tratados no próximo tópico.

³⁷⁵ COLMAN, Francisco. Conselhos Municipais de Teatro. In: SEGUNDO..., 1953, p. 55-57.

³⁷⁶ COMISSÃO Permanente do Teatro. Relatório. In: SEGUNDO..., 1953, p. 59-61.

³⁷⁷ PROPOSTA. In: SEGUNDO..., 1953, p. 157-160.

3.4 Tradição e inovação: a administração de Aldo Calvet

Como aludido acima, a vitória de Getúlio Vargas gerou expectativa no setor teatral que, na busca por retomar a relação do presidente com o teatro, começou a se articular para sugerir um novo diretor para o SNT.

No início de 1951, um memorial organizado com cerca de mil assinaturas solicitou a nomeação de Aldo Calvet para a direção do órgão. No documento, os signatários ressaltaram a complexidade dos problemas materiais e culturais do teatro brasileiro e a necessidade de um diretor que os conhecesse de perto. Dentre as assinaturas aparecem os nomes de Procópio Ferreira, Iracema de Alencar, Vicente Celestino, Grande Otelo, Oscarito, Abdias do Nascimento, Virgínia Lane, Mesquitinha, Dercy Gonçalves, Sadi Cabral, Aimée, Renata Fronzi, Emilinha Borba, Henrique Pongetti, Nelson Rodrigues, Joracy Camargo, e Walter Pinto. Observa-se, portanto, que Aldo Calvet possuía um considerável capital social, ou seja, um conjunto de recursos ligados à posse de uma rede de relações mais ou menos institucionalizadas, advindo provavelmente de sua atividade na crítica teatral, que conseguiu mobilizar para alcançar um lugar de destaque dentro do setor e na esfera governamental. Soma-se a isto o fato de ser um funcionário do SNT desde 1945, o que imprimia outra distinção vinculada ao conhecimento do funcionamento administrativo do órgão.³⁷⁸

Aldo Calvet era crítico da *Folha Carioca* e tinha uma trajetória consolidada no campo teatral. Era membro de entidades, como a ABCT, a SBAT e outras que foram criadas nesse momento. Em 1946, o jornalista Daniel Caetano, do *Diário de Notícias*, classificou-o como o crítico mais popular da cidade, aquele que concedia um lugar para todos em sua coluna, sem nunca fazer um comentário mais duro sobre qualquer apresentação. Na entrevista realizada na ocasião, Calvet referiu-se ao seu trabalho como uma tarefa pedagógica, voltada para o zelo “do exercício da profissão artística a serviço da cultura popular”,³⁷⁹ discutiu a exigência de elevação do nível artístico em um país onde não havia um Conservatório de Arte Dramática, e valorizou o “esforço titânico” daqueles que se dedicavam ao teatro.

³⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. Le capital social. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, v. 31, p. 2-3, janvier 1980, p. 2-3 Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069>. Acesso em 18 out. 2014. A carta encontra-se digitalizada e transcrita em ALDO Calvet – Biografia. Disponível em: <http://www.aldocalvet.org/aldo_calvet_SNT_pedido_classe_teatral_Presidente_Vargas_nomeacao_Calvet.html>. Acesso em 25 jul. 2013. O cargo de Aldo Calvet era de inspetor. Ver PORTARIA n. 10, de 12 de dezembro de 1945. Pasta Portarias 1945. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

³⁷⁹ CALVET apud PEREIRA, 1998, p. 176.

Este capital social acumulado por Aldo Calvet criou as condições propícias para a sua atuação como diretor do SNT. E a leitura das colunas teatrais da época e das correspondências oficiais permitiu perceber como ele manejava este capital para o seu proveito. Uma das formas mais utilizadas era a da publicização das suas iniciativas a partir de seu lugar privilegiado, o de colunista da *Folha Carioca*, e das colunas de seus colegas que, algumas vezes, revelavam que a veiculação de tal notícia fora um pedido do diretor do SNT.³⁸⁰

No discurso de posse, o novo diretor assumiu o compromisso de trabalhar pela causa do teatro, “servindo o Governo no seu nobre propósito de amparo à classe dos trabalhadores cênicos, e à cultura teatral do país”³⁸¹, e afirmou que o papel desempenhado pelo SNT até então em nada havia contribuído para a elevação do teatro brasileiro. Para Aldo Calvet:

... a solução dos principais problemas que afligem a cena nacional dependem exclusivamente do Governo, já que é inútil apelar para a colaboração dos que retêm nas mãos os meios de que tanto precisamos para a obra de recuperação da arte que glorificou João Caetano. É que lhes falta, a meu ver, compreensão de que teatro não é só expressão de cultura, por excelência, é também culto cívico dos povos.³⁸²

Nos primeiros meses de sua gestão, Aldo Calvet concedeu inúmeras entrevistas para a imprensa nas quais expôs suas ideias, como a instituição de um conselho formado por representantes de entidades, a criação de delegações do SNT nos estados, a defesa do autor nacional, a descoberta de novos teatros e a publicação de peças e de uma coleção biográfica.³⁸³ Diferente de Thiers Martins Moreira, que tinha um projeto orientado para a finalidade educativa do teatro em sua mais ampla acepção, os planos de Aldo Calvet compreendiam mais um incremento administrativo e diversificação das atividades do órgão, que foi realizado em diálogo direto com o setor.

O órgão e o diretor continuaram a contar certa autonomia, o que possibilitou a criação de novos organismos de caráter permanente, alguns instituídos por portaria interna e outros por portaria ministerial, e um conseqüente crescimento da estrutura administrativa conforme pode ser visto no Anexo II. Crescimento que absorveu questões debatidas naquele momento, e

³⁸⁰ A pesquisa para este tópico também recorreu aos jornais cariocas *A manhã* e *A noite* e aos recortes existentes no Dossiê Aldo Calvet do Cedoc/Funarte.

³⁸¹ CALVET, apud A POSSE do novo diretor do Serviço Nacional de Teatro. In: *Dionysos*, n. 2, ano III. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, junho de 1952, p. 81.

³⁸² Ibid.

³⁸³ “A CLASSE teatral estava divorciada do SNT”. *A Manhã*, 11 mar. 51, p. 9, PELO DESENVOLVIMENTO da cultura teatral em todo país. *Jornal do Brasil*, 6 abr. 1951. Teatros, p. 8, ALDO Calvet e o autor nacional. *A Noite*, 3 mai. 1951, p. 6, ALDO Calvet quer descobrir teatros. *Correio da Manhã*, 11 mai. 1951. Teatro, p. 11 e O PLANO de difusão cultural da administração Aldo Calvet. *Correio da Manhã*, 15 jun. 1951, p. 15.

que poderia ter servido para realizar estudos sobre assuntos como o teatro infantil e o teatro amador; retomar e corrigir antigas ideias, com a fundação de uma nova companhia oficial; e, por fim, ampliar geograficamente a ação do órgão, com a implementação das delegacias estaduais. Contudo, a falta de planejamento levou as estruturas instituídas a apresentarem problemas rapidamente, tornando mais aguda a fragilidade institucional do SNT.

O Curso Prático de Teatro passou por mudanças, que incluíram a aprovação de novos regulamentos, a criação de um grupo de teatro experimental composto pelos alunos, chamado Os Quixotes, e a contratação de professores, como Lopes Gonçalves, Daniel Rocha e Nóbrega da Cunha.³⁸⁴

Em 1953, o Curso passou a ser denominado de Conservatório Nacional de Teatro e para dirigi-lo foi nomeado Tomás Santa Rosa, um dos autores da tese apresentada no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro que sugeriu a sua criação, o que assinalou um dos primeiros resultados concretos do evento.³⁸⁵

Sem avançar na análise das alterações nos cursos oferecidos, verificou-se um momento de transformações do ensino dramático oferecido pelo SNT, expresso pela preocupação com a formação de técnicos e de diretor teatral por meio de cursos extraordinários que foram ministrados por João Bethencourt, recém-formado em Arte Dramática pela Universidade de Yale nos Estados Unidos.³⁸⁶

E, mesmo que tenha se tornado, parcialmente, um mecanismo de troca de favores, com a contratação de alguns membros do Conselho Consultivo de Teatro, como fora denunciado por Jayme Costa e outras figuras como se verá adiante, o Conservatório manteve nomes

³⁸⁴ Ver BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Portarias n. 4 e n. 5, de 8 de março de 1951. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 27 mar. 1951. Seção 1, p. 4411, Id. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 47, de 28 de janeiro de 1952. Dispõe sobre o regulamento do Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 6 fev. 1952. Seção 1, p. 1741, Id. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 5, de 25 de março de 1952. Dispõe sobre o regulamento do Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 19 abr. 1952. Seção 1, p. 6390-6391 e Id. Serviço Nacional de Teatro. Portaria n. 6, de 4 de fevereiro de 1953. Dispõe sobre o regulamento do Curso Prático de Teatro do Serviço Nacional de Teatro. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 12 fev. 1953. Seção 1, p. 2361-2362.

³⁸⁵ Na posse, Santa Rosa afirmou não trazer um programa, apenas uma síntese de sua experiência. Afirmação que parece não ter levado em consideração o plano proposto por ele e José Carlos Lisboa no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, que incluía a criação de novos cursos, voltados para a formação de técnicos e até de diretor teatral. Ver SANTA ROSA na direção do Conservatório Nacional de Teatro. In: *Dionysos*, n. 4, ano V. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, julho de 1954, p. 172-173, PORTARIA n. 49, de 24 de julho de 1953. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Portaria n. 54, de 3 de fevereiro de 1953. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 7 fev. 1953. Seção 1, p. 2007.

³⁸⁶ CALVET, Aldo. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1952. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

importantes, congregando um grupo eclético de professores.³⁸⁷

Outra iniciativa continuada por Aldo Calvet foi a publicação da revista *Dionysos*, que preservou o alto padrão de qualidade e o interesse pelo teatro clássico e contemporâneo. Os números lançados contaram com artigos sobre André Gide, William Shakespeare, Bernard Shaw, Eugene O'Neill, Luigi Pirandello, August Strindberg, Molière, uma tradução de um dos mestres do Cartel francês Charles Dullin, e estudos sobre teatro infantil e caracterização e sobre a história do teatro brasileiro em seus diversos aspectos, escritos por funcionários do órgão e por Ruggero Jacobbi, Otto Maria Carpeaux, Guilherme Figueiredo, Bárbara Heliadora entre outros.³⁸⁸

O SNT voltou a publicar peças e livros de teatro, prática que foi frequente nos primeiros anos e inexistente durante o governo Dutra, com a intenção de incentivar a divulgação de autores de várias partes do país, abrangendo peças premiadas em concursos locais, uma tradução de *Tartufo* de Molière e uma biografia da atriz Apolônia Pinto escrita por José Jansen.³⁸⁹

A concessão de bolsas foi mantida, tanto para a realização de estudos no Brasil como no exterior. Além disso, o órgão enviou dois funcionários, José Guimarães Wanderley e Edmundo Moniz, para uma viagem de aperfeiçoamento em vários países da Europa.³⁹⁰

Houve igualmente uma maior atenção ao teatro infantil, em consonância com as discussões deliberadas na Conferência Internacional sobre o Teatro e a Juventude. Ocorrida em abril de 1952, em Paris, sob o patrocínio do Instituto Internacional de Teatro da Unesco, a Conferência teve como principal recomendação a adoção de jogos dramáticos nas escolas e

³⁸⁷ COSTA, Jayme. Carta ao presidente Getúlio Vargas, de 14 de maio de 1953. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

³⁸⁸ A revista teve mais três edições durante a sua administração. Ver *Dionysos*, n. 2, junho de 1952, *Dionysos*, n. 3, ano III. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, setembro de 1952, *Dionysos*, n. 4, Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, julho de 1954.

³⁸⁹ Em 1951, o órgão publicou as peças *Madalena e Salomé* de Maria Wanderley Menezes, *Ciméria* de Oswaldino Marques, *Auto de Nossa Senhora da Vitória* de Nilo Bruzzi e *As águas* de José César de Andrade Borba. Nos anos seguintes foram *As três portas* de Zuleika Melo, *À sombra do bambual*, de João Batista de Melo e Sousa, *Atire a primeira pedra*, de Didi Fonseca e *Terra Queimada* de Aristóteles Soares. Ver CALVET, Aldo. Relatórios de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1951, 1952, 1953 e 1954. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Outras peças enviadas para a impressão, mas que somente saíram anos mais tarde, foram *Para onde a terra cresce* de Edgar Rocha Miranda, *Comédia de Equívocos* de William Shakespeare traduzida por Henrique Pongetti e Willy Keller, *Senhora dos Afogados* e *A Falecida* de Nelson Rodrigues, *Branca de Neve* de Edmundo Moniz. Sobre o plano de publicações ver também PROCESSO n. 15/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

³⁹⁰ A finalidade era observar aspectos do ensino dramático, situação dos autores e atores e assuntos correlatos com o progresso da arte dramática em geral. Em três meses os funcionários viajaram à Roma, Milão, Florença, Porto, Lisboa, Paris e Madri e aprofundaram seus conhecimentos sobre a cena internacional, como se depreende da leitura do relatório da viagem. Ver PROCESSO n. 240/51. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

instituições educativas.³⁹¹

Em setembro deste ano, a portaria n. 19 criou a Comissão de Teatro Infantil, que foi responsável pela organização de um programa para a realização de espetáculos denominados “Espetáculos Darcy Vargas para crianças”. A ideia era preparar representações para a população infantil em praças públicas, nos chamados bairros proletários, nos patronatos ou instituições congêneres e para os filhos de operários nas fábricas que dispusessem de auditório.³⁹²

Entre os dias 24 e 29 de novembro de 1952, o SNT abrigou a Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude promovida pelo Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro. As teses apresentadas não foram localizadas, mas, entre as resoluções gerais, cabe assinalar diversas convergências com as orientações da Conferência Internacional, como o estímulo à prática dos jogos ou exercícios teatrais nos estabelecimentos educacionais, centros de recreação e outras instituições, como processo auxiliar de ensino.³⁹³

De fato, o SNT limitou-se à subvenção e realização de espetáculos pela Comissão de Teatro Infantil e, aparentemente, não houve tentativa de acertos com órgãos da esfera educacional para a inserção dos jogos teatrais como atividade educativa, objetivo maior das duas Conferências, nem a retomada do antigo plano de Thiers Martins Moreira que chegou a ser enviado ao INEP na época.

Uma das grandes novidades foi a instituição de uma companhia oficial a partir da ideia apresentada por Henrique Pongetti no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. Em 1953, a portaria n. 139, de 10 de março, estabeleceu a Companhia Dramática Nacional com alguns quesitos inexistentes na proposta inicial, como a realização de espetáculos a preços populares na capital da República e outras cidades, com elenco composto exclusivamente por artistas

³⁹¹ Em diálogo com as diversas experiências realizadas nessa época, principalmente nos Estados Unidos. Ver PROCESSO n. 520/52. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre as diferentes concepções de jogo teatral, ver KOUDELA, Ingrid Dormien. Jogo Teatral. In: GUINSBURG; FARIA; LIMA (orgs.), 2006, p. 165-167.

³⁹² A Comissão foi composta pelos funcionários do SNT Joaquim Brás Ribeiro, Beatriz Getúlio Veiga e Emmanuel Adolfo Pinheiro Hasselmann, A primeira peça escolhida foi *O segredo da bruxa* de Gastão Nogueira, com elenco formado por alunos do Curso Prático de Teatro e cenários de Tomás Santa Rosa, que percorreu alguns palcos da cidade Ver PROCESSOS n. 197/52 e n. 564/53, OFÍCIOS n. 132 a n. 142, de 8 de abril de 1952. Correspondências expedidas – pasta 10 (1952) e CALVET, Aldo. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1952. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

³⁹³ Outras recomendações foram a instituição de um Curso de Teatro Infantil, Escolar e para a Mocidade destinado à formação de professores, a criação de grupos de estudos do tema, o favorecimento, por meio de subvenções do SNT, de companhias que apresentassem peças infantis e a isenção de tributação fiscal para espetáculos infantis. Ver GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. Conferência Nacional sobre o teatro e a juventude. In: _____. *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*, v. 3. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1979, p. 324.

nacionais e com o repertório formado totalmente por peças brasileiras.

Sintonizada com os debates e as orientações nacionalistas do governo Vargas, esta postura não significava o desconhecimento da contribuição dos “mestres” estrangeiros que trabalhavam no país, como enfatizou Aldo Calvet:

Pretende-se justamente dar uma oportunidade da emancipação a valores novos formados na escola de ilustres mestres estrangeiros como Eduardo Vieira, Ziembinski, Morineau, Harnish, Turkow, Celi, Esther Leão, Salce, Bollini, Keller, Kossowski, cuja influência benéfica terá sua melhor consagração na autonomia vitoriosa de seus discípulos.³⁹⁴

Para o trabalho na Companhia Dramática Nacional foram convidados, além de Henrique Pongetti que ficou encarregado da sua administração, Sérgio Cardoso e Nydia Lícia, que saíram do TBC para integrar a Companhia do SNT, Sônia Oiticica, Leonardo Vilar e alunos do Curso Prático de Teatro/Conservatório Nacional de Teatro.

O repertório escolhido para o primeiro ano abrigou uma peça de um autor encenado por companhias modernas, Nelson Rodrigues, e de outros de maior sucesso comercial, como Guilherme Figueiredo e Raimundo Magalhães Júnior, que naquele momento presidia a SBAT, respectivamente *A Falecida*, *A raposa e as uvas* e *A canção dentro do pão*.

Outro ponto relevante foi a oportunidade dada para o surgimento de diretores, como Sérgio Cardoso, que fez a sua estreia na direção, e de José Maria Monteiro, que integrou uma geração de jovens diretores brasileiros que, segundo Maria Thereza Vargas, construíram sua experiência na prática.³⁹⁵

Mas, apesar das inovações, a Companhia Dramática Nacional contava com um ponto, um elemento característico do chamado “teatro antigo”, como sugerido pela bibliografia existente, que, de acordo com Aldo Calvet, funcionava somente nos ensaios de estudo de textos e marcações.³⁹⁶

A estreia aconteceu em junho de 1953 e em termos de realização, a Companhia

³⁹⁴ CALVET, Aldo. Relatório parcial de atividades do SNT de 1954. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e BRASIL. Portaria ministerial n. 139, de 10 de março de 1953. *Lex-Coletânea de Legislação e Jurisprudência*: legislação federal e marginália, São Paulo, 1953, p. 156. Nesse sentido, outro ponto importante foi o da uniformização da prosódia dos intérpretes, que ficaria a cargo de especialistas, como o professor José Oiticica, e seguiria as recomendações do Congresso Nacional de Língua Falada e Cantada, ocorrido em São Paulo em 1937. Ver PROCESSO n. 153/53. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

³⁹⁵ VARGAS, 2013, p. 114 e MONTEIRO, José Maria. *Bom mesmo é viver*: lembranças de um homem de teatro. Rio de Janeiro: Arte Contemporânea, 1987, p. 39-42. Sobre o processo de criação dos espetáculos ver MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 111-118 e LICIA, 2004, p. 61-71.

³⁹⁶ CALVET, Aldo. Lembranças da Companhia Dramática Nacional. *Latin America Theatre Review*, Lawrence: University of Kansas, v. 17, n. 2, 1984, p. 84.

Dramática Nacional fez apresentações no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e depois excursionou pelas cidades de Niterói, Petrópolis, Juiz de Fora, Campinas, São Paulo e retornou à capital federal onde fez uma temporada a preços populares no Teatro Carlos Gomes, com distribuição de entradas gratuitas às entidades, sindicatos, grêmios literários e grupos amadores.³⁹⁷

A crítica teatral avaliou as montagens da primeira temporada de forma positiva. A escolha da peça *A falecida*, que trata das frustrações e dos últimos momentos de vida da suburbana Zulmira foi o grande objeto de ponderações, porém, no geral, a homogeneidade do elenco e o trabalho de direção sobressaíram-se pela qualidade. Para o crítico paulista Décio de Almeida Prado, a representação de *A raposa e as uvas*, inspirada em episódios da vida de Esopo, foi a “mais moderna, mais jovem, mais arejada, mais cheia de vida e promessa”³⁹⁸ vinda do Rio de Janeiro nos últimos anos.

No ano seguinte, a Companhia, dirigida então por Hugo Guimarães, continuou suas atividades, com algumas mudanças no elenco, como a saída de Sérgio Cardoso e Nydia Licia e a entrada de Nathalia Timberg, Narto Lanza e Ambrosio Fregolente e a contratação de mais um diretor, Mário Brasini. As peças desta temporada foram: *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues, *As casadas solteiras* de Martins Pena, *A Cidade Assassinada* de Antônio Callado e *Lampião* de Rachel de Queiroz.

Desta vez a Companhia não obteve o êxito completo. A escolha das peças foi bastante questionada e Mário Brasini foi afastado, gerando polêmicas que repercutiram negativamente na imprensa.³⁹⁹

Mesmos com os problemas, a Companhia Dramática Nacional representou uma iniciativa inovadora e pioneira, como analisaram Yan Michalski e Rosyane Trotta, porque

³⁹⁷ MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 85 e CALVET, Aldo. Relatório das atividades do SNT de 1953. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

³⁹⁸ Além da consagração na imprensa, a Companhia Dramática Nacional recebeu cinco prêmios da Prefeitura do Rio de Janeiro, três medalhas da ABCT e dois prêmios Saci, concedidos pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. Ver PRADO, 2001, p. 59, CALVET, Aldo. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte), A ENTREGA dos prêmios “Saci” para cinema e teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 1954, p. 10 e Dossiê Companhia Dramática Nacional. (Cedoc/Funarte). Algumas críticas de espetáculos dessa primeira temporada podem ser encontradas em MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 81-94.

³⁹⁹ DEFICIÊNCIA técnica: a causa de demissão de Mário Brasini. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 mai. 1954, s.p., RÉPLICA de Mário Brasini. Não foi superada a crise na Companhia Dramática Nacional. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 mai. 1954, s.p. Neste ano a Companhia Dramática Nacional ainda chegou a ganhar dois prêmios da ABCT, de melhor autor revelação para Antônio Callado e o de melhor atriz revelação para Nathalia Timberg. Ver “OS MELHORES de 1954”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1954. 2º Caderno, Teatros, p. 11. Sobre a dissolução da Companhia ver OFÍCIOS n. 254, de 17 de agosto de 1955, e n. 782, de 10 de novembro de 1955. Pasta Companhia Dramática Nacional. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte)

trouxe uma proposta artística que a diferenciava das companhias existentes em moldes semelhantes nas quais predominava o repertório estrangeiro, além de dar oportunidade para o surgimento e aprimoramento de novos diretores e artistas.⁴⁰⁰

Outra ação inaugurada na administração Aldo Calvet, foi o estabelecimento de duas delegacias do SNT nos estados da Bahia e Rio Grande do Norte, fato que gerou menos repercussão, mas que assinalou uma experiência inédita de alcance de outras regiões do país afora a subvenção de grupos dessas áreas.

Às delegacias competiam a criação de escolas de cultura teatral, a formação de núcleos de teatro folclórico e a realização de estudos das condições locais para que o SNT orientasse as excursões dos elencos pelos estados. Esses órgãos serviriam, dessa forma, como centros de formação de atores e de incentivo aos grupos amadores, e poderiam atuar como elemento facilitador das excursões das grandes companhias cariocas.⁴⁰¹ E, embora não tenha sido encontrada nenhuma referência sobre o assunto, é importante sublinhar o diálogo entre esta ideia e o projeto de descentralização empreendido na França, com a criação de Centros Dramáticos Nacionais, que buscou a parceria de outras instâncias e de diferentes interlocutores para viabilizá-los, o que foi constituído aos poucos, de acordo com as respostas recebidas. Contudo, diferente da experiência francesa, no caso brasileiro não se cogitou a organização de grupos teatrais, apenas um organismo para estimular e, de certa forma, exercer algum controle sobre as atividades existentes.⁴⁰²

O SNT entrou em contato com os governos de vários estados para que estes disponibilizassem um local para a instalação das delegacias, mas somente o conseguiu na Bahia e no Rio Grande do Norte, onde os órgãos foram criados em, respectivamente, 1951 e 1952.⁴⁰³ De acordo com as poucas informações localizadas, as Delegacias dispunham de uma verba pequena, em torno de Cr\$ 20.000,00 e Cr\$ 45.000,00, e os delegados, Enoch Torres da Bahia e Meira Pires do Rio Grande do Norte, não recebiam salários ou gratificações. O único

⁴⁰⁰ MICHALSKY; TROTTA, 1992, p. 105.

⁴⁰¹ PELO desenvolvimento da cultura teatral em todo país: serão criadas delegações do Serviço Nacional de Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 abr. 1951. Teatros, p. 8. A portaria n. 523, de 14 de abril de 1951, que criou as delegacias não foi localizada no *Diário Oficial* nem entre a documentação administrativa do SNT.

⁴⁰² Em alguns casos, como Le Centre Dramatique de l'Est, os objetivos também compreendiam a construção do um teatro e a criação de uma escola. Ver RIOUX, Jean-Pierre. Le théâtre national de la décentralisation (1945-1952). In: ABIRACHED (dir.), 2005, p. 53-65 e GOETSCHERL, 2004, p. 73.

⁴⁰³ BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 569, de 26 de abril de 1951. Dispõe sobre a Delegação do Serviço Nacional de Teatro no estado da Bahia. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 8 mai. 1951. Seção 1, p. 7044. O diretor do SNT também recebeu alguns encaminhamentos sobre a questão dos governos dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Maranhão, mas estes não tiveram desdobramentos.

ganho era o prestígio que eventualmente poderiam adquirir entre a comunidade teatral dessas cidades. Em Natal, a Delegacia iniciou a organização de um Curso Prático de Teatro com a cooperação do Departamento de Educação do governo do estado. Na Bahia, a escola e o núcleo de teatro folclórico não chegaram a funcionar.⁴⁰⁴

Ainda em relação à ampliação geográfica da atuação do órgão, vale citar a criação da Comissão de Teatro de Amador (CTA) pela portaria n. 2, de 19 de janeiro de 1953. A Comissão tinha o fim de controlar, organizar e incentivar o amadorismo teatral, por meio do levantamento e cadastro de todos os conjuntos amadores existentes no país, distribuição de peças, sugestões para o cenário e guarda-roupa, roteiros de direção, etc. Com isso, o SNT atendeu a uma das sugestões formuladas por Valdemar de Oliveira no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, que recomendou a criação de uma seção destinada a enviar cópias de peças e contratar ensaiadores para auxiliar os grupos teatrais dos estados.⁴⁰⁵

O incentivo ao amadorismo esteve entre as preocupações do SNT desde a sua criação e, mesmo antes, com a Comissão de Teatro Nacional. No início, o órgão auxiliou diversos grupos com verbas que, por vezes, ultrapassaram àquelas dirigidas a companhias profissionais, o que gerou inúmeras controvérsias. Com a ideia de orientação, por outro lado, a ação do SNT, superava os limites do financiamento de montagens e demonstrava um objetivo de ter uma atuação mais marcante em âmbito nacional e no sentido educacional.

Neste momento, o teatro amador passava por um movimento de expansão, constatado pela realização do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro Amador e a criação de novos grupos no Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Rio Grande do Sul, alguns deles em sintonia com a noção moderna de encenação, como o TAP e Teatro Universitário do Rio Grande do Sul. Na Bahia, junto com o crescimento de experiências de grupos amadores, foi fundada a primeira escola de teatro em uma universidade brasileira, empreendimento dirigido por Eros Martins Gonçalves, em 1955, estudado por Jussilene Santana em sua tese de

⁴⁰⁴ BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 99, de 12 de fevereiro de 1952. Dispõe sobre a Delegação do Serviço Nacional de Teatro no estado do Rio Grande do Norte. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 14 fev. 1952. Seção 1, p. 2214, OFÍCIO n. 41, de 21 de outubro de 1952 e n. 48, de 8 de dezembro de 1952. Correspondências recebidas – pasta 2 (1952) e n. 297, de 16 de junho de 1954. Correspondências expedidas – pasta 2 (1954), e PROCESSO n. 445/52. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Não foram localizadas informações biográficas sobre o delegado da Bahia. Sobre Meira Pires, ver Anexo III.

⁴⁰⁵ Para compor a Comissão foram chamados Lopes Gonçalves, Agnello Macedo, Gustavo Dória, Daniel Rocha e Antonio Augusto Marques da Silva, alguns dos quais eram professores do Conservatório Nacional de Teatro e representantes de organizações teatrais no Conselho Consultivo de Teatro. O regulamento previa, ainda, a realização de Festival de Teatro Amador, com premiação para os melhores, e a criação de subcomissões estaduais. Ver BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Serviço Nacional de Teatro. Portarias n. 2, n. 3 e n. 4 de 19 de janeiro de 1953. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 26 jan. 1953. Seção 1, p. 1360, OLIVEIRA, 1951, p. 139 e FONTANA, 2014, p. 335.

doutorado.⁴⁰⁶

Não foram encontradas muitas informações sobre a Comissão de Teatro Amador, mas no relatório parcial de atividades de 1954, Aldo Calvet apresentou como resultados o auxílio a grupos de todo o país com o fornecimento de cópias de peças marcadas, croquis de cenários, indumentárias, material de caracterização, e a orientação e preparo de espetáculos feitos por Otávio Rangel desde 1952.⁴⁰⁷

Neste contexto de modernização da cena, cumpre reforçar que o trabalho desenvolvido pelo funcionário se pautava pelas técnicas tradicionais utilizadas pelos ensaiadores. Ao analisar os livros de Otávio Rangel publicados em 1948 e 1954, Tania Brandão identificou-os como “um esforço de defesa e de afirmação do teatro de convenções antigo, que estava entrando, exatamente em processo de desaparecimento”⁴⁰⁸ e documentos expressivos a respeito da lentidão com que o moderno foi incorporado ao mercado teatral.

Esta presença do “moderno” e do “antigo” no SNT em meio ao processo maior e descontínuo de transformação do teatro brasileiro evidencia a complexidade do campo teatral e torna o órgão um espaço privilegiado para a sua observação. O SNT reuniu, ao mesmo tempo, nomes ligados ao teatro tradicional e às experiências modernas como professores do Conservatório; contratou atores do principal núcleo moderno, o TBC, novos diretores e privilegiou textos de dramaturgos contemporâneos, mas manteve a figura do ponto em sua companhia; criou um teatro experimental e ofereceu um curso de direção teatral ao lado de um trabalho de orientação baseado nas “velhas” marcações.

O órgão promoveu uma abertura ao setor de teatral, que teve várias das solicitações, apresentadas nos Congressos Brasileiros de Teatro, incorporadas aos planos de Aldo Calvet. O diretor chegou a convocar congressistas para concretizar as ideias defendidas em suas teses, como Henrique Pongetti e Tomás Santa Rosa. Ampliou as relações do órgão com instituições internacionais ao integrar debates recentes sobre o teatro e a juventude. Enfrentou, também, uma das mais difíceis tarefas que era a de conferir ao órgão uma dimensão nacional, buscando o apoio de autoridades estaduais.

Apesar do incremento administrativo, o que se pôde constatar foi a ausência de

⁴⁰⁶ SANTANA, Jussilene. *Martins Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA, p. 93-95, VARGAS, 2006, p. 22-29 e PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo: Porto Alegre: 1953-1963*. 2 ed. São Paulo: HUCITEC, 1997, p. 47-54.

⁴⁰⁷ CALVET, Aldo. Relatório parcial de atividades do SNT do ano de 1954. Pasta Relatórios e OFÍCIO n. 432, de 15 de outubro de 1953. Correspondências recebidas e expedidas – pasta 7 (1954). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁰⁸ BRANDÃO, 2002, p. 32. As obras analisadas foram *Técnica Teatral* e *Escola Teatral de Ensiadores*.

planejamento das ações implementadas, que encontraram grandes problemas em 1954. O Conservatório Nacional de Teatro teve suas aulas teóricas suspensas no início do ano por conta de um desentendimento entre os professores e a administração do SNT,⁴⁰⁹ e as atividades da Companhia Dramática Nacional foram paralisadas, após vários credores apresentarem reclamações no Departamento de Administração do Ministério da Educação e Cultura.⁴¹⁰

Com a crise em diversas estruturas do SNT Aldo Calvet deixou o cargo no dia 30 de julho. Para a imprensa enviou uma carta na qual explicou que a sua saída decorreu da alteração da pasta ministerial e esclareceu, em pormenores, a aplicação do orçamento do SNT, rebatendo as críticas que haviam sido levantadas contra ele.⁴¹¹

As justificativas utilizadas não esconderam a perda do apoio da classe e os problemas enfrentados na direção do Serviço. O esvaziamento do Conselho Consultivo de Teatro, tema do próximo tópico, e as acusações sobre o mau uso do dinheiro público provavelmente contribuíram para a entrega do cargo muito mais do que a mudança de ministro – que não foi a primeira no período de sua gestão.

Após o pedido de exoneração de Aldo Calvet, o escritor Adonias Filho foi nomeado para direção do SNT e permaneceu três meses no cargo.⁴¹²

Em outubro de 1954, como resultado da reorganização administrativa realizada pelo presidente da República Café Filho, o novo ministro da Educação e Cultura, Cândido Motta Filho, nomeou o escritor, jornalista e empresário teatral José César de Andrade Borba.

Em seu discurso de posse, o novo diretor afirmou a intenção de desenvolver uma política nacional de teatro, levando a presença e a assistência do Serviço em todo o país, ideia que se constituiu em um dos eixos do Segundo Congresso Brasileiro de Teatro, e que ganhava

⁴⁰⁹ O Centro Acadêmico chegou a solicitar a dispensa de Tomás Santa Rosa e o acusou de displicência e falta de cumprimento de seus deveres. Em carta aberta publicada no *Correio da Manhã*, foram denunciados o cancelamento de provas, a paralisação do Curso de Cenografia durante dois anos e o não pagamento dos cachês para os alunos que atuaram na Companhia Dramática Nacional. BORBA, José César de Andrade. Relatório de atividades do SNT de 1954. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). NOTÍCIAS. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo. Teatro 10 set. 1954, p. 6 e CARTA aberta ao senhor Tomás Santa Rosa Júnior... *Correio da Manhã*, 10 set. 1954. Teatro, p. 11

⁴¹⁰ Em outubro de 1954 foram suspensos seus trabalhos e parte do material ficou retida no Teatro Santa Isabel em Recife. Somente no ano seguinte este foi transferido para o Rio de Janeiro. OFÍCIO n. 784, de 8 de dezembro 1954. Correspondências expedidas – pasta 4 (1954), PROCESSOS n. 239/54 e n. 159/55 e FILHO, Adonias. Carta ao ministro da Educação e Cultura, de 17 de agosto de 1955. Pasta Companhia Dramática Nacional. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁴¹¹ DECLARAÇÕES do Sr. Calvet. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 set. 1954, p. 12. Sobre a prestação de contas de Aldo Calvet ver PROCESSO s.n., de 1954. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁴¹² BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Decreto de 28 de julho de 1954. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 26 jul. 1954. Seção 1, p. 13137.

maior projeção entre grupos e personalidades regionais em correspondências enviadas ao órgão:

O concurso do Estado dirigir-se-á, o mais amplamente que for possível, no sentido do estímulo às atividades e às modalidades dramáticas, ajudando a sua evolução no plano da cultura e a fixação das melhores conquistas dos seus esforços, e assim contribuindo para que o gosto e o hábito do Teatro alcancem, com a desejável regularidade, as populações brasileiras.⁴¹³

Seus planos consistiam em dar continuidade às iniciativas originadas nas administrações anteriores, como a publicação da revista *Dionysos* e as atividades das Comissões de Teatro Infantil e Amador. José César de Andrade Borba também se colocou favorável à transferência do Conservatório Nacional de Teatro para a Universidade do Brasil e a sua conseqüente transformação em curso superior. Mas, as primeiras questões a serem tratadas foram a conclusão do plano de subvenções de 1954, a extinção das delegacias da Bahia e do Rio Grande do Norte, o exame das contas da última temporada da Companhia Dramática Nacional e a organização de um concurso de peças.⁴¹⁴

José César de Andrade Borba enfrentou problemas com o Conselho Consultivo de Teatro e pediu a sua demissão em julho de 1955. Foi substituído por Adonias Filho que apenas teve tempo para encaminhar o assunto da transferência do Conservatório para a Universidade do Brasil e elaborar um projeto para o financiamento de compra de teatros pela Caixa Econômica Federal.⁴¹⁵

O saldo do SNT durante o governo de Café Filho foi, desse modo, bastante inexpressivo. A Companhia Dramática Nacional foi suspensa, as delegacias estaduais, suprimidas, o trabalho de orientação de Otávio Rangel e as atividades da Comissão de Teatro

⁴¹³ BORBA apud O NOVO diretor do Serviço Nacional de Teatro. In: *Dionysos*, n. 5, ano VI. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, fevereiro de 1955, p. 130 e BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Decreto de 1 de outubro de 1954. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 1 out. 1955. Seção 1, p. 16239.

⁴¹⁴ O SERVIÇO Nacional de Teatro na palavra de seu diretor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1954, p. 4. As delegacias foram extintas pela portaria ministerial n. 870, sob protestos de Meira Pires, que enviou várias cartas de reclamação e solicitou um cargo para ficar à disposição do SNT. Ver BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 870, de 5 de outubro de 1954. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 8 out. 1954. Seção 1, p. 16572 e OFÍCIO n. 731, de 23 de outubro de 1954. Correspondências expedidas – pasta 4 (1954) e PIRES, Inácio Meira. Carta ao diretor do SNT, José César de Andrade Borba. Correspondências recebidas e expedidas – pasta 6 (1954) Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre o concurso de peças lançado em 1955 ver BASES do Concurso de peças teatrais do Serviço Nacional de Teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1955. Teatro, p. 11.

⁴¹⁵ UMA PALESTRA e sete conclusões. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1955. Teatro, p. 15, PROCESSO n. 94.675/55 e OFÍCIO n. 475, de 21 de setembro de 1955. Correspondências expedidas – pasta 9 (1955). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte)

Infantil sofreram um declínio, a Comissão de Teatro Amador não foi mencionada em nenhum relatório e o Conservatório esteve em vias de transferência para a Universidade do Brasil. A única atividade que foi fortalecida foi a da subvenção, como se verá a seguir.

3.5 O Conselho Consultivo de Teatro: a institucionalização da participação do setor teatral no SNT

Na direção de Aldo Calvet, a verba foi empregada de forma mais diversificada, de acordo com o crescimento da estrutura do órgão. Como ocorreu anteriormente, os dados foram encontrados em diferentes documentos. Para as informações sobre o total de auxílios e bolsas foram utilizados os números disponíveis no quadro 2 do Anexo IV, localizados em diversas listas, privilegiando as indicações extraídas do *Diário Oficial* em relação aos anos de 1954 e 1955. Os dados sobre a Comissão de Teatro Infantil (Espetáculos Darcy Vargas), delegacias e publicações foram localizados nas listas, processos e relatórios. Estes últimos também serviram para o Curso Prático e para a Companhia Dramática Nacional.⁴¹⁶

Tabela 3 - Distribuição aproximada da verba do SNT entre 1951 e 1955

Distribuição da verba (aproximada)	1951	1952	1953	1954	1955
Auxílios a companhias, grupos, entidades, etc.	1.553.000,00	2.680.000,00	2.864.561,70	2.578.570,80	3.053.000,00
Bolsas de Estudo	42.000,00	60.000,00	44.400,00	Não foram encontradas informações	Não foram encontradas informações
Comissão de Teatro Amador	-	-	Não foram encontradas informações	Não foram encontradas informações	Não foram encontradas informações
Comissão de Teatro Infantil	-	80.000,00	40.000,00	70.000,00	50.000,00
Companhia Dramática Nacional	-	-	1.000.000,00	1.500.000,00	-

⁴¹⁶ Sobre a Comissão de Teatro Infantil, vale mencionar que em um processo relativo à Comissão consta um recibo de Cr\$ 48.000,00 que não foi contabilizado. Ver PROCESSO n. 112.292/55. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre a Companhia Dramática Nacional ver OFÍCIO n. 323, de 1º de julho de 1954. Correspondências expedidas – pasta 4 (1954). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre o Curso Prático/Conservatório Nacional de Teatro ver CALVET, Aldo. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1952 e de 1953. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Curso Prático de Teatro/ Conservatório Nacional de Teatro	205.000,00	1.000.000,00	2.000.000,00	2.000.000,00	Não foram encontradas informações
Delegacias de Teatro	-	65.000,00	40.000,00	Não foram encontradas informações	-
Publicações/ <i>Dionysos</i>	200.000,00	160.000,00	Não foram encontradas informações	Não foram encontradas informações	Não foram encontradas informações

Fontes: Quadro 2 do anexo IV, OFÍCIO n. 323, de 1º de julho de 1954. Correspondências expedidas – pasta 4 (1954), CALVET, Aldo. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1952 e de 1953 e PROCESSO n. 112.292/55. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

A partir da leitura da tabela 3 nota-se que os auxílios a companhias teatrais, grupos amadores, entidades, circos-teatros e atividades consumiram a maior parcela do orçamento em 1951, índice que caiu nos anos seguintes. O ano de 1955 foi tumultuado administrativamente e não foram localizadas as informações completas, mas, pelo que os números mostram, as subvenções prevaleceram.

Além do incremento das verbas dirigidas aos auxílios, verificou-se um crescimento do orçamento do Curso Prático de Teatro/Conservatório Nacional de Teatro, sendo que os valores levantados provavelmente incluem o pagamento do pessoal contratado. Vale, ainda, atentar para a verba designada à Companhia Dramática Nacional, que configurou um pouco mais da metade daquela reservada para todos os auxílios no ano de 1954.

A despeito do menor peso no conjunto do orçamento, as subvenções mantiveram-se como a principal ação do órgão e esta tarefa passou a ser dividida com representantes do setor teatral com o estabelecimento do Conselho Consultivo de Teatro pela portaria n. 538 de 9 de abril de 1951.

A criação de órgãos com finalidade consultiva era uma prática usual na administração pública brasileira. A Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuía um Conselho Consultivo formado por especialistas para opinar sobre os processos de tombamento desde 1938. Entre 1943 e 1944, o próprio SNT contou com uma Comissão Técnica Consultiva para colaborar na formulação de diretrizes para o órgão. O que diferenciava esta nova experiência no SNT era a presença de representantes de classe, que foi favorecida pelo contexto da presidência de Getúlio Vargas, para o qual, guardadas as devidas proporções, a questão da representação classista constituía-se uma peça importante do jogo político desde o seu primeiro governo.

O Conselho Consultivo de Teatro era composto pelo diretor, que era o presidente, um

funcionário do SNT e membros do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, da ABCT, da SBAT, da Associação Brasileira Proprietários de Circo e Empresários de Diversões e um representante dos empresários teatrais, que tinham um mandato de um ano. Suas competências consistiam em organizar o plano de concessão de auxílios financeiros às companhias, grupos e entidades teatrais e opinar sobre os assuntos concernentes ao movimento teatral do país. Os representantes também escolhiam um dos membros para servir como secretário e as reuniões eram quinzenais.⁴¹⁷

Essa medida institucionalizou a participação do setor no SNT, que antes se fazia em termos fluidos, por meio de reuniões ocasionais ou correspondências, e atendeu às reivindicações existentes desde os anos iniciais do órgão. O Conselho significou uma tentativa de criação de organismo intermediário, subordinado ao SNT e contando com um orçamento limitado e aprovado na esfera legislativa, mas relativamente independente em suas definições do que ser subsidiado ou não, que incorporou profissionais com conhecimento sobre as condições e práticas teatrais e tornou público o debate sobre um tema sempre polêmico.⁴¹⁸

Para compor o Conselho Consultivo de Teatro, Aldo Calvet pediu que as entidades indicassem seus representantes para participação não remunerada. Organizações como a SBAT, a ABCT e o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro foram reconhecidas por seu papel atuante desde os primórdios de sua história. Outras ainda nem existiam quando o SNT foi criado, como a Associação Brasileira de Empresários Teatrais, fundada provavelmente em 1952, quando passou a dispor de representação no Conselho.

Em 1953, a portaria n. 53, incluiu mais duas representações, o Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro e o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo, em atendimento às solicitações de artistas e profissionais paulistas.⁴¹⁹

Quadro 4 - Membros do Conselho Consultivo de Teatro de 1951 a 1955⁴²⁰

⁴¹⁷ BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portarias n. 538, de 8 de abril de 1951. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 19 abr. 1951. Seção 1, p. 2008.

⁴¹⁸ WILLIAMS, 2015, p. 63-64.

⁴¹⁹ BRASIL. Ministério da Educação e Saúde. Portaria n. 53, de 3 de fevereiro de 1953. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 7 fev. 1953. Seção 1, p. 2007.

⁴²⁰ PORTARIAS n. 8, n. 9, n. 10, n. 11 e n. 13 de 8 de março de 1951, n. 2, de 18 de janeiro de 1952, n. 6, n. 7, n. 8, n. 9, n. 11, n. 12 e n. 14, de 22 de maio de 1952, n. 22, de 2 de outubro de 1952, n. 8, de 9 de março de 1953, n. 11, n. 12, n. 13, n. 14, n. 15, n. 16, n. 17, n. 18 de 11 de março de 1953 e n. 56, de 11 de junho de 1955 Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Para o ano de 1954 não foram encontradas novas portarias, mas a documentação indica a permanência dos representantes nomeados em 1953.

Entidade	Representante / Suplente (a partir de 1953)
ABCT	Lopes Gonçalves (1951-1955) Gustavo Dória (1953-1955)
SBAT	Daniel Rocha (1951) Paulo Orlando (1952) Paulo de Magalhães (1952) Raimundo Magalhães Júnior (1952) Oto Carlos Bandeira Duarte Filho (1953-1954) Joracy Camargo (1955) Paulo de Magalhães (1955)
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro	Francisco Moreno (1951-1954) Carlos Mello (1955) Manuel Vieira (1953-1954) Ferreira Maya (1955)
SNT	João Travassos Serra Pinto (1951) José Guimarães Wanderley (1952-1955) Otávio Rangel (1953)
Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões	Carlos Angel Lopes (1951-1952) Luiz Olimecha (1953-1955)
Empresários/Associação Brasileira de Empresários Teatrais	Jayme Costa (1951) Geysa Bôscoli (1952) Luiz Iglezias (1952-1953) Américo Garrido (1955) Geysa Bôscoli (1953-1954) Ney Machado (1955)
Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro	Daniel Rocha (1953-1955) Joracy Camargo (1953-1954) Agnello Macedo (1955)
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo	Francisco Colman (1953-1955) Alfredo Viviani (1953-1954) Benito Rodrigues (1955)

Fonte: PORTARIAS. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte)

As trajetórias dos integrantes do Conselho Consultivo estão retratadas resumidamente no Anexo III. Os poucos estudos sobre as organizações e a falta de dados biográficos mais consistentes, levou a privilegiar informações como a da relação entre essas figuras e as entidades, e a sua participação nas grandes reuniões realizadas pelo setor teatral para se tentar apontar a existência de experiências em comum. Outro item selecionado foi o da presença destes indivíduos nos quadros institucionais do SNT, como aqueles que foram contratados

durante a gestão de Aldo Calvet, caso Lopes Gonçalves e Daniel Rocha, que se tornaram professores do Curso Prático em 1952 e compuseram a Comissão de Teatro Amador no ano seguinte.

A partir das informações levantadas, observou-se que a idade dos membros variava de 40 a 60 anos e que, praticamente, todos os nomes estavam ligados ao teatro e à crítica tradicional, com todas as nuances acarretadas por esse termo, como tratado anteriormente. Alguns deles tinham interesses diretos nas subvenções como os empresários Jayme Costa, Geysa Bôscoli, Luiz Iglezias da Companhia Eva e seus Artistas e Américo Garrido da Companhia Alda Garrido. A única figura que se destoava deste grupo era Gustavo Dória, que ocupou a suplência da ABCT de 1953 a 1955.

Outro aspecto revelador foi o da presença de vários integrantes em mais de uma entidade, considerando-se também aquelas sem representação no Conselho Consultivo. Quase todos participaram de pelo menos um dos Congressos Brasileiros de Teatro e muitos tomaram parte na Comissão Permanente de Teatro criada em 1951, o que fornece subsídios para que se possa conceber a existência de um grupo que circulava nos variados espaços dessas instituições, nos congressos de teatro e na imprensa, onde vários deles trabalhavam, discutindo projetos comuns ou coletivos em relação ao teatro brasileiro. Projetos coletivos não compartilhados de maneira homogênea devido a diferenças relacionadas à trajetória, posição ocupada no campo teatral, mas coeso no que se referia à ideia mais geral da intervenção necessária dos poderes públicos e a transformação da forma de concessão de subvenções.⁴²¹

Mesmo com os limites bibliográficos e a dificuldade em seguir as redes de relações entre esses indivíduos, pode-se refletir sobre a criação de novos espaços, como o da Academia Brasileira de Teatro e do Instituto Brasileiro de Teatro, como modo de se unir aqueles que estavam separados por sua atuação profissional, papel semelhante cumprido pelo Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro. Com isso, o setor teatral, principalmente o carioca, investiu na formação de redes de sociabilidade e reforçou seus vínculos em prol de seus interesses e dos chamados interesses do teatro brasileiro.

No discurso de instalação do Conselho Consultivo, que ocorreu em maio de 1951, Aldo Calvet enfatizou a necessidade de “unificação da classe teatral em torno do governo”, premissa que se enquadrava, segundo ele, no pensamento do presidente da República, que apelava para um conagraçamento das forças produtivas do país na “obra de recuperação

⁴²¹ VELHO, 1994, p. 41.

nacional”.⁴²²

A leitura dessa documentação, em particular das atas das reuniões finais que contêm as listas dos contemplados de cada ano, mostrou que, embora o preenchimento das exigências das portarias n. 240/49 e n. 447/50 tenha aparecido como fundamento para a seleção, outros critérios foram considerados pelo Conselho Consultivo de Teatro. Foram eles, a tradição dos elencos, seus esforços para manter em funcionamento os teatros, seus repertórios, a qualidade dos conjuntos de intérpretes, a capacidade dos diretores, o objetivo dos empreendimentos e o cumprimento dos favores recebidos e prestação de contas.⁴²³

Em 1952, foi prevista uma mudança na forma de concessão. Em janeiro, Aldo Calvet convocou o Conselho Consultivo e os membros da Comissão Permanente de Teatro para elaborar um novo plano. Durante os debates, o diretor realçou a urgência do “SNT modificar seu tradicional sistema baseado em subvenções a empresários, condenado pela experiência e opinião unânime das classes teatrais, e aplicar as verbas nos trabalhos do autor, do trabalhador de cena, do empresário e do público.”⁴²⁴

A proposta final do plano visava à criação de quatro espécies de auxílio: auxílio-temporada, auxílio-encenação, auxílio-excursão e auxílio-cultural. O auxílio-temporada seria destinado a companhias profissionais para a realização de três a seis espetáculos, apresentados com a denominação “Espectáculo Popular do Serviço Nacional de Teatro”, sempre com peça de autor nacional, em seu teatro ou em teatros localizados nos bairros da Zona Norte do Rio de Janeiro. O valor seria de Cr\$ 10.000,00 por espetáculo para os empresários e mais Cr\$ 5.000,00, no máximo, para serem divididos entre contratados mensalistas da empresa, devendo os ingressos custar até Cr\$ 10,00. O auxílio-encenação compreenderia a responsabilidade financeira do SNT por todas as despesas de montagem de peças de autores nacionais, quando reconhecidas pelo Conselho Consultivo como de indiscutível valor dramático e de realização dispendiosa, limitada à diferença entre a despesa e a receita da peça, e referente aos 30 primeiros dias de representação. O auxílio-excursão serviria para o pagamento de transporte de pessoal e de material. E, por fim, o auxílio-cultural abrangeria a

⁴²² PROCESSO n. 55/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴²³ OFÍCIO de 10 de setembro de 1951, parte do Processo n. 55/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Os processos relativos ao ano de 1951 contêm fichas de avaliação compostas por um questionário com os critérios citados, que serviam para melhor controle das informações, principalmente dos dados não disponíveis na requisição, como o da prestação de contas de subvenções anteriores. Ver PROCESSO n. 50.557/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴²⁴ ATA das sessões realizadas em 18, 22 e 25 de fevereiro de 1952. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Entre os membros da Comissão Permanente presentes, estavam Lopes Gonçalves, Paulo de Magalhães, Bandeira Duarte, Gustavo Dória, Francisco Moreno, Luiz Iglezias, Geysa Bôscoli, Carlos Alberto Nóbrega da Cunha e outros.

realização espetáculos infantis gratuitos em lugares públicos, de preferência em bairros afastados do centro e em subúrbios; ajuda financeira a grupos amadores e estudantes para a montagem de peças de autores brasileiros, preferencialmente clássicos; a instituição de bolsas de estudos para estudantes de arte dramática residentes em estados sem escolas especializadas; a publicação da revista *Dionysos*; a publicação e divulgação de peças de autores nacionais, de obras técnicas, etc; e a assistência técnica, financeira e artística às delegações estaduais do SNT em Salvador e em Natal.⁴²⁵

Com este plano, o órgão e o Conselho buscaram nomear aquilo que era feito na prática de forma dispersa e estabelecer certos limites como a duração para o auxílio-encenação e um teto financeiro no caso do auxílio-temporada.

Nota-se, também, uma ênfase na disseminação do teatro, restrita ao Rio de Janeiro, mas interessada em alcançar outros bairros, e a determinação de um preço fixo mais acessível para os ingressos das companhias subvencionadas, o que trazia uma preocupação com o público.

Outros destaques foram a presença de uma orientação nacionalista do repertório que deveria ser subsidiado com dinheiro público e os valores baixos estipulados para os auxílios-temporadas em comparação aos auxílios concedidos pelo SNT nesses anos.

O presidente da República indeferiu o plano não se sabe se a pedido de grupos descontentes com a proposta, o que gerou alguns impasses no Conselho Consultivo e a criação de um novo modelo de classificação para a concessão de auxílios a companhias profissionais por meio de três categorias. Na primeira, com as subvenções mais altas, ficariam as companhias que possuíssem, no mínimo, cinco anos de existência e de atração permanente no Rio de Janeiro, nos “melhores” teatros da cidade. Os valores menores se destinariam àquelas classificadas na segunda categoria, que abrangia companhias que tivessem de dois a três anos de atividades em qualquer lugar do país, e na terceira, que compreenderia as companhias que atuavam em circos ou pavilhões com mais de dois anos de existência.⁴²⁶

Inexistente na portaria n. 240 de 1949, o principal critério definidor dos valores, preservado nos anos seguintes, foi o tempo de existência, o que representou um reconhecimento aos anos de trabalho e às dificuldades enfrentadas na manutenção das companhias, e criou entraves para que os empreendimentos mais recentes merecessem apoio

⁴²⁵ ATA das sessões realizadas em 18, 22 e 25 de fevereiro de 1952. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴²⁶ ATA da sessão de 26 de junho de 1952. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

de maior envergadura para auxiliar a sua própria continuidade, como vinha acontecendo até então. As quantias mais altas ficavam limitadas ao Rio de Janeiro e às companhias que ocupavam os grandes teatros, ou seja, as tradicionais companhias de comédia, com as quais alguns dos membros do Conselho eram ligados direta ou indiretamente.⁴²⁷

A partir de 1953, depois de mais de uma década, o órgão voltou a publicar editais. Estes determinaram os procedimentos para a concorrência das companhias profissionais e passaram a cobrar atestados dos Sindicatos de Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (regularidade de contratos de trabalhos), da SBAT (quitação dos direitos autorais), do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (registro do empresário) e da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (idoneidade). Em 1954, também passaram a ser solicitados: a quitação do imposto sindical e a contribuição devida ao Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes (IAPC), a prova do cumprimento da lei n. 1.565 de 1952 e a comprovação de contas do auxílio recebido anteriormente. Para as organizações de gênero musicado era necessário apresentar o atestado da União Brasileira de Compositores (UBC) e da Sociedade Brasileira de Autores e Editores de Música (SBACEM).⁴²⁸

Ainda em 1954 foi estabelecido um desconto de 20% dos auxílios distribuídos às companhias profissionais e circos-teatros, entregue ao Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, para repartir entre os artistas sindicalizados, que foi adotado posteriormente para São Paulo.⁴²⁹

Com a exigência de documentos expedidos por algumas das entidades presentes no Conselho Consultivo de Teatro, o SNT conferiu maior legitimidade a essas instituições dentro do setor no que se referia à representação das diferentes categorias.

As disposições existentes nos editais e os critérios formulados não estabeleceram, contudo, nenhuma espécie de contrapartida, como a obrigatoriedade de redução de preços de ingressos para grupos específicos ou a gratuidade, não esboçaram uma tentativa de ampliação geográfica e nem determinaram limites para os valores ou quantidade de beneficiados.

De maneira geral, houve um aumento do número de companhias profissionais, grupos amadores, entidades e eventos favorecidos. Em 1951, foram 39 auxílios no total, em 1952, 63,

⁴²⁷ Ver ATA da sessão de 3 de julho de 1953. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴²⁸ BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Edital. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 8 jul. 1953. Seção 1, p. 12094 e Id. Serviço Nacional de Teatro. Edital. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 6 mai. 1954. Seção 1, p. 8242.

⁴²⁹ REGULAMENTADA a cota de 20% doada pelos empresários, parte do Processo n. 94.077/55. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

em 1953, 95, em 1954, 84 e em 1955, 92.

Ainda que com dificuldades para identificar todos os contemplados por categoria, pois nem todas as listas continham tal indicação, assinala-se a presença majoritária das companhias profissionais e uma variação no número dos grupos amadores, que foi de aproximadamente nove em 1951 a 30 em 1953.

A inclusão da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões, por outro lado, levou o órgão a adotar medidas de patrocínio ao teatro feito nos circos e pavilhões. Em 1951, dois circos-teatros foram subvencionados pelo SNT, categoria que até então havia recebido auxílio em uma única ocasião, em 1943.⁴³⁰ Em 1955, os circos-teatros amparados chegaram a 46. Assim, vale demarcar o reconhecimento oficial adquirido pelo teatro feito em circos e pavilhões, prática bastante comum. Um reconhecimento que foi conquistado com a presença da entidade ligada aos interesses circenses no âmbito do Conselho.

Juntamente com os circos-teatros, o número de entidades sofreu um pequeno aumento, chegando a seis auxiliadas em 1955, incluindo aquelas com representação no Conselho como a ABCT, o Centro do Brasil Instituto Internacional de Teatro e o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro. E, ao contrário do que ocorreu anteriormente, quando SNT subsidiou projetos realizados por essas instituições, com Aldo Calvet, o amparo serviu para a manutenção dessas organizações e tornou-se eminentemente assistencial em algumas ocasiões, como as concessões à Casa dos Artistas no Rio de Janeiro e à Casa do Ator em São Paulo, justificadas pela ajuda aos velhos atores que não podiam mais se dedicar ao teatro.⁴³¹

O grande número de beneficiados implicou uma desvalorização financeira dos auxílios, que não foram atualizados em relação ao período precedente. O auxílio máximo do ano de 1951 foi destinado ao Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, que recebeu Cr\$ 300.000,00, mais alto até do que a verba designada para o Curso Prático de Teatro ou para as publicações do SNT. Para as companhias profissionais, o maior valor foi para a Companhia de Delorges Caminha, que recebeu Cr\$ 150.000,00.

Nos anos seguintes, estes números sofreram um decréscimo, voltando a aumentar somente em 1955. Em 1952, o teto para as companhias melhor avaliadas ficou em Cr\$ 140.000,00, em 1953, Cr\$ 120.000,00, em 1954, Cr\$ 88.000,00 e em 1955, Cr\$ 150.000,00.

⁴³⁰ Ao Circo-teatro América. Ver CAMARGO, 2011, p. 200.

⁴³¹ OFÍCIO n. 499, de 3 de dezembro de 1953. Correspondências expedidas – pasta 5 (1953). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Para os circos-teatros e conjuntos amadores os valores concedidos foram mais baixos que os conferidos às companhias e grupos profissionais, variando, entre 1951 e 1955, de Cr\$ 8.000,00 a Cr\$ 48.000,00 no caso dos primeiros, e de Cr\$ 10.000,00 a Cr\$ 100.000,00, em relação aos últimos, sendo que o valor de Cr\$ 100.000,00, fixado para TAP em 1953, foi uma exceção, uma vez que, na média, os auxílios aos amadores não ultrapassavam Cr\$ 30.000,00.

Apesar do predomínio incontestável do Rio de Janeiro, verificou-se uma ampliação das subvenções dirigidas a outros estados que passaram de, aproximadamente, cinco em 1951 para 32 em 1955. Desse total, cerca de 26 foram para São Paulo que, a partir de 1953, passou a contar com um representante no Conselho Consultivo de Teatro.

Voltando às companhias profissionais, assinalou-se a presença constante dos principais nomes cariocas entre os que receberam os valores mais altos, como Jayme Costa, Procópio Ferreira, Eva e seus Artistas, Os Artistas Unidos, Dulcina-Odilon, Alda Garrido e Bibi Ferreira. Outros, com quantias menores, mas também frequentes, foram Dercy Gonçalves, Rodolfo Mayer, Zaquia Jorge, Silveira Sampaio, Zulmira Alves, João Rios, Juan Daniel, Grace Moema, Milton Carneiro, Palmerim Silva e o Teatro Popular de Arte.

As determinações estipuladas pelos editais tornaram os processos mais padronizados no tocante às informações prestadas pelos solicitantes e aos pareceres, que eram escritos pelos membros do Conselho Consultivo, geralmente, após uma primeira avaliação da secretaria para verificação da prestação de contas dos auxílios recebidos. No entanto, muitas vezes os processos dos anos anteriores ou posteriores foram juntados, ficando documentos de diferentes datas misturados sem uma sequência definida.

Os pareceres dos membros do Conselho buscaram ressaltar a qualidade das companhias e as dificuldades enfrentadas no fazer teatral, e estiveram pautados por argumentos econômicos e artísticos, sem, contudo, adentrar na “dicotomia” “comercial/entretenimento X arte” ou “antigo X moderno”, o que pode ser explicado pelos poucos requerimentos de companhias ou grupos ligados diretamente à renovação teatral. Apenas o Teatro Popular de Arte foi amparado com regularidade, além das concessões esparsas a algumas iniciativas recentes no campo do amadorismo, como O Tablado, e em âmbito profissional, como o Teatro de Arena.

Desse modo, embora o fator tradição fosse o de maior peso, os grupos mais novos não foram excluídos do amparo. O critério de hierarquização fundamentado no tempo de existência fez com que essas companhias recebessem menos do que as melhor classificadas. Em 1952, por exemplo, aquelas enquadradas na 1ª categoria receberam até Cr\$ 140.000,00,

como foram as de Dulcina-Odilon e a de Jayme Costa, e as que se enquadraram na 2ª, Cr\$ 50.000,00, como o Teatro Popular de Arte.

Diferente do que ocorreu nos primeiros anos, não foi encontrado, nos pareceres analisados, referências sobre o merecimento de companhias que tiveram temporadas lucrativas, nem a rejeição de gêneros, como o teatro de revista. O repertório proposto pelas companhias subvencionadas foi bastante variado, o que sinaliza para a continuidade da inexistência de uma política nesse terreno, que abarcou *A morte do Caixeiro Viajante* de Arthur Miller, *Colombe* de Jean Anouilh, *Madame Sans Gêne* de Victorien Sardou e Émile Moreau, *Lucrecia Borgia* de Luiz Iglezias e *Mulheres de Don Juan* de Guilherme Figueiredo, *Manequim* de Henrique Pongetti, *Doutor Judas* de autoria do diretor do SNT, entre outras inúmeras peças apresentadas nas solicitações.⁴³²

Soma-se a isso o fato de que a escolha do texto nem sempre servia como índice para avaliar as montagens de acordo com parte da crítica da época, dado a relevância do imprevisto entre as companhias mais tradicionais, como exemplificado por Alda Garrido em *Madame Sans Gêne*, comédia histórica ambientada durante os anos tumultuados da Revolução Francesa e ascensão do imperador Napoleão Bonaparte que, segundo Décio de Almeida Prado foi mais feliz quando a atriz “ousava mandar às favas a peça para ser ela mesma...”⁴³³

Ao analisar mais detidamente alguns processos, percebeu-se que nem sempre as exigências preconizadas foram cumpridas. O presidente Getúlio Vargas interferiu diretamente em alguns casos, determinado a concessão a Raul Roulien e Dercy Gonçalves em 1951, fato que gerou controvérsias no Conselho Consultivo.⁴³⁴ Em 1954, Silveira Sampaio reclamou por sua companhia ter sido declarada como de 2ª categoria, porque ela tinha o tempo de existência necessário para se enquadrar na 1ª e, conseqüentemente, receber um auxílio mais alto. Outros exemplos mostraram que a subvenção serviu para “ajudar” as companhias a sair de uma situação financeira complicada, como o auxílio dado para a Companhia de Alda Garrido no ano de 1954, que foi pleiteado para cobrir os prejuízos de uma excursão a Portugal.⁴³⁵

Muitos membros do Conselho tiveram seus pedidos atendidos, como Jayme Costa, Geysa Bôscoli, Luiz Olimecha, Américo Garrido e Luiz Iglezias, dando margem para críticas

⁴³² A primeira e a última peças foram apresentadas pela Companhia Jayme Costa, a segunda por Os Artistas Unidos, a terceira pela Companhia Alda Garrido, a quarta e a quinta pela Companhia Dercy Gonçalves e a sexta pelo Teatro Popular de Arte. Ver PROCESSOS n. 51.224/51 n. 309/52, n. 326/52, n. 119/54 e n. 133/54. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴³³ PRADO, 2001, p. 352.

⁴³⁴ PROCESSO n. 354/52. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴³⁵ PROCESSO n. 113/54. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

sobre a ausência da impessoalidade na condução desse processo. Se a subjetividade inerente a qualquer escolha constitui-se um obstáculo quase impossível de ser superado, a presença de tais elementos tornava a questão mais problemática. Contudo, além do envolvimento direto por parte dos empresários, outros interesses estiveram em jogo, como se referiu o ator Procópio Ferreira em suas memórias:

Por exemplo, se o autor X tinha interesse na representação de uma peça pela Companhia Z, dava o seu voto a favor desse elenco. Se o representante da SBAT via maior percentagem de direitos nas Companhias que atuavam no Rio do que nos elencos em excursão, votava na turma do Rio. O crítico Y, doido para impingir uma tradução, votava no que prometia essa “glória”. E assim por diante.⁴³⁶

Ao mesmo tempo, a participação dessas figuras não caracterizou a subvenção como um privilégio exclusivo das companhias a elas vinculadas, somente uma diferenciação entre os valores concedidos. Com o aumento do número de contemplados configurou-se uma pulverização das verbas que não era nova, mas que se expandiu na gestão de Aldo Calvet.

Apesar do órgão já dispor de um setor teatral subvencionado desde o início de sua história, com Aldo Calvet, essa relação ganhou contornos mais nítidos, pois, embora não se tenha realizado uma leitura de todos os processos com pedidos de auxílio para quantificar a proporção entre as demandas e as concessões, é possível notar que antes, com menor número de amparados, havia exclusões. Nem sempre as grandes companhias foram beneficiadas, o que demonstra que existia uma seleção, mesmo sem critérios delimitados. Tal situação pode ser pensada em termos da noção de “clientelismo pluralista” formulada por Mário Brockmann Machado em sua análise sobre a política cultural brasileira. Clientelista, “porque se restringe a atender, de modo geralmente passivo, as demandas da clientela própria da área”, pluralista pela variedade, e dotada ainda de caráter assistencial, porque tende a apoiar atividades que, por várias razões, encontram grandes dificuldades para sobreviver no mercado.⁴³⁷

Relação que foi dominada pelas companhias cariocas, objeto constante de críticas dos artistas paulistas não vinculados ao TBC, que naquele momento dispensava qualquer

⁴³⁶ FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio*: um depoimento para a história do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 303-304.

⁴³⁷ MACHADO, Mário Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI (org.), 1984, p. 9-10. O autor parece ter se valido de uma ideia mais usual de “clientelismo”, conceito que carrega uma série de precisões como mostrou José Murilo de Carvalho. *Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: uma discussão conceitual. Dados*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 40, p. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003#>. Acesso em 18 nov. 2016

ingerência dos poderes públicos.⁴³⁸

Muitas polêmicas também surgiram e foram denunciadas no Conselho Consultivo de Teatro. Em 1951, dois membros da SBAT deixaram o órgão após discordância no que concernia à lista de subvenções, cuja palavra final cabia ao diretor, e em protesto contra o descaso com as leis autorais.⁴³⁹

No seguinte, as maiores críticas vieram de Jayme Costa, já fora do Conselho Consultivo, que iniciou uma investida contra a administração de Aldo Calvet. Ultrapassando a esfera de debate do SNT, Jayme Costa expôs suas sugestões de alteração da forma da concessão de subvenções diretamente ao presidente Getúlio Vargas. Sua proposta previa auxílios em torno de Cr\$ 700.000,00 e visava à redução dos preços de ingressos.⁴⁴⁰

O tema foi discutido pelo Conselho, mas julgado impraticável por limitar a verba disponível a três ou quatro beneficiados. Além disso, o estabelecimento de um valor mais baixo de ingresso afetaria as empresas não favorecidas, provocando um desequilíbrio na organização teatral.⁴⁴¹

Em outra das inúmeras correspondências de Jayme Costa para o presidente da República, o ator afirmou que o SNT havia se transformado em “Caixa Beneficente”, denúncia que foi respondida por Aldo Calvet:

... o SNT vem procurando atender do melhor modo a todos os que empregam as suas atividades no teatro, tanto os *diletanti* como, e especialmente, os profissionais. Em lugar de limitar o auxílio de 5 a 6 ou mesmo 10 conjuntos, certamente de maior projeção no cenário teatral, o SNT tem estendido o amparo governamental, a título de estímulo, aos pequenos grupos teatrais, circenses, amadorísticos e estudantis que levam a efeito espetáculos e percorrem o Brasil de norte e sul. A administração do SNT está convencida de que interpreta exatamente a política trabalhista de S. Excia.⁴⁴²

Em 1953, a criação da Companhia Dramática Nacional despertou maiores divergências entre os membros do Conselho Consultivo de Teatro. Em reunião realizada em fevereiro, Francisco Moreno disse que a seleção dos artistas desagradou à classe teatral, o que

⁴³⁸ TEATRO e subvenção. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1955, p. 7 e NOTÍCIAS teatrais. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1954, p. 7.

⁴³⁹ ENTREVISTA com o conselheiro Daniel Rocha. *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 set. 1951, p. 6, PROCESSOS n. 55/51 e n. 25.572/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁴⁰ PROCESSOS n. 336/52 e n. 354/52. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte), COMO DEVE ser amparado o teatro nacional. *A Noite*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1952, p. 13 e MACHADO, Ney. Jaime Costa faz nova investida. *A Noite*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1952, p. 6.

⁴⁴¹ PROCESSO n. 354/52. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁴² OFÍCIO n. 239, de 27 de junho de 1952, parte do PROCESSO n. 354/52. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

se referia diretamente à contratação de Sérgio Cardoso, e pediu a demissão do Conselho.⁴⁴³

Em abril deste ano, Geysa Bôscoli publicou um artigo no qual mencionava irregularidades relativas à pouca participação do Conselho nos assuntos relacionados à Companhia Dramática Nacional. Outro membro, Manuel Vieira, defendeu a preferência pelos artistas sindicalizados e foi discutida a cobrança de ingressos com preços compatíveis aos de outras companhias para evitar a concorrência, o que foi aceito por todos os presentes – salvo em relação à temporada popular, pelo que consta.⁴⁴⁴

Jayme Costa atacou a Companhia Dramática Nacional por meio de correspondência direta com Getúlio Vargas. Essa e outras reclamações resultaram em um despacho em que o presidente da República questionou se um plano de incentivo e subvenção de empresas privadas não atenderia mais aos objetivos e melhor aproveitamento dos recursos disponíveis.⁴⁴⁵

O episódio teve repercussão na imprensa e gerou uma campanha de apoio à Companhia Dramática Nacional e a Aldo Calvet. De São Paulo, vários nomes do TBC, como Cacilda Becker, Ziembinski, Paulo Autran e Tônia Carrero escreveram a Getúlio Vargas em defesa do empreendimento. O ator Procópio Ferreira, pai de uma das integrantes da Companhia Dramática, divulgou uma carta em que tentava conciliar os ânimos: “Lutamos sozinhos para criar um teatro que, no futuro, viesse a merecer a atenção dos poderes públicos. Se, desde o início, desejamos esse amparo, seria injusto de nossa parte negá-lo hoje aos jovens que tão bem o merecem.”⁴⁴⁶

O despacho final veio um pouco antes da estreia da companhia e vale a pena ser transcrito porque revela qual era a ideia do presidente sobre as atribuições do órgão criado por ele em 1937:

⁴⁴³ E que foi recusada pelos colegas. Ver ATA da sessão de 20 de fevereiro de 1953. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁴⁴ ATA da sessão de 8 de abril de 1953. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Segundo Yan Michalski e Rosyane Trotta, a Companhia propôs a realização de convênios com empresas visando oferecer ingressos mais baratos ou gratuitos aos seus funcionários, mas não encontramos mais informações sobre a prática. Ver MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 106.

⁴⁴⁵ VARGAS, Getúlio. Despacho. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 14 mai. 1953. Seção 1, p. 8383. Além de Jayme Costa, uma nota escrita em *O Estado de S. Paulo* e intitulada “Os “velhos” contra a Companhia Dramática Nacional” menciona a oposição dos artistas antigos e de elementos do Sindicato dos Atores do Rio de Janeiro à companhia oficial, sob a acusação de se tratar de artistas amadores. Ver OS “VELHOS” contra a Companhia Dramática Nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 mai. 1953, p. 6. Segundo Michalski e Trotta, alguns artistas contrários à companhia oficial chegaram a encontrar o presidente Getúlio Vargas em viagem a Petrópolis. Ver MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 76.

⁴⁴⁶ FERREIRA apud MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 77.

O Serviço Nacional de Teatro foi criado para auxiliar as empresas teatrais existentes a incentivar a criação de novas, bem como as excursões de teatro popular pelo país. Não tinha o objetivo de montar teatro luxuoso com verba oficial e sim auxiliar as companhias existentes. O assunto, além do mais, cabia ter vindo a minha consulta antes de terem sido tomadas as providências, que já tornam o empreendimento consumado sem o meu prévio conhecimento ou minha aprovação. (...) defiro a título de experiência.⁴⁴⁷

Ainda em 1953, uma reunião das associações de classe na SBAT aprovou a sugestão de transformação do Conselho Consultivo em Conselho Nacional de Teatro, em conformidade com a proposta apresentada no Primeiro Congresso de Teatro, numa demonstração clara de que os representantes queriam uma maior ingerência nas diretrizes do SNT.⁴⁴⁸

Na sessão de encerramento do Segundo Congresso Brasileiro de Teatro, ocorrido em novembro de 1953, Aldo Calvet falou de todas as suas realizações à frente do órgão, mas não sobre os distúrbios que se passaram no Conselho Consultivo de Teatro, apenas afirmou não saber até aquele momento se havia conseguido “a tão sonhada quão difícil unificação” da classe teatral.⁴⁴⁹ No relatório de atividades deste ano escreveu que, depois da elaboração do plano de auxílio, o Conselho não voltou mais a se reunir “em vista de dissidências internas”.⁴⁵⁰

Em outro documento enviado ao ministro, o diretor reconheceu o evidente fracasso de sua tentativa:

A experiência do Conselho Consultivo de Teatro, instituído pela portaria ministerial n. 538 de 9 de abril de 1951, autoriza a tal previsão porque considero hoje a ideia falha nas suas intenções construtivas, pois que no aludido órgão passaram a predominar os interesses pessoais e de grupos, dando margem à retirada de algumas representações.⁴⁵¹

O ano de 1954 começou com uma série de crises, que levou ao pedido de saída de duas entidades, SBAT e ABCT.⁴⁵² Em abril, a portaria n. 229 modificou a competência do Conselho Consultivo, que retirou deste a organização do plano de auxílios, ficando

⁴⁴⁷ VARGAS, Getúlio. Despacho de 23 de maio de 1953. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 25 mai. 1953. Seção 1, p. 9453.

⁴⁴⁸ ATA da sessão de 13 de abril de 1953. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁴⁹ CALVET, Aldo. Discurso de encerramento. In: SEGUNDO..., 1953, p. 175.

⁴⁵⁰ Id. Relatório geral de atividades do SNT de 1953. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁵¹ OFÍCIO n. 511, de 11 de dezembro de 1953. Correspondências expedidas – pasta 5 (1953). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte)

⁴⁵² DUARTE, Oto Carlos Bandeira. Carta ao diretor do SNT, de 7 de janeiro de 1954. Pasta 1, Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e O CONSELHO Consultivo do SNT e a Associação de Críticos. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1954, p. 3.

responsável somente por opinar sobre o plano elaborado pelo diretor do SNT.⁴⁵³

Na administração de Adonias Filho, o Conselho Consultivo de Teatro voltou a funcionar, reunindo os representantes nomeados em 1953 para deliberar sobre as subvenções, que ocorreu na gestão do José César de Andrade Borba, que procurou se aproximar do setor teatral no início de sua gestão.⁴⁵⁴

O Conselho Consultivo parece ter colaborado no processo de seleção para a concessão de subvenções que seguiu, praticamente, as mesmas disposições utilizadas anteriormente. Em 1955, os conflitos reapareceram. Nas reuniões realizadas, foram aprovadas novas determinações a partir da organização de cinco grupos. O primeiro compreendia as companhias de teatro, o segundo, pavilhões e circos, o terceiro, conjuntos amadores, o quarto, grupos de teatro infantil e congêneres e, o último, entidades e eventos culturais. Exceto para os grupos de teatro infantil, os critérios que mais pesavam para a seleção eram o da duração e permanência de atividades e o do maior número de trabalhadores.⁴⁵⁵

O diretor do SNT posicionou-se contra esses critérios. Em artigo publicado no *Correio da Manhã*, onde atuava como jornalista, ele criticou as subvenções. Afirmou que elas eram concedidas por “hábito, política, demagogia e favor”,⁴⁵⁶ e que nunca foram substanciais para que uma companhia idônea pudesse assumir um compromisso. E, por fim, denunciou uma anomalia no Conselho Consultivo de Teatro: a presença de entidades particulares com interesses comerciais diretos:

Na consciência das responsabilidades do Serviço Nacional de Teatro, não devem pesar as insinuações de força de representantes presos a critérios do passado e à constante demagogia explorando o nome de uma classe. A mim me impressionam as responsabilidades do SNT em face do meio teatral, que necessita de estímulo para trabalhar pelo prestígio de sua expressão artística, que se patenteia no palco pelo padrão dos espetáculos.⁴⁵⁷

Diante da recusa de José César de Andrade Borba, as entidades teatrais realizaram uma assembleia geral para tratar do assunto e os representantes do Conselho Consultivo

⁴⁵³ PORTARIA n. 229, de 20 de abril de 1954, parte do Processo n. 55/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁵⁴ O NOVO diretor do Serviço Nacional de Teatro em visita às entidades da classe teatral. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 out. 1954. Teatro, p. 11.

⁴⁵⁵ ATA da sessão de 24 de maio de 1955. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁵⁶ BORBA, José César de Andrade. Responsabilidades do SNT. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1955, p. 13.

⁴⁵⁷ Ibid.

procuraram o presidente da República Café Filho, que determinou que o diretor submetesse o plano de subvenções ao órgão consultivo.⁴⁵⁸

Com a crise e as repercussões, José César de Andrade Borba decidiu não voltar atrás de sua decisão e deixou o SNT. Após a sua saída, o cargo foi ocupado interinamente pelo funcionário Bandeira Duarte, que, a pedido dos representantes do Conselho, revogou a portaria n. 229.⁴⁵⁹

Em julho de 1955, Adonias Filho retornou ao SNT e conduziu o processo de análise e seleção dos subvencionados.

Ainda que essa primeira experiência tenha sido bastante conflituosa, a reunião de representantes de classe no âmbito do SNT constituiu-se como um esforço para encontrar soluções para antigos problemas, como o da falta de teatros, com a proposta de abertura de crédito para a construção de teatros de emergência, tema de discussões e ideias que não se concretizaram.⁴⁶⁰

Outro assunto que envolveu os membros do Conselho foram os projetos de lei que visavam à reforma do SNT. Em 1951 o Conselho enviou um memorial a Getúlio Vargas, pedindo o apoio para a aprovação do projeto n. 6/51 apresentado na Câmara dos Deputados por Oswaldo Moura Brasil. O projeto, que não foi aprovado, continha um plano que isentava os espetáculos e a construção de teatros de impostos e taxas, proibia a transformação de teatros em cinemas e transformava o SNT em Departamento Nacional de Teatro, subordinado diretamente à Presidência da República, tendo como função central a construção de uma rede casas de espetáculos em todo o território nacional.⁴⁶¹

Com o fortalecimento da presença do setor teatral como instância de deliberação, os auxílios e os interesses do teatro carioca prevaleceram, o que revelou o protagonismo destes personagens, ausentes em muitas histórias do teatro brasileiro, na condução da política de subvenções governamentais.

⁴⁵⁸ ASSEMBLEIA geral da classe teatral. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 mai. 1955. Teatros, p. 11 e A CLASSE teatral em conflito com o SNT. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 mai. 1955. Teatros, p. 10.

⁴⁵⁹ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 238, de 29 de julho de 1955. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 4 ago. 1955. Seção 1, p. 15054.

⁴⁶⁰ PROCESSO n. 4/52 e ATA da sessão de 27 de fevereiro de 1953. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo de Teatro do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁶¹ PROCESSO n. 20/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e BRASIL. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: 17 mar. 1951, p. 1483. Outros pontos presentes no projeto eram o estímulo do autor nacional, com a promoção de concursos e prêmios sobre peças nacionais e a criação um elenco-padrão, temporário. Além do projeto de reforma do SNT, o Conselho formulou um plano de criação da Fundação Nacional do Teatro, destinado a manter uma rede de edifícios teatrais em todo o país, dirigida por um presidente e por um Conselho Administrativo formado por representantes de classe.

Este fato reforça as questões apontadas pela pesquisadora Tania Brandão de que os “antigos” controlaram a verba do SNT, não somente por receberem mais, como, também, a partir de 1951, por terem um papel de decisão nesse processo, o que demonstra como o órgão se transformou em instrumento de um grupo que almejava monopolizar seus meios de ação, prática não incomum quando se trata do estabelecimento de medidas e políticas culturais. Entretanto, vale enfatizar as cisões existentes, como sinalizaram as posições de Jayme Costa e Procópio Ferreira, indicando as variadas nuances desse “grupo”.⁴⁶²

Neste caso, o que estava em jogo não era apenas a manutenção dos auxílios dos poderes públicos, cujos valores no máximo serviam para pagar alguns meses de aluguel, mas o tradicional teatro de comédia, vigoroso em espetáculos como *Dona Xepa* e *É fogo na jaca!*, mas que certamente se preocupava com a presença e a concorrência do TBC, e da própria companhia do SNT, que possuía uma verba quase dez vezes maior do que a mais alta das subvenções e facilidades nas excursões.

No interior desta oposição entre companhias profissionais tradicionais e modernas, cabe demarcar outra variável, a da aparente coesão do setor teatral paulista, composto por um grupo bastante diversificado, formado por profissionais antigos como Nino Nello, artistas circenses e companhias modernas que pleiteavam um reconhecimento no panorama teatral brasileiro por meio de uma distribuição mais equitativa das verbas e da representação no Conselho Consultivo de Teatro. Projeto amplamente divulgado pela imprensa daquela capital e articulado com outras esferas de poder, que alcançou parte desses objetivos com sua incorporação no Conselho do SNT e a criação de um Conselho Municipal de Teatro.

Assim, a direção do SNT orientou-se, mais uma vez, para a produção teatral, em detrimento da nacionalização efetiva do órgão e da preocupação com o público, tentada pelo plano organizado em 1952 e pela Companhia Dramática Nacional, e combatida dentro do SNT por representantes do Conselho Consultivo de Teatro.

Em um contexto político inicialmente favorável, com o aumento do orçamento e a nomeação de Aldo Calvet, parcelas do meio teatral reuniram-se em congressos para formular uma agenda política para área. As propostas apresentadas envolviam a intervenção dos poderes públicos no que concernia ao amparo e em outras medidas, mas não parece ter existido um direcionamento mais preciso em relação à finalidade destas.

Na ausência de uma política cultural emanada pelo governo, a relativa autonomia do

⁴⁶² BRANDÃO, 2009, p. 143 e CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 5. ed. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papirus, 2008, p. 200-201.

órgão foi mantida e o diretor conseguiu implementar algumas das ideias apresentadas pelo setor, como a transformação do Curso Prático em Conservatório Nacional de Teatro, a criação da Companhia Dramática Nacional e o estabelecimento das Comissões de Teatro Infantil e Amador. Estruturas que foram constituídas sem planejamento prévio e debate mais sistematizado com o meio teatral e a pasta ministerial, e que intensificaram a fraqueza institucional do órgão, que não foi capaz mantê-las ou incrementá-las.

Limitando a intervenção do governo à ajuda financeira mais do que educacional ou cultural, as direções e a participação institucional do setor reforçaram este que pode ser chamado de “modelo residual” de patrocínio dado os valores baixos dos auxílios concedidos para o maior número possível de contemplados. “Modelo” que abriu a oportunidade de subvenção para modalidades mais populares como o teatro feito em circos e adquiriu um perfil nitidamente assistencialista em algumas ocasiões. E que até poderia ser considerado como um experimento democrático e plural, mas que, na prática, pouco poderia contribuir para o almejado “desenvolvimento do teatro brasileiro”.

Capítulo 4:

Um Serviço à procura de um país

As crises e as adversidades enfrentadas pelo órgão no final da administração de Aldo Calvet e na gestão de José César de Andrade Borba foram minimizadas durante o governo de Juscelino Kubitschek. O novo diretor, Edmundo Moniz, empreendeu uma reforma e tentativas de expansão geográfica das ações do órgão, que, entretanto, não contornaram os velhos problemas enfrentados.

Para compreender essas propostas de mudanças, a primeira parte deste capítulo aborda o contexto político e cultural da segunda metade da década de 1950 e a ampliação das iniciativas governamentais relacionadas à administração da cultura e do teatro. Na segunda, a atenção passa para as modificações ocorridas no campo teatral, em São Paulo, onde apareceram propostas vinculadas diretamente ao debate político, e no Rio de Janeiro, que assistiu ao surgimento de companhias modernas melhor estruturadas do que as experiências do final dos anos 1940. No terceiro tópico são analisadas as linhas gerais da administração de Edmundo Moniz, a partir das premissas da “elevação” e da difusão apresentadas em seus planos. Na quarta parte acompanha-se o processo de transformação administrativa do órgão, que foi reestruturado em 1958, ano em que foi criada a Campanha Nacional de Teatro. Logo depois se estuda os debates sobre a distribuição de recursos públicos capitaneados pelos novos componentes do Conselho Consultivo de Teatro, que buscaram alterar alguns princípios da prática da subvenção.

4.1 Projetos para o Brasil e para o teatro

A segunda metade da década de 1950 caracterizou-se como um período de estabilidade política e de certo otimismo gerado pela diminuição do desemprego, pelo crescimento industrial e urbano e pelos projetos de transformação social presentes nos debates políticos e intelectuais.

O vencedor das eleições presidenciais de 1955, Juscelino Kubitschek, da aliança PSD-PTB, após enfrentar uma resistência inicial e ter garantida a sua posse com um “golpe preventivo” conduzido pelo então ministro da Guerra Henrique Teixeira Lott, contou com o apoio parlamentar, das Forças Armadas e uma conjuntura favorável que propiciaram a realização de uma política econômica que ficou conhecida como nacional-desenvolvimentista.

Combinando a participação do Estado, empresa privada nacional e capital estrangeiro, o núcleo desta política foi o Plano de Metas e o objetivo, a promoção de “50 anos de progresso em 5”.⁴⁶³

O Plano de Metas foi bem sucedido na formulação e implementação do planejamento e resultou em um crescimento econômico baseado na expansão da produção industrial, que permitiu com que o país adentrasse em uma nova fase do processo de substituição de importações. Por outro lado, os gastos com as realizações, especialmente a construção de Brasília, provocaram o desequilíbrio econômico e o aumento do custo de vida e da inflação, cujo índice chegou a 30,9% no último ano de governo.⁴⁶⁴

No campo, ocorreu a expansão do modelo oligárquico de apropriação de terras, que viabilizou o controle sobre os novos territórios por alguns grupos e a exclusão de parcelas da população mais pobre, que acabaram por engrossar as fileiras de migrantes em busca por oportunidades nas grandes cidades ou se uniram na luta pela reforma agrária com a inserção nas Ligas Camponesas e em outros movimentos.⁴⁶⁵

A questão das desigualdades regionais ganhou espaço nos debates, e trouxe para um primeiro plano o tema da organização de políticas de desenvolvimento regional, que, em âmbito oficial, deu origem à criação da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) em 1959, entre outras medidas.⁴⁶⁶

A área cultural foi beneficiada por este momento político, embora não estivesse entre as metas estabelecidas no Plano do governo. Na primeira mensagem presidencial ao Congresso Nacional, Juscelino Kubitschek salientou a necessidade da valorização cultural de todas as camadas da população e de todas as regiões do país.⁴⁶⁷

A pasta da Educação e Cultura ficou sob o comando de Clóvis Salgado, que deu início

⁴⁶³ BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 47-49.

⁴⁶⁴ SKIDMORE, 1975, 204-205, 216 e 220 e MARANHÃO, Ricardo. O Estado e a política “populista” no Brasil (1954-1964). In: FAUSTO (org.), v. 10, 2007, p. 312.

⁴⁶⁵ MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA; DELGADO (orgs.), 2010, p. 184-185 e 188 e GRYNSZPAN, Mario; DEZEMONE, Marcus. As esquerdas e a descoberta do campo brasileiro: Ligas Camponesas, comunistas e católicos (1950-1964). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (orgs.). *As esquerdas no Brasil*, v. 2: Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 218.

⁴⁶⁶ MONTEIRO NETO, Aristides. Intervenção estatal e desigualdades regionais no Brasil: contribuições para o debate contemporâneo. In: CARVALHO, Alexandre Xavier Ywata et al. *Ensaio de Economia Regional e Urbana*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2008, p. 378-379.

⁴⁶⁷ KUBITSCHKEK, Juscelino. *Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1956*. Rio de Janeiro, 1956, p. 216.

à reestruturação do sistema educacional para se adequar às transformações em curso.⁴⁶⁸

Uma das maiores inovações foi o funcionamento do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado no governo de Café Filho em 1955, com a finalidade de promover o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais.⁴⁶⁹ Para o trabalho no ISEB foram convocados intelectuais como Hélio Jaguaribe, Roland Corbisier, Álvaro Vieira Pinto, Guerreiro Ramos e Nelson Werneck Sodré. De acordo com Daniel Pécaut, a instituição expressou o coroamento de várias iniciativas de intelectuais que almejavam contribuir para a definição de um projeto coerente de desenvolvimento econômico, político e social.⁴⁷⁰

Intelectuais também foram chamados para atuar em outros órgãos, como o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE), destinado à pesquisa das condições culturais e escolares de cada região para a elaboração de uma política educacional. Entre os que compuseram o órgão, incluindo os centros regionais, estiveram nomes como Anísio Teixeira, Gilberto Freyre, Fernando de Azevedo e Darcy Ribeiro.⁴⁷¹

Para o trabalho de assessoria do Gabinete da Presidência da República foram nomeadas figuras das artes e das letras que, em alguns documentos e matérias jornalísticas, aparecem referidos como ministros, como o escritor Ciro dos Anjos, representante do governo para as conferências literárias, e Paschoal Carlos Magno, para as festas artísticas e estudantis.⁴⁷²

Diretamente ligados à esfera cultural foram criados órgãos com diferentes formatos, como grupos de estudos e campanhas. Para as áreas culturais de caráter industrial, como o

⁴⁶⁸ Com alguns períodos de substituição e interregnos. Outros ministros foram Pedro Paulo Penido e Pedro Calmon Muniz de Bittencourt. Ver GALERIA de ministros. In: *Portal do Ministério da Educação*. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/institucional/galeria-de-ministros>>. Acesso em: 29 ago. 2016 e SALGADO, Clóvis. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/clovis-salgado-da-gama>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

⁴⁶⁹ BRASIL. Decreto n. 37.608, de 14 de julho de 1955. Institui no Ministério da Educação e Cultura um curso de altos estudos sociais e políticos, denominado Instituto Superior de Estudos Brasileiros, dispõe sobre o seu funcionamento e dá outras providências. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 15 jul. 1955. Seção 1, p. 13641-13642.

⁴⁷⁰ PÉCAUT, 1990, p. 107. Para uma discussão sobre o projeto desenvolvimentista do governo e o ISEB ver p. 124 e 138 e ORTIZ, 2006b, p. 46.

⁴⁷¹ Sobre as atividades do CBPE ver MAIA, Tatyana de Amaral. *A organização do Estado e o desenvolvimento da nação: a ação política dos intelectuais no Ministério da Educação e Cultura (1956-1964)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro e XAVIER, Libânia Nacif. Regionalização da Pesquisa e inovação pedagógica: os Centros de Pesquisas Educacionais do Inep (1956-1960). *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, v. 80, n. 194. Brasília: p. 81-92, jan./abr. 1999. Disponível em: <<http://rbep.inep.gov.br/index.php/rbep/article/view/1006>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

⁴⁷² MAURO, José. Como funciona o gabinete do presidente Juscelino. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1956. Rio confidencial, s.p. Dossiê 3.4.0. Arquivo Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte).

cinema e o livro, a opção foram os grupos de estudos. O decreto n. 44.853 de 1958, constituiu o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC) para preparar planos e incentivos com o fim desenvolver o cinema nacional. Um ano depois, o decreto n. 46.176 criou o Grupo de Estudos da Indústria do Livro e dos Problemas do Escritor (GEILPE) para estimular a indústria editorial, o comércio do livro e o estabelecimento de medidas que assegurassem melhores condições para o exercício da profissão de escritor.⁴⁷³

Outra fórmula adotada foi a instituição de campanhas, concebidas, segundo Luís Rodolfo Vilhena, como organismos mais ágeis, de caráter provisório, e dedicados à resolução de problemas que exigiam uma intervenção mais urgente.⁴⁷⁴ A partir de 1958 foram organizadas a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), a Campanha Nacional de Teatro (CNT), a Campanha Nacional do Livro (CNL) e a Campanha de Radiodifusão Educativa (CNRE). Exceto a primeira, todas estavam subordinadas aos órgãos relacionados, respectivamente, SNT, INL e Serviço de Radiodifusão Educativa. De acordo com os atos de criação, as campanhas seriam mantidas por um fundo especial formado, com pequenas variações, por contribuições previstas nos orçamentos da União, dos estados, dos municípios, de entidades paraestatais e de sociedades de economia mista; donativos, contribuições e legados de particulares; e contribuições de entidades públicas e privadas.⁴⁷⁵

A pioneira, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, era uma demanda antiga do movimento folclorista e foi instituída com o fim de promover e incentivar estudos e pesquisas, editar obras e proteger os grupos folclóricos. À Campanha Nacional do Livro cabia

⁴⁷³ BRASIL. Decreto n. 44.853, de 13 de novembro de 1958. Constitui no Ministério da Educação e Cultura, o Corpo de Estudos da Indústria Cinematográfica. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 18 nov. 1958. Seção 1, p. 24554 e Id. Decreto n. 46.176, de 9 de junho de 1959. Constitui, no Ministério da Educação e Cultura, o Grupo de Estudos da Indústria do Livro e dos Problemas do Escritor. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 22 jun. 1959. Seção 1, p. 14218. No caso do cinema, antes da criação do Grupo de Estudos, foi instituída, em 1956, a Comissão Federal de Cinema. Além disso, o decreto n. 49.575 de 1960 determinou a criação de uma Escola de Cinema no INCE, sobre a qual não foram encontradas mais informações. Sobre o assunto ver RAMOS, 1983, p. 24, SIMIS, 2008, p. 219 e BRASIL. Decreto n. 49.575, de 22 de dezembro de 1960. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 26 dez. 1960. Seção 1, p. 16359.

⁴⁷⁴ VILHENA, 1997, p. 114. Estratégia já utilizada pelos governos anteriores para a área da educação e que foi continuada nesse período, com o estabelecimento de novas campanhas, como a Campanha Nacional de Merenda Escolar e a Campanha Nacional de Erradicação do Analfabetismo.

⁴⁷⁵ BRASIL. Decreto n. 43.178, de 5 de fevereiro de 1958. Institui a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. *Coleção das leis [dos] Estados Unidos do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 159, 1958, Id. Decreto n. 43.928, de 26 de junho de 1958. Institui a Campanha Nacional de Teatro. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 26 jun. 1958. Seção 1, p. 14534, Id. Decreto n. 48.902, de 27 de agosto de 1960. Institui a Campanha Nacional do Livro. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 8 set. 1960. Seção 1, p. 12241-12242 e Id. Decreto n. 49.259, de 18 de novembro de 1960. Institui a Campanha de Radiodifusão Educativa. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 7 dez. 1960. Seção 1, p. 15718.

realizar a difusão e a divulgação do livro no país, publicar a Enciclopédia Brasileira e obras de interesse cultural, e auxiliar a organização e a manutenção de bibliotecas públicas e escolares. A Campanha de Radiodifusão Educativa tinha como objetivos a irradiação de programas científicos, literários e artísticos de caráter educativo, o estímulo à educação musical e o patrocínio da gravação de obras musicais e literárias.

Com exceção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que teve uma existência relativamente longa, e da Campanha Nacional de Teatro, que será analisada adiante, pouco se sabe sobre as outras.⁴⁷⁶ No entanto, chama a atenção a preocupação em dotar os órgãos existentes de um fundo e a consequente ampliação dos seus orçamentos, voltados para a produção de bens culturais, como livros e obras musicais, e para uma atividade educativa mais marcante, vista no incentivo à organização de bibliotecas e à educação musical.

Sobre a verba relativa a cada órgão não se pode avançar, pois foram encontradas as informações orçamentárias completas referentes ao Ministério da Educação e Cultura somente para o ano de 1957, ou seja, antes da instituição dessas campanhas. Esses números indicaram uma atualização dos orçamentos, sobre os quais, sempre é oportuno lembrar, deve ser levado em conta o crescente índice da inflação.⁴⁷⁷

O governo de Juscelino Kubitschek não realizou uma transformação significativa na administração federal da cultura. Manteve a estrutura existente, que foi acrescida de mecanismos mais ágeis, como as campanhas, e abriu espaço para as discussões de caráter industrial, notadamente em relação ao livro e ao cinema. Com a instituição da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a questão do folclore ganhou projeção entre as preocupações do Estado brasileiro, que se modernizava sem negligenciar as tradições populares, consideradas por muitos intelectuais como a “essência da nação”.⁴⁷⁸

Apesar da estabilidade administrativa e da permanência, com algumas interrupções, de um ministro na pasta, não houve nenhuma tentativa de formulação de um projeto coerente para os domínios culturais, apenas medidas setoriais que, de qualquer modo, beneficiaram os órgãos existentes.

⁴⁷⁶ Segundo Aníbal Bragança, a Campanha Nacional do Livro, criada no final do governo, nada pôde fazer neste contexto ver BRAGANÇA, 2009, p. 239. Sobre a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro ver VILHENA, 1997.

⁴⁷⁷ As dotações orçamentárias previstas para 1957 foram de Cr\$ 11.830.560,00 para o INCE, Cr\$ 29.510.000,00 para o INL, Cr\$ 26.136.240,00 para o SNT, Cr\$ 51.033.000,00 para o SPHAN e Cr\$ 45.401.260,00 para o Serviço de Radiodifusão Educativa. BRASIL. Lei n. 2.996, de 10 de dezembro de 1956. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o exercício de 1957. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 14 dez. 1956. Seção 1, p. 280-292.

⁴⁷⁸ VELLOSO, 2002, p. 191.

Além disso, no governo de Juscelino Kubitschek, foram autorizadas, pelo Poder Legislativo, diversas subvenções e/ou concessões de créditos a entidades privadas como o MAM do Rio de Janeiro, a Bienal de São Paulo e o TBC, e realizadas, pelo Executivo, encomendas oficiais, especialmente das obras arquitetônicas para Brasília, considerada a “encomenda do século”.⁴⁷⁹

Fora da esfera federal, foram criados organismos de proteção ao teatro, como a Comissão Estadual de Teatro da cidade de Natal e a Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (CET). A Comissão do Rio Grande do Norte, criada em 1959, não tinha atribuições definidas de acordo com a leitura do decreto, reproduzido pela *Revista de Teatro da SBAT*, que assinalou que a fundação do órgão decorreu do empenho do teatrólogo e ex-delegado do SNT, Meira Pires.⁴⁸⁰

A Comissão Estadual de Teatro de São Paulo foi instituída em 1956 no governo de Jânio Quadros, contexto de estabelecimento de outros órgãos relacionados à área cultural, como a Comissão Estadual de Cinema e a Comissão Estadual de Música. Resultado da reivindicação de críticos teatrais paulistas, a CET era formada por representantes do setor e tinha como atribuições: manifestar-se sobre as questões referentes ao teatro, opinar sobre os pedidos de auxílio formulados pelas companhias teatrais e apresentar sugestões tendentes ao desenvolvimento do teatro.⁴⁸¹

Após a nomeação, os membros da Comissão fizeram um levantamento dos teatros existentes, uma revisão da legislação sobre o assunto e viabilizaram um acordo com o Banco do Estado para pedidos de empréstimos por parte das companhias teatrais. Em 1958 foi elaborado um Plano Estadual de Estímulo ao Teatro, que previa facilidades de financiamento para a construção de casas de espetáculos, a criação de um Curso de Monitores para a

⁴⁷⁹ DURAND, 1989, p. 160. Sobre as autorizações para a concessão de créditos, ver, por exemplo, BRASIL. Lei n. 3.789, de 2 de agosto de 1960. Autoriza o Poder Executivo a abrir, o crédito especial de Cr\$ 10.000.000,00 como auxílio ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Id. Lei n. 3.310, de 11 de novembro de 1957. Autoriza o Poder Executivo a abrir, pelo Ministério da Educação e Cultura, o crédito especial de Cr\$ 2.000.000,00, para auxiliar o Museu de Arte Moderna, de São Paulo, na realização do programa da IV Bienal de São Paulo, Id. Lei n. 3.566, de 11 de junho 1959. Autoriza o Poder Executivo a abrir, pelo Ministério da Educação e Cultura, o crédito especial de Cr\$ 3.000.000,00 como auxílio ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

⁴⁸⁰ CRIADA a Comissão Estadual de teatro da cidade de Natal. *Revista de Teatro da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 310, jul./ago. 1959, p. 16.

⁴⁸¹ SÃO PAULO (Estado). Decreto n. 26.348, de 31 de agosto de 1956. Dispõe sobre a criação da Comissão Estadual de Teatro. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. Poder Executivo, São Paulo, 1 set. 1955, p. 1-2 e CRUZ, 2000, p. 31. A CET era formada por sete membros com mandato de dois anos, sendo um presidente, três nomes designados pelo governador e outros três pelas APCT. A primeira composição reuniu Francisco Luiz de Almeida Salles, Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado, Miroel Silveira, Hermilo Borba Filho, Nino Nello e Mattos Pacheco. Ver p. 36.

formação de elementos capazes de organizar grupos amadores, a realização de conferências e a distribuição de bolsas de estudos.⁴⁸²

A CET ainda concedeu subvenções como o SNT, mas, a princípio, havia um planejamento com o limite máximo, que seria dividido entre as companhias e grupos amadores para excursões, montagens, etc, com valores que não eram muito distintos daqueles conferidos pelo órgão federal. Desde 1957, parte dos auxílios esteve vinculada à preocupação com a difusão e popularização do teatro. Neste ano, foi estabelecida a modalidade de compra de espetáculos para serem oferecidos a preços populares e, em 1958, foi criada a “Quinzena Teatral”, que amparava montagens, preferencialmente de peças brasileiras, para apresentação com ingressos mais baratos.⁴⁸³

Em 1960, entretanto, depois de desentendimentos com o governo do estado, os membros da Comissão pediram sua demissão e órgão ficou paralisado até 1963, quando um novo presidente foi nomeado.⁴⁸⁴

Assim, em um momento marcado pela estabilidade política, a administração da cultura recebeu mais atenção com a instituição de novos organismos e o aumento orçamentário, embora sem a orientação necessária para realização de uma efetiva “valorização cultural de todas as camadas da população e de todas as regiões do país”, como escreveu o presidente no início do seu mandato. Ao mesmo tempo, a cultura e o teatro conquistaram maior legitimidade em outros âmbitos dos poderes públicos, com a fundação de órgãos regionais, no Rio Grande do Norte e em São Paulo.

4.2 A política ganha os palcos

O ritmo acelerado das transformações impulsionadas pelo governo de Juscelino Kubitschek e as novas oportunidades abertas pelo crescimento não obscureceram as profundas desigualdades sociais existentes e a preservação de valores e modos de vida arcaicos no campo e nas cidades, temas que movimentaram os meios intelectuais e artísticos.

Este período assistiu à continuidade dos debates sobre a questão nacional, que se deram a partir de uma renovada discussão sobre o povo e o popular no processo de expansão da cultura de massa. De acordo com Lúcia Lippi Oliveira, uma nova interpretação do popular

⁴⁸² CRUZ, 2000, p. 33-37 e p. 52-57 do Anexo.

⁴⁸³ Ibid., p. 53 e 73.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 113.

começou a ser forjada. Distante daquela pautada sob o viés da tradição, simbolizada pelo movimento folclorista, abriu-se uma perspectiva que considerava de forma menos otimista o passado de um país colonizado e procurava conscientizar o povo brasileiro de sua condição.⁴⁸⁵

Nesse sentido, cabe demarcar o papel dos intelectuais do ISEB, que conceberam o domínio da cultura como elemento de transformação socioeconômica, o que possibilitou pensar esta problemática em outros termos, com a formulação de conceitos que passaram a se constituir em categorias de explicação da chamada realidade brasileira, e que traçaram uma linha divisória entre a velha e a nova sociedade projetada, “comprometida com a nação, o progresso e o desenvolvimento industrial.”⁴⁸⁶

No bojo dessas discussões, uma tendência artística mais politizada, vista desde, pelo menos, os anos 1930 na literatura e nas artes visuais, encontrou espaço em outros setores como o teatro e o cinema, sob a égide do PCB que, ainda na ilegalidade, adquiriu um papel de destaque na estruturação do movimento nacionalista, que se refletiu na esfera cultural, com a proposição de uma arte nacional e popular. Proposição que tinha como objetivo, segundo Marcelo Ridenti, registrar “a vida do povo, aproximando-se do que se supunha fossem seus interesses, comprometendo-se com sua educação, buscando ao mesmo tempo valorizar suas raízes e romper com o subdesenvolvimento.”⁴⁸⁷

De acordo com Marcos Napolitano, essa postura engajada teve como marcas a crença na função pedagógica da arte e a missão de inserir o país na modernidade, com o combate de seu tão propagado atraso, questões enraizadas nos debates intelectuais e artísticos, que foram atravessadas pela radicalização crescente, observada na “crítica antioligárquica e anti-imperialista”.⁴⁸⁸

O cinema, afetado pela frustração da experiência da Vera Cruz e de outras tentativas de produção industrial e pelo esvaziamento das chanchadas, foi marcado pela realização de obras empenhadas em abordar criticamente a condição do país, idealizadas dentro de novos esquemas de produção, como *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, que trouxe para as telas a vida nas favelas e nas ruas, mostrando o outro lado da “cidade maravilhosa”.⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ OLIVEIRA, 2001, p. 139, 145 e 152.

⁴⁸⁶ VELLOSO, 2002, p. 172 e ORTIZ, 2006b, p. 46-47.

⁴⁸⁷ RIDENTI, Marcelo. Brasilidade Vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950. In: BOTELHO; BASTOS; VILLAS BÔAS, 2008, p. 194, Id. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 67.

⁴⁸⁸ NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: História e Historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. (orgs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014, p. XXVII-XVIII.

⁴⁸⁹ Filmado entre 1954 e 1955, o filme somente estreou em 1956 após uma árdua batalha contra a censura. Ver

No teatro, essa posição foi assumida pelo Teatro de Arena, com a entrada de Augusto Boal e, sobretudo, de um acordo com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), estabelecido em 1955 dentro da militância estudantil do PCB, que agregou elementos ao grupo, como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. Em 1958, o grupo encenou *Eles não usam Black-Tie*, peça de Guarnieri, que abordava os conflitos urbanos e sociais materializados nos dilemas dos trabalhadores no enfrentamento de uma greve, colocando-se, conforme as palavras do próprio autor, junto com o proletariado e as massas exploradas, a partir de uma análise dialético-marxista dos fenômenos.⁴⁹⁰

O sucesso da peça levou à criação dos Seminários de Dramaturgia do Arena com o intuito de estimular o aparecimento de textos imbuídos de uma preocupação social, que deu frutos como *Chapetuba Futebol Clube* de Vianinha e *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal, além de buscar uma estética mais despojada, a aproximação com o público e uma interpretação menos impostada.⁴⁹¹

Os debates realizados nos Seminários serviram para repensar o papel do teatro e demarcar a oposição do teatro feito no Arena ao teatro das companhias modernas, como se pode observar neste trecho escrito por Vianinha:

Foi estabelecida uma falsa e aristocrática discriminação que atinge o teatro de revista, o circo, a televisão, o rádio, reduzindo a capacidade de ação política da classe a meros discursos pedinchões, quando dos contratos anuais com as autoridades para a entrega de magros prêmios. E o teatro perdendo o seu relacionamento com as coisas, resvalando num formalismo oco, num purismo incapaz. A saída poderá surgir com uma deslocação do problema para o seu aspecto ideológico.⁴⁹²

Segundo Rosângela Patriota, a peça de Gianfrancesco Guarnieri consolidou-se como base de uma narrativa construída por membros do Teatro de Arena, que foi incorporada com diferentes nuances pela historiografia e tomada como fio condutor dos estudos sobre o período e marco de inauguração do que seria uma nova “etapa” do teatro brasileiro, expressa por um teatro político que se contrapôs ao teatro “burguês” do TBC e de outras companhias

GALVÃO; SOUZA, 2007, p. 607.

⁴⁹⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. O Teatro como expressão da realidade nacional. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 25, setembro-outubro, 1959, p. 124. Sobre o Arena ver MAGALDI, 1984, p. 21-26 e BETTI, 2013, p. 176. Sobre os seminários ver o GUIMARÃES, Carmelinda. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos*, n. 24. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. DAC/FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro, p. 64-82, outubro de 1978.

⁴⁹¹ BRANDÃO, 2013, p. 94.

⁴⁹² VIANNA FILHO, Oduvaldo. Uma crise preparada há quinze anos. In: PEIXOTO, Fernando. (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*, 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 31. Sobre a oposição do Arena em relação às companhias modernas ver mais em BRANDÃO, 2013, p. 94-95.

modernas. “Etapa” ainda ligada aos princípios gerais de cultura e civilização, mas voltada para a luta política e para defesa da igualdade social.⁴⁹³

Os textos brasileiros com teor político e de crítica social, nascidos nos Seminários do Arena ou não, foram, aos poucos, absorvidos pelo repertório de algumas grandes companhias modernas, como *Gimba*, de Guarnieri, que foi montado pelo Teatro Popular de Arte em 1959 e *O pagador de promessas* de Dias Gomes, montado pelo TBC, que atravessava uma crise, com a saída de várias estrelas e o fechamento da “filial” carioca.⁴⁹⁴

Para além do comprometimento político, e pouco lembrada, a questão do estímulo à dramaturgia nacional impunha-se em razão da “lei do terço”, que foi regulamentada em 1956 pelo decreto n. 39.423.⁴⁹⁵

O decreto encontrou grandes dificuldades para o seu integral cumprimento e repercutiu nas orientações para as subvenções do SNT, que deveria suspender, em tese, qualquer benefício à empresa não cumpridora das determinações. Não se propõe aqui avaliar se houve um impacto deste ato no trabalho das companhias, mas cabe enfatizar que muitos textos clássicos e originais do teatro brasileiro foram encenados nessa época, fato que foi atribuído por parte da historiografia ao sucesso de *Eles não usam Black-Tie* sem grandes reflexões sobre a legislação vigente que foi bastante debatida nesses anos.⁴⁹⁶

Outra novidade nos palcos brasileiros foi a montagem, realizada pela primeira vez por uma companhia profissional, de um texto do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, um dos maiores nomes do teatro político do século XX. *A Alma Boa de Set-Suan* foi encenada pelo Teatro Popular de Arte em 1958, reforçando a posição da companhia em propor, segundo as palavras do empresário Sandro Polloni, um “teatro de debate, de controvérsias”.⁴⁹⁷

⁴⁹³ PATRIOTA, Rosangela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, 2005, p. 82. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742005000200004>. Acesso em 2 abr. 2014 e GUINSBURG, PATRIOTA, 2012, p. 139 e 143.

⁴⁹⁴ GUZIK, 1986, p. 179.

⁴⁹⁵ BRASIL. Decreto n. 39.423, de 19 de junho de 1956. Regulamenta a Lei n. 1.565, de 3 de março de 1952. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 23 jun. 1956. Seção 1, p. 12268. Em 1961, um novo regulamento foi aprovado pelo decreto n. 50.631. Ver BRASIL. Decreto n. 50.631, de 19 de maio de 1961. Regulamenta a Lei n. 1.565, de 03 de março de 1952. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50631-19-maio-1961-390143-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 28 abr. 2015.

⁴⁹⁶ MAGALDI, 1984, p. 42-43. Sobre a repercussão do decreto de 1956 no setor teatral ver BRANDÃO, 2002, p. 65, MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A lei do terço. *Revista de Teatro da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 297, mai./jun. 1957, s.p., PONGETTI, Henrique. Proteção ao autor nacional. *Revista de Teatro da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 292, jul./ago. 1956, p. 2-3, MESQUITA, Alfredo. Proteção ao autor nacional? *Teatro Brasileiro*, n. 9. São Paulo: Editora Livraria Jaraguá Ltda., ago./set. 1956, p. 2-3 e GUARNIERI, 1959, p. 120.

⁴⁹⁷ BRANDÃO, 2009, p. 316. Bertolt Brecht (1898-1956), autor e diretor alemão, teórico do teatro épico definido por sua função social e política. Ver ROUBINE, 2003, p. 150-158.

Na cidade do Rio de Janeiro apareceram companhias profissionais modernas, compostas, essencialmente, por antigos atores e diretores do TBC, que adotaram a fórmula do repertório formado por textos clássicos, contemporâneos e outros com mais apelo comercial. A primeira, a Companhia Tônia-Celi-Autran, foi fundada em 1956 e estreou com *Otelo* de William Shakespeare.⁴⁹⁸

Dois anos depois, foi a vez da criação do Teatro Cacilda Becker, integrado inicialmente por Cacilda Becker, Walmor Chagas, Cleyde Iáconis, Ziembinski e outros, que estreou com um texto de um autor nacional, *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, e cujo repertório eclético foi admitido por Cacilda Becker em vários programas de peças sob a alegação de que:

Mas o teatro nos sai caro, muito caro do que qualquer espectador comum pode imaginar, e uma experiência malsucedida pode levar um grupo de atores a uma incrível crise e ameaçar a sua substância normalmente tão vulnerável, que faz dos repertórios “ecléticos” um pandemônio, até os mais variados truques...⁴⁹⁹

Em 1959 surgiu o Teatro dos Sete, composto por Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Gianni Ratto, Sérgio Brito e Ítalo Rossi, com a montagem de *O Mambembe* de Arthur Azevedo, que estabeleceu uma linha de repertório formada por textos de caráter cômico e farsesco.⁵⁰⁰

Junto com essas mudanças na cena, ocorreram transformações na crítica teatral carioca, com a criação do Círculo Independente dos Críticos Teatrais (CICT), dissidente da ABCT e composto por nomes como Gustavo Dória, Henrique Oscar, Paulo Francis e Bárbara Heliadora, que se empenharam na defesa do teatro brasileiro moderno e expressaram uma preocupação com a formação de plateia, por meio da promoção de cursos de história e teoria teatral.⁵⁰¹

A fundação das companhias modernas e do próprio Círculo aconteceu em um

⁴⁹⁸ ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Companhia Tônia-Celi-Autran*. Rio de Janeiro: INACEM, 1987, p. 36 e 81-82.

⁴⁹⁹ Id. *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*. Rio de Janeiro: INACEM, 1987, p. 52. O problema da ausência de público também apareceu em diversas respostas dadas à pergunta “o que falta ao teatro brasileiro?” em matéria publicada na revista *Teatro Brasileiro*, n. 9. São Paulo: Editora Livraria Jaraguá Ltda., ago./set. 1956, p. 46-47.

⁵⁰⁰ BRANDÃO, 2002, p. 96 e 213. Ainda nesse momento apareceram dois novos grupos, originados de O Tablado, o Teatro da Praça e o Teatro do Rio.

⁵⁰¹ O CICT foi fundado em 9 de dezembro de 1958. Sobre o assunto ver JUNQUEIRA, Christine. CICT versus ABCT: a polêmica da crítica teatral carioca da década de 1950. *O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética*, n. 13. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2004, p. 193; BERNSTEIN, JUNQUEIRA, 2013, p. 173 e MOURA, Gerson. *Paulo Francis, o soldado fanfarrão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.

momento de enfraquecimento do teatro tradicional de comédia, atestado com o afastamento ou suspensão temporária dos trabalhos de companhias lideradas por grandes nomes como Procópio Ferreira e Jayme Costa, e a busca por atividades no cinema e na televisão por estrelas como Alda Garrido e Dercy Gonçalves.⁵⁰² No entanto, o chamado “velho teatro” ainda tinha público tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, o que foi compreendido pelo crítico Décio de Almeida Prado como indício do desequilíbrio provocado pelo crescimento do teatro: “Passamos abruptamente demais, talvez, das “chanchadas” nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar, secreta ou confessadamente, uma certa nostalgia da graça simples de outrora.”⁵⁰³

Para Salvyano Cavalcanti de Paiva, estes foram os “anos de agonia” do teatro de revista, com a “repetição de fórmulas, ausência de ideias e clima de falência”, mas com alguns grandes sucessos como a peça *É do Xurupito*, montada pela Companhia Walter Pinto.⁵⁰⁴

A questão do público, ou melhor, a da pouca afluência do público, que impunha às companhias uma adequação de repertório no intuito de atraí-lo, nem sempre com êxito, suscitou uma maior demanda pelo apoio dos poderes públicos, que teve resultados concretos na criação de órgãos nas esferas estaduais e levantou novas críticas à atuação do SNT.

Várias delas foram debatidas no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro. Este Congresso, ocorrido entre 7 e 12 de janeiro de 1957 no Rio de Janeiro, foi marcado pela presença de poucos participantes, vinculados predominantemente às entidades tradicionais como ABCT, Sindicatos de Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro e de São Paulo e SBAT, o que evidenciou uma descrença na eficácia desses grandes encontros. Apesar disso, o evento teve uma grande cobertura da imprensa, e chegou a ser uma das manchetes do *Jornal do Brasil* de 8 de janeiro de 1957. Contou, também, com a participação do presidente da República Juscelino Kubitschek, que assumiu o compromisso público de atender às reivindicações da classe teatral.⁵⁰⁵

⁵⁰² Sobre Alda Garrido ver METZLER, 2015, p. 257 e sobre Dercy Gonçalves ver Cronologia em AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. São Paulo: Globo, 1994, s.p. As considerações sobre Procópio Ferreira e Jayme Costa foram feitas a partir da leitura dos processos do SNT.

⁵⁰³ PRADO, Décio de Almeida Prado. “A Dama das Camélias” (1956). In: PRADO, Décio de Almeida Prado. *Teatro em Progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 28-29. Sobre o assunto ver também a crítica provocativa de SILVEIRA, Miroel. Um Marido pelo amor de Deus! In: Id., 1976, p. 150-151.

⁵⁰⁴ PAIVA, 1991, p. 611 e 619.

⁵⁰⁵ ATA dos trabalhos. In: TERCEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO. *Anais*. Rio de Janeiro, s.d., p. 13. Lopes Gonçalves ficou no comando dos trabalhos como presidente, tendo como vice-presidentes Raymundo Magalhães Jr., Mário Nunes, Viriato Correia, Valdemar de Oliveira, Clóvis Garcia, Colé Santana,

Ao contrário dos outros, este Congresso não teve objetivos definidos, mas a leitura dos *Anais* mostra o seu caráter de avaliação das iniciativas anteriores, incluindo a retomada de dez teses expostas em 1951 e 1953, submetidas a novos pareceres, que se misturaram, na publicação, com 38 propostas, sugestões, relatórios das comissões e registros de agradecimentos. De acordo com Lopes Gonçalves, que presidiu os trabalhos, a grande finalidade do encontro foi chamar a atenção do governo para as urgentes providências, como a reestruturação do SNT, a organização do Conservatório Nacional de Teatro, o amparo aos trabalhadores teatrais, entre outros aspectos.⁵⁰⁶

Os assuntos discutidos foram agrupados em dez temas, seguindo os critérios já utilizados para a confecção dos quadros relativos aos outros Congressos, como pode ser visto abaixo.

Quadro 5 - Teses apresentadas no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro

Tema	Número de teses
Amparo governamental/ criação de órgãos	20
Teatro para crianças	2
Padrão de pronúncia no teatro	2
Comissão Permanente de Teatro	2
Estímulo ao autor nacional	1
Direitos Autorais	1
Questões profissionais	1
Crítica teatral	1
Publicação de obras teatrais	1
Outros	7

FONTE: TERCEIRO..., s.d.

Mais da metade dos assuntos tratados envolveu o apoio do governo em diversos níveis, e abarcou sugestões para a alteração da forma de concessão de auxílios, a construção de teatros, a oposição às taxas de estatísticas e a necessidade de efetivação do decreto-lei n. 92, apresentados, na sua maior parte, sem estudos aprofundados.⁵⁰⁷

Francisco Colman, Temístocles Brandão Cavalcante, Luiz Iglezias e Paschoal Carlos Magno.

⁵⁰⁶ GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes apud DISCURSOS pronunciados. In: TERCEIRO..., s.d., p. 13.

⁵⁰⁷ Ver NUNES, Mário. Do amparo e fomento do teatro nacional. In: TERCEIRO..., s.d., p. 97-99; NELLO, Nino. Comunicação. In: TERCEIRO..., s.d., p. 155; GARCIA, Clóvis. Proposta. In: TERCEIRO..., s.d., p. 153;

Junto com as sugestões, as críticas, a mais contundente delas, vinda de Mário Nunes: “O derrame de dinheiros públicos – a quantos milhões atinge no SNT, nestes 18 anos de existência? – a título de subvenções e auxílios a entidades teatrais nada produziu de concreto a favor da arte e seus cultores.”⁵⁰⁸

O plano de auxílios elaborado pelo Conselho Consultivo do SNT e pela Comissão Permanente de Teatro em 1952 voltou a figurar nos debates. Francisco Colman do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo propôs uma alteração no sistema de subvenções, com a criação de um financiamento para as companhias profissionais, baseado em um programa de realizações durante um prazo a ser fixado.⁵⁰⁹

Uma ausência significativa foi a questão da “lei do terço”, que repercutiu nas discussões das colunas teatrais, e que foi mencionada unicamente na tese de Paulo de Magalhães, que se colocou favorável ao ato e criticou o empresário Franco Zampari, do TBC, declarado “o inimigo número 1 do teatro brasileiro” por privilegiar textos estrangeiros.⁵¹⁰

Assim como os outros, este Congresso fez da defesa da ideia do amparo dos poderes públicos ao teatro a sua principal bandeira, sem, novamente, definir um projeto que permitisse ao setor uma atuação marcante na elaboração de uma política teatral. Vários problemas foram apontados sem indicação de uma prioridade ou medida de urgência, capaz de promover a unificação da classe teatral.

Outro congresso que movimentou o meio teatral de alguns estados foi o chamado Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro Amador, ocorrido em outubro de 1958 em Natal. Este Congresso se inscreveu no contexto de outros movimentos, como os Festivais Nortistas de Teatro Amador, que aconteciam desde, pelo menos, 1955, e que contavam com o auxílio financeiro do SNT para a sua realização. Entre suas resoluções, a cobrança de uma maior atenção do órgão federal, a partir da inclusão de um representante da Sociedade Nacional de Amadores (SONATA) no Conselho Consultivo de Teatro, e da formação de um quadro de diretores para prestar assistência aos grupos amadores.⁵¹¹

Id. Recomendação. In: TERCEIRO..., s.d., p. 115; Id. Clóvis, Comunicação. In: TERCEIRO..., s.d., p. 151-152; SINDICATO DOS ATORES TEATRAIS... [Recomendação]. In: TERCEIRO..., s.d., p. 79-80.

⁵⁰⁸ NUNES, Mário. Do amparo e fomento do teatro nacional. In: TERCEIRO..., s.d., p. 97.

⁵⁰⁹ COLMAN, Francisco. Proposta para modificação no sistema de distribuição de verbas de auxílios do SNT. Terceiro..., s.d., p. 157-158.

⁵¹⁰ MAGALHÃES, Paulo de. Não há teatro sem peça nacional. In: TERCEIRO..., s.d., p. 81-82.

⁵¹¹ Demandas que eram igualmente cobradas sob a forma de correspondência direta ao diretor do SNT. Ver CONCLUSÕES do Certame de Natal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1958. Teatro, p. 8 e PROCESSO n. 1/59. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Apesar de denominado Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro Amador, vale assinalar que, antes disso, em 1953, foi realizado outro Congresso Brasileiro de Teatro Amador na Bahia como citado no capítulo 3, além dos congressos realizados pela Federação Paulista de

O grande movimento teatral em estados como Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Norte, entre outros, também se expressou pela criação de organizações, como a mencionada SONATA e a Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, fundada em 1955 e que foi incluída no Conselho Consultivo de Teatro dois anos depois.⁵¹²

Em meio às mudanças em curso no país e às ações de um governo que construiu uma nova capital no interior e se dedicou a tratar de alguns problemas especificamente regionais, diversos grupos articularam-se para reivindicar a atuação nacional do SNT, o que já vinha sendo feito por meio de pedidos isolados, como o do teatrólogo Meira Pires de Natal, que conseguiu do governo do seu estado a criação de um órgão de estímulo ao teatro.

Ao lado dessa movimentação, assistiu-se a um renovado debate sobre o teatro e a cultura, nascido de uma preocupação com a chamada “realidade nacional”, trazendo novos temas e personagens para a cena, que ganhariam grande projeção no início da década seguinte.

4.3 50 anos de progresso teatral em 5?: Edmundo Moniz à frente do SNT

Sob a inspiração do lema do presidente eleito, um otimismo marcou as primeiras entrevistas do diretor Edmundo Moniz à imprensa, nas quais expôs os seus planos de transformação do SNT que, se implementados, promoveriam “50 anos de progresso teatral em 5”.⁵¹³

De fato, o governo de Juscelino Kubitschek apresentou-se como uma conjuntura favorável ao desenvolvimento das atividades do SNT, explicitada pelo aumento do orçamento e de medidas de incremento administrativo, como a criação da Campanha Nacional de Teatro e a aprovação do primeiro regimento do órgão em 1958. Ações que tiveram a participação decisiva do diretor, com o apoio do ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado.

Mesmo não dispondo de informações exatas sobre a verba destinada ao SNT, observou-se que houve um aumento substancial após 1958, com a criação da Campanha Nacional de Teatro. O orçamento aproximado do órgão, que ficou em torno de Cr\$

Amadores Teatrais no estado de São Paulo. Outro congresso realizado na época foi o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro, que ocorreu em Salvador em 1956, e que, dentre outras disposições, aprovou o “linguajar carioca” como padrão para o teatro. Ver O I CONGRESSO Brasileiro de Língua Falada no Teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 set. 1956. Teatro, p. 15

⁵¹² ASSOCIAÇÃO dos Cronistas Teatrais de Pernambuco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1956. Teatros, p. 10 e PROCESSO n. 210/61. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁵¹³ “PROGRESSO de meio século do nosso teatro em apenas 5 anos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1956. Teatro, p. 13.

11.000.000,00 em 1956, subiu para mais de Cr\$ 61.000.000,00 em 1960.

Essas conquistas geraram repercussão na imprensa e homenagens ao diretor, que deu continuidade a algumas iniciativas originadas anteriormente e imprimiu uma maior diversificação nas atividades do órgão, distanciando do diálogo direto com o setor.⁵¹⁴

Edmundo Ferrão Moniz de Aragão era jornalista do *Correio da Manhã* e funcionário do SNT desde 1947. Filho de Antônio Moniz, ex-governador, deputado e senador pelo estado da Bahia, Edmundo Moniz começou cedo na militância política trotskista, com o ingresso nos movimentos estudantis.⁵¹⁵

Admitido como assistente de educação do SNT, Edmundo Moniz trabalhou em diversas frentes. Foi secretário e assistente técnico da revista *Dionysos*, professor de História da Arte e de História Geral do Conservatório Nacional de Teatro, exerceu a função de secretário do Conselho Consultivo de Teatro, foi um dos membros da comissão encarregada da elaboração de um regimento interno do órgão instituída em 1954 e chegou a substituir Aldo Calvet na direção.⁵¹⁶

Essa enumeração das atividades desempenhadas indica o acúmulo de conhecimentos adquiridos por Edmundo Moniz como funcionário do órgão, ainda que não fosse o único a dispor de tais experiências, o que pode ter contribuído, juntamente com a amizade com o presidente da República, para a sua escolha sobre a qual não foram encontradas mais informações.⁵¹⁷

Edmundo Moniz, diferente de Aldo Calvet e de José César de Andrade Borba, não pertencia ao meio teatral, apesar de ter escrito algumas peças, como *Branca de Neve*, que foi publicada em 1955 pelo SNT. Como funcionário do órgão esteve presente no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro e era membro do Instituto Brasileiro de Teatro.

Em sua posse, ocorrida em fevereiro de 1956, Edmundo Moniz abordou os seus planos

⁵¹⁴ Sobre a repercussão da criação da Campanha Nacional de Teatro e as homenagens a Edmundo Moniz ver ARTISTAS e intelectuais homenageiam Edmundo Moniz. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1959. Teatro, p. 19 e 57 MILHÕES para a Campanha do SNT. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 mar. 1959. Teatro, p. 8.

⁵¹⁵ CALDIERI, Sérgio. *Eternas lutas de Edmundo Moniz*. Rio de Janeiro: DINIGRAF, 2011, p. 15-16 e EDMUNDO Moniz oito anos de exílio. In: *Almanaque Folha*. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/edmundinho.htm>>. Acesso em: 17 mai. 2015. Sobre o movimento trotskista no Brasil desse período ver PEREIRA NETO, Murilo Leal. O movimento trotskista e a República democrática (1946-1964). In: FERREIRA; REIS (orgs.), 2007, p. 141-171.

⁵¹⁶ PORTARIAS n. 1, de 18 de fevereiro de 1947, n. 11, de 22 de dezembro de 1948, n. 8-A, de novembro de 1949, n. 6, de 8 de março de 1951, n. 50, de 19 de outubro de 1954 e n. 56, de 11 de junho de 1955. Pasta Portarias; CALVET, Aldo. Relatório de atividades do SNT de 1951; PROCESSO n. 240/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵¹⁷ Sobre a amizade com Juscelino Kubitschek, ver a entrevista de Edmundo Moniz em MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 202.

para o órgão, que consistiam em auxiliar o teatro existente, ampliar o número de publicações, intensificar o ensino dramático e criar o Teatro Nacional de Comédia, com a finalidade de “elevantar” o nível do teatro, conferindo um sentido popular e tornando-o acessível a todas as camadas sociais.

A sua militância política também foi colocada em questão:

Ao assumir a direção do Serviço Nacional de Teatro, disposto a auxiliar e prestigiar todas as manifestações artísticas na zona teatral, quero esclarecer que, para mim, o serviço público deve manter uma linha de estrita imparcialidade diante de todas as tendências, não se inclinando por esta ou aquela escola de caráter filosófico e literário. Jamais admitiria a arte dirigida. O clima saudável da arte e das letras é o da livre expansão das ideias.⁵¹⁸

Edmundo Moniz expôs suas ideias e deu publicidade as suas ações em várias entrevistas concedidas ao longo de sua gestão. Mas, ao contrário de seus predecessores, não utilizou o seu espaço na imprensa para tratar do SNT, pelo menos explicitamente, pois continuou a escrever sobre aspectos políticos e, em menor proporção, artísticos, nos artigos com indicação de autoria produzidos para o *Correio da Manhã* nesse período.

De maneira geral, os objetivos dispostos inicialmente foram perseguidos com maior ou menor eficácia pelo diretor, que realizou reformas no órgão sem modificá-lo em sua essência. A ênfase na “elevação” do teatro e a preocupação em torná-lo acessível não se constituíram como um projeto e, de modo semelhante a Aldo Calvet, o diretor esforçou-se mais em criar estruturas do que coordenar as atividades existentes, deixando a sua marca pessoal na administração, ao priorizar algumas medidas.

A maior delas, objeto de estudo imediato, foi a criação de uma nova companhia oficial, o Teatro Nacional de Comédia (TNC). No anteprojeto enviado ao ministro, Edmundo Moniz ressaltou a ambição da sua proposta:

Caberá ao TNC a missão de soerguimento do teatro brasileiro, realizando espetáculos de alto teor literário e artístico sem a preocupação de lucro, que tanto encarece as iniciativas privadas nas realizações dessa natureza, o que torna tais iniciativas privilégio das classes mais favorecidas pela fortuna. O que, realmente, o SNT pretende é levar a cultura teatral ao povo, sem rebaixar o nível estético dos espetáculos. Esse sentido eminentemente social do programa traçado reflete, aliás, a linha política cultural do governo, que o SNT deseja prestigiar. Nos países mais civilizados há exemplos expressivos de quanto o teatro, de iniciativa oficial, pode realizar na difusão da cultura. Urge colocar o Brasil em situação paralela, que só dignificará os nossos foros de civilização e fortalecerá ainda mais os elos que ligam o governo ao povo.

⁵¹⁸ O NOVO diretor do Serviço Nacional de Teatro. *Revista de Teatro da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 290, mar./abr. 1956, p. 6.

Se a difusão constitui providência educativa de profunda significação, o teatro, que é um de seus instrumentos mais valiosos justamente por seu conteúdo democrático, deve ocupar posição de real relevo.⁵¹⁹

Instituído pelo decreto n. 38.912, de 21 de março de 1956, competia ao Teatro Nacional de Comédia realizar espetáculos de teatro declamado de “alto nível literário e artístico”, mediante a seleção de repertório idôneo da literatura dramática brasileira e estrangeira, em todo o território nacional e no exterior.⁵²⁰

O Teatro Nacional de Comédia trouxe algumas propostas distintas em relação à experiência que o antecedeu no que tange à presença de peças e diretores estrangeiros. Igualmente almejada, a promoção da difusão a um público mais amplo, vista nas discussões sobre a criação da Companhia Dramática Nacional com o barateamento do ingresso, foi tratada de forma imprecisa, com o objetivo de atingir a “diversas camadas sociais”.

A presença de tais propósitos evidenciou uma influência, ao menos no plano das ideias, vinda do TNP, dirigido por Jean Vilar desde 1951, companhia francesa que se empenhava na encenação de textos clássicos para um maior número possível de pessoas, de diferentes classes, a partir da utilização de estratégias diversificadas.⁵²¹ Estratégias que não foram esboçadas pela companhia oficial brasileira, que pouco avançou nesse terreno, mesmo dispondo de uma verba que, por vezes, ultrapassou o total das subvenções a companhias profissionais, conjuntos amadores, circos-teatros e entidades.

O Teatro Nacional de Comédia esbarrou em entraves burocráticos que provocaram atrasos na contratação de artistas, diretores e técnicos e de início de temporadas que, em algumas ocasiões, tiveram parte do programa cancelado.⁵²²

O grande problema, de acordo com a avaliação de uma parcela da crítica da época, principalmente aquela mais aguerrida, que se uniria em torno do Círculo Independente em 1958, mas também dos críticos veteranos como Mário Nunes, foi a do falta de orientação e

⁵¹⁹ OFÍCIO n. 110, de 12 de março de 1956. Correspondências expedidas – pasta 1 (1956). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte)

⁵²⁰ BRASIL. Decreto n. 38.912, de 21 de março de 1956. Institui o Teatro Nacional de Comédia. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 23 mar. 1955. Seção 1, p. 5481. A funcionária e atriz Beatriz Getúlio Veiga em depoimento concedido anos depois, reivindicou a ideia de criação desta nova companhia oficial junto com Paulo Francis e João Bethencourt. Ver MICHALSKI; TROTTA, 1992, 207.

⁵²¹ Aproximação que foi percebida pelo crítico e funcionário do SNT, Sábato Magaldi e mencionada por Paulo Francis em depoimento concedido anos depois sobre a sua participação na companhia oficial. Ver MAGALDI, Sábato. O diálogo com Jean Vilar. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 out. 1957. Teatro, p. 10 e MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 191.

⁵²² Como foi a peça *O círculo de giz caucasiano*, de Bertolt Brecht, prevista para 1957. Ver MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 143.

planejamento que resultou em espetáculos falhos artisticamente. A questão da seleção das peças foi um dos pontos considerados negativos, junto com as deficiências dos teatros alugados, a inadequação da publicidade, a curta duração das temporadas e a escolha de um elenco pouco homogêneo e sem grandes estrelas, que não era estável. Tais fatos impossibilitaram a consolidação de um padrão que definisse a companhia, que contou com a participação de diretores prestigiados como Gianni Ratto, Ziembinski e José Renato – o diretor do Teatro de Arena recém-chegado de um estágio na França, onde fora assistente de Jean Vilar.⁵²³ E, ainda, de nomes como Paulo Francis, João Bethencourt, Armando Couto e José Maria Monteiro, o que representou uma oportunidade de trabalho para vários profissionais, e uma dificuldade em encontrar uma diretriz, porque esses possuíam formações e métodos distintos. Diretriz que tampouco foi delimitada pelos encarregados da chefia da produção, Brutus Pedreira nos dois primeiros anos e Agostinho Olavo nos restantes, dois antigos membros do grupo Os Comediantes.⁵²⁴

Com a presença de figuras ligadas a um grupo moderno pioneiro, a contratação dos diretores estrangeiros e a opção por um repertório de “alto nível literário e artístico” e “idôneo”, o Teatro Nacional de Comédia adotou uma “fórmula” preconizada pelas companhias modernas, e agregou nomes do teatro tradicional de comédia, como Jayme Costa, que se adaptaram ao modelo proposto. O ideal e o sentido da “elevação” propostos eram, portanto, aqueles do teatro moderno, mas, neste caso, isento das preocupações comerciais que cercavam este tipo de produção que, na época, consolidava-se no Rio de Janeiro, o que conferia uma maior responsabilidade à companhia oficial.

A primeira temporada foi inaugurada com uma adaptação de Francisco Pereira da Silva para o livro de Antônio Manuel de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, seguido por *Dilema de um médico*, de Bernard Shaw. Nos anos seguintes, foram representadas peças de Jorge Andrade, Antônio Callado, João Bethencourt, José da Silva, o Judeu, João do Rio, Machado de Assis, Arthur Azevedo, Rachel de Queiroz, José Zorrilla, Anton Tchekhov e

⁵²³ Ver críticas presentes em MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 124-160 e NUNES, Mário. O SNT e sua TNC e seus propósitos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1957. Teatro, p. 8. Sobre a experiência de José Renato na França ver BASBAUM, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, p. 103-107. Sobre as trajetórias de Paulo Francis e João Bethencourt ver FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra (memórias)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980 e MURAT, Rodrigo. *João Bethencourt: o locatário da Comédia*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

⁵²⁴ Entre os atores contratados estiveram nomes como Glauce Rocha, Fábio Sabag, Ivan Cândido, Milton Moraes, Sebastião Vasconcellos, Jayme Costa, Rodolfo Mayer, Iracema de Alencar, Napoleão Muniz Freire, Magalhães Graça e Beatriz Getúlio Veiga, funcionária do SNT e alvo de inúmeras críticas. Os cenários foram produzidos por Athos Bulcão, Oscar Niemeyer, Millôr Fernandes, Belá Paes Leme e pelo pintor espanhol Salvador Dalí, entre outros. Ver em detalhes as fichas dos espetáculos em MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 217-221.

Nelson Rodrigues.

O Teatro Nacional de Comédia selecionou peças de autores brasileiros clássicos e contemporâneos, e, em menor proporção, de alguns nomes da dramaturgia estrangeira. Porém, este foi um dos elementos mais criticados. A inclusão de textos considerados de poucas qualidades dramáticas, como os de Machado de Assis e Rachel de Queiroz, uma obra julgada menor do teatrólogo Arthur Azevedo e uma peça espanhola igualmente reputada como menor, como o *D. Juan* de Zorrilla, sofreu inúmeros ataques.⁵²⁵

Mesmo com tantos questionamentos, a companhia oficial recebeu avaliações positivas, que destacaram a qualidade dos espetáculos, a presença de autores brasileiros e de textos inéditos. Até os críticos mais exigentes, como Bárbara Heliadora, acharam positivo o esforço de se apresentar uma peça de difícil encenação, como *As três irmãs* de Tchekhov, que foi dirigida por Ziembinski.⁵²⁶

A companhia saiu do Rio de Janeiro apenas em 1960 para uma excursão a Belo Horizonte e para participar do Primeiro Festival de Teatro Brasileiro em Santos, e não foram localizadas informações sobre o barateamento de ingressos ou a realização de espetáculos em regiões distantes do centro da cidade, salvo referências sobre a distribuição gratuita e medidas esparsas que não se caracterizaram como uma política do órgão.⁵²⁷

Como ocorreu anteriormente, a manutenção de uma companhia oficial suscitou a resistência dos artistas ligados às companhias profissionais tradicionais sob o comando do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro que, em dezembro de 1957, apresentou reclamações contra o Teatro Nacional de Comédia ao Senado Federal. Segundo Bárbara Heliadora, o ator Delorges Caminha, representante do Sindicato no Conselho Consultivo de Teatro, chegou a ter uma reunião com o presidente Juscelino Kubitschek para tratar da “insatisfação geral” contra a companhia oficial.⁵²⁸

⁵²⁵ MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 124-160. O SNT e os integrantes do TNC promoveram algumas reuniões com críticos teatrais para discussão sobre o repertório e outros aspectos desta experiência, que foram suspensas sem maiores resultados. Sobre o assunto ver HELIADORA, Bárbara. *As guerras do público e do SNT* [20 a 28 nov. 1957] In: BRAGA, Cláudia (org.). *Barbara Heliadora: escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 596-598. Os textos de Bárbara Heliadora utilizados aqui a partir da coletânea organizada por Cláudia Braga foram publicados na *Tribuna da Imprensa* e no *Jornal do Brasil*.

⁵²⁶ MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 155-156.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 157 e TEATRO Nacional de Comédia: “levar o bom teatro ao povo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1957. Teatro, p. 17.

⁵²⁸ As 34 questões versavam sobre assuntos como o critério de seleção de peças, a sindicalização dos contratados, a verba, a presença de funcionários do SNT como atores e diretores, o valor do aluguel pago pelos teatros e o número de apresentações. Ver OFÍCIO n. 27, de 31 de janeiro de 1958. Correspondências expedidas – pastas 1 (1958). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte), A DIRETORIA da Casa dos Artistas... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1957. Teatro, p. 8 e HELIADORA, Bárbara. Debates e debates [30 nov. 1957].

Para rebater as críticas vindas de todos lados, Edmundo Moniz defendeu a companhia nas entrevistas concedidas e utilizou a revista *Dionysos* para valorizar seus feitos, sobretudo a de n. 9, que foi dedicada integralmente ao Teatro Nacional de Comédia, com a reprodução de críticas favoráveis às montagens da primeira, segunda e terceira temporadas e de artigos escritos pelos autores, diretores e cenógrafos das peças encenadas.⁵²⁹

Para além das polêmicas envolvendo os aspectos artísticos e o pouco alcance do Teatro Nacional de Comédia, no último ano de sua gestão, Edmundo Moniz conseguiu cumprir uma meta declarada por ele como “de longo prazo”, a conquista de um palco próprio, com a aquisição do antigo Cinema Parisiense que, após a reforma, foi transformado no Teatro Nacional de Comédia, que até hoje é propriedade do governo federal, administrado pela Funarte com o nome de Teatro Glauce Rocha.⁵³⁰ Iniciativa que foi comemorada nos meios teatrais, porque, pela primeira vez, o órgão dispunha de um teatro para desenvolver suas atividades e possibilitar o trabalho de companhias e grupos, dado que o Teatro Ginástico, que esteve à disposição do SNT na década de 1940, fora apenas arrendado pelo então Ministério da Educação e Saúde.

No geral, a construção, conservação ou restauração de teatros foi uma importante diretiva desenvolvida por Edmundo Moniz, que consumiu um montante significativo do orçamento e atingiu diversas partes do país apesar da pouca publicidade, que se concentrou na transferência do Cine Broadway de São Paulo para a União, após uma longa batalha iniciada no final dos anos 1940, e na aquisição do Cinema Parisiense no Rio de Janeiro.⁵³¹ Se o diretor do órgão atribuiu pequeno espaço ao tema nas entrevistas e em seus relatórios, em algumas mensagens presidenciais ao Congresso Nacional este tipo de ação apareceu com mais destaque:

In: BRAGA, 2007, p. 596-598.

⁵²⁹ Como Jorge Andrade, João Bethencourt, Gianni Ratto e Millôr Fernandes. Tendência que foi continuada em menor proporção, pois mais da metade das matérias publicadas no número seguinte foi dedicada à companhia oficial. Ver *Dionysos*, n. 9. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, dezembro de 1959 e *Dionysos*, n. 10. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, dezembro de 1960.

⁵³⁰ Segundo o decreto n. 45.343, o valor pago pela aquisição seria de Cr\$36.000.000,00, mas não foram encontradas mais informações na documentação relativa ao SNT. Ver DIAS, 2012, p. 389-395 e BRASIL. Decreto n. 45.343, de 28 de janeiro de 1959. Autoriza o Serviço Nacional de teatro a adquirir o imóvel de propriedade do Banco do Brasil S.A. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-45343-28-janeiro-1959-383988-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 13 out. 2016.

⁵³¹ Uma das primeiras solicitações de transferência do Cine Broadway foi realizada por Thiers Martins Moreira em 1949, ver OFÍCIO n. 41, de 29 de março de 1949. Correspondências expedidas – pasta 6 (1949). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

O apoio dos Poderes Públicos ao teatro, que se limitava a auxílios financeiros diretos a companhias particulares e a grupos amadores, vem-se dinamizando e ampliando. Assistência especial é, entretanto, reclamada, no sentido de dotar os trabalhadores teatrais de casas de espetáculos devidamente equipadas, em todo o país. A valorização imobiliária e a rentabilidade relativamente baixa daquelas casas vêm desestimulando as inversões particulares nesse campo, e até mesmo provocando a readaptação de muitas delas a outros fins, com graves prejuízos para o teatro brasileiro. Esses problemas estão sendo objetos de estudos pelos órgãos governamentais.⁵³²

Assim, quase 20 anos após a sua criação, o órgão começava a cuidar de uma questão considerada como, talvez, a mais grave, e a primeira atribuição disposta no decreto-lei n. 92.⁵³³

Embora esta tarefa se constituísse um auxílio e aparecesse nas listas como tal, é preciso distinguir a relevância da medida, que não tinha um efeito imediato. A construção ou reforma de um teatro poderia ser aproveitada pelas companhias teatrais em excursão ou pelos grupos locais, e até estimular o aparecimento de novas experiências.

Como pode ser visto detalhadamente no quadro 3 do Anexo IV, o órgão auxiliou a construção, conservação ou restauração de teatros públicos e particulares em alguns estados, como Rio Grande do Sul, Pernambuco, São Paulo, Rio Grande do Norte, Alagoas, Minas Gerais e Amazonas, com obras em grandes teatros, como o Amazonas em Manaus e ajuda a empreendimentos de amadores, como o do Grupo de Amadores Viriato Correia e o do Grupo Teatral e Artístico Montenegriño. Em certos casos, o SNT enviou funcionários para fiscalizar o emprego da verba, mas, o processo foi conduzido de forma semelhante ao dos pedidos de subvenção de companhias, para os quais eram avaliados as condições e planos previstos, com a cobrança da prestação de contas no final da utilização do dinheiro.⁵³⁴

O SNT também tentou um acordo com o governo do estado da Bahia para viabilizar a transferência do Teatro Castro Alves para a sua esfera e a compra de um teatro em Sabará, Minas Gerais, que não foram efetivados, mas reforçaram a tentativa de alcançar outros estados a partir da criação de uma rede de casas de espetáculos. Houve, ainda, uma negociação em torno da cessão de um imóvel localizado no bairro da Barra Funda em São

⁵³² KUBITSCHKEK, Juscelino. *Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1958*. Rio de Janeiro, 1958, p. 265. Ver também Id.. *Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1957*. Rio de Janeiro, 1957, p. 467.

⁵³³ A despeito de pequenos auxílios destinados a esse fim concedidos de forma semelhante aos outros vistos em alguns casos.

⁵³⁴ Ver como exemplos PROCESSO n. 194/56 e PORTARIA n. 1, de 3 de janeiro de 1958. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Paulo, destinado à sede de uma escola oficial, que, ao que parece, não foi concretizado.⁵³⁵

O objetivo de atingir a todas as camadas sociais, especialmente aquelas de menor poder aquisitivo, presente nos planos no Teatro Nacional de Comédia, integrou as atividades de uma nova estrutura criada em 1957, a Comissão de Teatro Social. A Comissão tinha como finalidade realizar espetáculos teatrais, conferências, exposições de caráter popular e concursos de estímulo à produção de obras de teatro. De acordo com o funcionário José Cursino dos Santos Raposo, a ideia era levar às classes operárias e às populações suburbanas espetáculos orientados “dentro de seguro padrão cultural” que estavam fora do seu alcance, devido aos altos preços dos ingressos e à distância de suas moradias.⁵³⁶

Ao caráter inovador da experiência não foi dada grande atenção pelo diretor do SNT, uma vez que foram encontradas referências escassas sobre o assunto nos relatórios da Comissão, que contou com uma inexpressiva dotação orçamentária.⁵³⁷

Também ligado à questão de ampliação do público, o teatro infantil foi incentivado com a continuidade das medidas introduzidas por Aldo Calvet, que não resultaram em grandes avanços, o que pode ser percebido pela verba disponível para a Comissão de Teatro Infantil. A única novidade foi a realização de um Festival de Teatro Infantil em 1958 e 1959, para o qual foi aberto um edital para participação. Os grupos e companhias selecionados contariam com o teatro, os programas e a metade da lotação, cujos ingressos seriam vendidos a preços populares, e a outra metade distribuída gratuitamente para escolas e instituições infantis.⁵³⁸

⁵³⁵ Sobre o Teatro Castro Alves ver IRÁ à Bahia o diretor do SNT para tratar do convênio sobre o Teatro Castro Alves. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jan. 1958. Teatro, p. 6. Sobre a ideia de compra do teatro de Sabará ver ATA da 12ª sessão [do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro], de 15 de julho de 1960. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre o imóvel da Barra Funda que, em algumas matérias jornalísticas consta que serviria para a sede da EAD, ver CESSÃO de imóvel para a EAD. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 ago. 1959. Teatro, p. 9, ATA da 5ª sessão [do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro], de 9 de março de 1960. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro e PROCESSO n. 396/60. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁵³⁶ PROCESSO n. 211/59. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Portaria n. 4, de 12 de fevereiro de 1957. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 18 fev. 1957. Seção 1, p. 3765. Vale lembrar que existiu nessa época, no Rio de Janeiro, o Teatro Social, grupo formado por professores, dramaturgos e parlamentares, que distribuía ingressos gratuitos para estudantes mediante acordo com empresários teatrais. Ver MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro Social [16 mai. 1957]. In: CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma (orgs.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 325.

⁵³⁷ Em seus primeiros anos a Comissão realizou espetáculos gratuitos em centros operários e recreativos, escolas, penitenciárias, sociedades beneficentes localizados no Rio de Janeiro, mas nada se sabe sobre os integrantes das montagens, salvo as peças, que foram *Casa de Ninguém* de Aldo Calvet em 1959 e *O auto da compadecida* de Ariano Suassuna em 1960. PROCESSOS n. 211/59 e n. 168/60. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵³⁸ No primeiro ano, o Festival teve dez grupos inscritos, número que aumentou para 13 no ano seguinte, com público de dez mil espectadores no primeiro ano e mais de 15 mil no segundo, segundo os cálculos do SNT. Ver

Em um momento em que a discussão sobre o público teatral ganhava importância, e alimentava os debates no Brasil e em países como a França, com implicações nas rotinas de trabalho das companhias, como pôde ser visto no depoimento da atriz Cacilda Becker ou no exemplo do Teatro de Arena, que se voltou para a conquista de novas plateias após 1958, o SNT deixou de contribuir com uma ação ou uma reflexão mais sistematizada com a Comissão de Teatro Social e a Comissão de Teatro Infantil.

O problema, cuja solução não seria facilmente encontrada, exigiria uma atuação mais articulada dos poderes públicos nas áreas social e educacional. E cumpre citar que nessa mesma época a Divisão Extraescolar do Ministério da Educação e Cultura mantinha um curso de especialização teatral para professores do ensino secundário, ministrado por especialistas e pelo próprio Edmundo Moniz.⁵³⁹ Contudo, não foi localizada nenhuma informação que possibilitasse estabelecer uma vinculação entre o SNT e este trabalho, o que revela a inexistência de uma política ministerial e a continuidade de ações isoladas e pontuais, sem uma visão de conjunto, e nem uma tentativa de aproximação, pelo menos no que se refere a Edmundo Moniz.

O Conservatório Nacional de Teatro permaneceu no SNT e teve sua verba aumentada, mas mereceu pouco destaque. O diretor colocou a intensificação do ensino dramático como um dos pontos de seu programa, mas a mudança mais significativa ocorreu com a portaria s.n., de 26 de fevereiro de 1958, que deu novo regulamento e criou o curso de especialização em direção teatral com duração de um ano.⁵⁴⁰

Iniciativa melhor sucedida foi a do aumento de publicações e distribuição de livros, e a continuidade da revista *Dionysos*, que preservou o padrão dos números anteriores. Entre os livros publicados, destaca-se a presença de autores contemporâneos, como Maria Clara

MONIZ, Edmundo. Relatório de atividades do SNT (1956-1960). Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵³⁹ Ver ESPECIALIZAÇÃO teatral para professores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1956. Teatro, p. 11, CURSO de especialização teatral para professores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1955. Noticiário, p. 10 e BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 33, de 31 de janeiro de 1956. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 6 fev. 1956. Seção 1, p. 2179.

⁵⁴⁰ BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Portaria s.n., de 26 de fevereiro de 1958. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 5 mar. 1958. Seção 1, p. 4292-4294. Vale assinalar que em 1956 foi criada uma comissão em âmbito ministerial para a elaboração de um anteprojeto de lei de regulamentação do ensino de arte dramática, formada por Edmundo Moniz, técnicos do SNT e professores do Conservatório Nacional de Teatro, e que em 1959 ocorreu o I Congresso Brasileiro de Ensino de Teatro, sobre o qual não foram encontradas muitas informações. Ver BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 320, de 23 de agosto de 1956. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 28 ago. 1956. Seção 1, p. 16330 e I CONGRESSO Brasileiro de Ensino de Teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1959. Teatro, p. 10.

Machado, Nelson Rodrigues, Guilherme Figueiredo, Edgar da Rocha Miranda, clássicos como *Antígona* de Sófocles, e estudos e memórias como *Machado de Assis e o teatro* de Joel Pontes.⁵⁴¹

Não prevista pelo diretor em seus planos iniciais, outra ação que contou com o apoio do SNT, foi a realização da Bienal de Artes Plásticas do Teatro no interior da Bienal de Arte de São Paulo em 1957 e 1959, que divulgou trabalhos de cenógrafos e figurinistas nacionais e internacionais e premiou os melhores, conferindo um reconhecimento artístico oficial a domínios essenciais no processo de modernização da cena.⁵⁴²

Ao cotejar as principais realizações promovidas entre os anos de 1956 e 1960, verificou-se que Edmundo Moniz concretizou alguns de seus planos para o SNT, ao menos no tocante à criação de novas estruturas, dado que as ideias de “elevação” e de promoção de um maior alcance popular ficaram restritas, muitas vezes, aos discursos e entrevistas.

O diretor afastou-se de um diálogo direto com o setor teatral, salvo a continuidade do Conselho Consultivo de Teatro, que será analisada adiante, e não se preocupou em estabelecer uma articulação com outras instâncias do Ministério da Educação e Cultura que tinham o teatro entre as suas preocupações, o que facilitaria a ação do órgão como promotor de um teatro considerado instrumento pedagógico e como iniciativa de formação de público.

Se não pode dizer que o teatro brasileiro desenvolveu “50 anos em 5” a partir das atividades realizadas, Edmundo Moniz, contando com o apoio institucional, efetivou medidas de maior alcance em termos espaciais, como visto no auxílio à construção, reforma ou conservação de teatros e em outras intervenções que são o assunto do próximo tópico.

⁵⁴¹ O SNT publicou os primeiros volumes de *40 anos de teatro*, de Mário Nunes, *O boi e o burro a caminho de Belém*, *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues, *A Vila da Prata*, de Edmundo Moniz, *A grande estiagem*, de Isaac Gondin Filho, *Os fantasmas*, de Guilherme Figueiredo, *O oráculo*, de Artur Azevedo, *El teatro jesuítico en el Brasil*, de J. C. Macedo Soares, *E o Noroeste soprou* e *Para onde a terra cresce*, de Edgar da Rocha Miranda, *O Diabo cospe vermelho*, de Maria Inês Barros de Almeida, *Só o faraó tem alma*, de Silveira Sampaio, *A dama do mar*, de Henrik Ibsen, *Três momentos do drama na atualidade brasileira*, de Sílvio Júlio, *O anjo*, de Agostinho Olavo, *Pedro Mico*, de Antonio Callado, *Negra Ba*, de Heloísa Maranhão, *As moças do corpo cheiroso*, de Zora Seljan, *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra, *Eleonora Duse no Rio de Janeiro (1885-1907)* de Brício de Abreu, *D. João e o surrealismo* de Edmundo Moniz e *Como se ensaia uma peça*, de Paulo de Magalhães. Para a lista completa das obras publicadas e distribuídas ver RAPOSO, José Cursino do Santos Raposo. Relatório do Setor de Divisão Cultural [1956-1960]. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte). Sobre a crítica à falta de critério no que se refere às publicações ver HELIODORA, Bárbara. Consequências graves da falta de orientação do SNT [5 set. 1959]. In: BRAGA (org.), 2007, p. 655-661.

⁵⁴² Idealizada pelo cenógrafo Aldo Calvo, a proposta da Bienal era promover uma mostra de arquitetura teatral, cenografia, técnica de teatro e figurino. A experiência contou o auxílio financeiro do SNT e de outras estruturas dos governos federal, estadual e municipal, e o envio do funcionário Agostinho Olavo e de outros para sua organização. Ver MAGALDI, Sábado. À guisa de apresentação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 set. 1957. Suplemento Literário, p. 4 e GARCIA, Clóvis. Cenografia e indumentária. In: FARIA (dir.), 2013, v. 2, p. 374-375.

4.4 Os decretos de 1958: “Tudo faz crer que este seja o ano do teatro brasileiro”⁵⁴³

Aumentar os limites da ação do SNT foi outro objetivo pretendido pela administração de Edmundo Moniz e pelo governo de Juscelino Kubitschek. A procura por uma atuação mais equilibrada em todo o território brasileiro esteve na pauta de outros diretores e aparecia, com frequência, na reivindicação de grupos e companhias de várias regiões. A grande dificuldade em se tornar um serviço nacional se dava pelo tamanho do país, aliado à escassez de recursos e de pessoal e à pouca expressão do cenário teatral comercial dos estados, que contavam com menor número de instituições culturais e educacionais em relação ao Rio de Janeiro e a São Paulo.⁵⁴⁴

Concentrando grande parte de sua atenção e de sua verba na capital federal desde o início de sua trajetória, o SNT pouco fizera pelos outros estados. O órgão contribuiu com o auxílio a grupos amadores e, esporadicamente, com o envio de um funcionário para orientação e análise das condições teatrais, sem que estas últimas resultassem em medidas efetivas, dado que, em grande parte dos casos, não foi encontrado sequer um relatório do que foi realizado.⁵⁴⁵

A ação do órgão no restante do país era bastante dispersa e sem continuidade até onde foram instaladas as delegacias em 1951. Ponto que começou a se modificar lentamente a partir das mudanças administrativas efetuadas na gestão de Edmundo Moniz, com o aumento da concessão de auxílios, particularmente para a reforma e construção de teatros, e com a presença da questão no decreto n. 43.928 de 26 de junho de 1958, que instituiu a Campanha Nacional de Teatro, e no decreto n. 44.318 de 21 de agosto de 1958, que aprovou o primeiro regimento do SNT.⁵⁴⁶

O anteprojeto de criação da Campanha Nacional de Teatro foi apresentado pelo diretor

⁵⁴³ NUNES, Mário. Ocupa, afinal, o teatro lugar condigno nas cogitações governamentais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 fev. 1958. Teatros, p. 8.

⁵⁴⁴ BOTELHO, 2000, p. 145.

⁵⁴⁵ Em alguns casos foram encontradas somente as minutas das portarias designando funcionários para averiguar as condições de teatros e existência de grupos em cidades como Curitiba, Recife e Salvador. Em outros, além da portaria, há um ofício que solicita o pagamento de diárias para os funcionários enviados. Ver PORTARIAS n. 1 e n. 3, de 7 de janeiro de 1960. Pasta Portarias; OFÍCIO n. 593, de 5 de novembro de 1957. Correspondências expedidas – pasta 4 (1957). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Um relatório de uma viagem a Belém e Manaus pode ser encontrado em PAIXÃO, Luiz Gonzaga. [Relatório de viagem, de 17 de setembro de 1956]. Correspondências expedidas – pasta 6 (1956). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁴⁶ BRASIL. Decreto n. 44.318, de 21 de Agosto de 1958. Aprova o Regimento do Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 23 ago. 1958. Seção 1, p. 18801.

ao ministro em outubro de 1957, não se sabe se por solicitação de Clóvis Salgado ou iniciativa de Edmundo Moniz. Como já referido, entre 1958 e 1960 várias campanhas foram instituídas pelo Ministério da Educação e Cultura, contando com um fundo para desenvolver as suas atividades.

Para Edmundo Moniz o estabelecimento da Campanha traria uma solução definitiva para os problemas enfrentados pelo teatro em todo o país:

Urge, pois, a organização de um vasto plano, flexível e exequível, que, sob a orientação do SNT, possa realmente fomentar e estimular o progresso teatral no país. É necessário que tão significativo problema de cultura artística e educacional seja enfrentado incisivamente, sem retardamentos injustificáveis e sem paliativos ociosos, incompatíveis com as necessidades do momento.⁵⁴⁷

A Campanha ficou sob o comando de um superintendente, cargo acumulado pelo diretor do SNT, e composta por uma Coordenação Executiva e por um Conselho Consultivo formado por cinco membros escolhidos entre pessoas de reconhecida competência, ao qual cabia opinar sobre o plano de aplicação, convênios e bolsas. A Campanha também possuía pessoal próprio e poderia solicitar que os governos estaduais e municipais colocassem funcionários a sua disposição.⁵⁴⁸

A finalidade da Campanha Nacional de Teatro era promover o desenvolvimento do teatro no país, mediante a organização e o financiamento de planos de proteção e ajuda à realização de empreendimentos artísticos, técnicos e assistenciais. Para tanto, competia a ela auxiliar companhias teatrais profissionais, circos, grupos amadores, escolas de teatro, entidades e atividades relacionadas ao teatro, exigindo a observância das diretrizes culturais estabelecidas; manter o Teatro Nacional de Comédia e proceder a montagem de espetáculos de óperas e balé de alto nível artístico; preparar congressos, festivais e exposições de teatro no país e no exterior; financiar o teatro social, com o fim de atingir todas as camadas sociais; incentivar o teatro estudantil e espetáculos teatrais para crianças e adolescentes; financiar a construção, a reconstrução e a conservação de teatros; financiar excursões de companhias profissionais e de grupos de amadores; conceder bolsas de estudos; editar publicações e livros

⁵⁴⁷ OFÍCIO s.n., de 23 de outubro de 1957. Correspondências expedidas – pasta 3 (1957). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁴⁸ BRASIL. Portaria n. 417, de 23 de julho de 1959. [Instruções para a organização e execução da Campanha Nacional de Teatro]. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 16 jul. 1958. Seção 1, p. 16749. Para compor o Conselho Consultivo da Campanha foram designados Antônio Callado, Daniel Rocha, Alfredo Tavares Pinto, Waldir Trigueiro da Gama e Sábato Magaldi. BRASIL. Portarias n. 10, n. 11, n. 12, n. 13 e n. 14 de 1º de agosto de 1959. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 5 set. 1959. Seção 1, p. 19258.

relativos ao teatro; esclarecer a opinião pública sobre o valor do teatro e a ação da Campanha; manter um serviço de intercâmbio com instituições nacionais e estrangeiras ligadas ao teatro; cooperar com os órgãos federais, estaduais e municipais de caráter cultural e relativos ao teatro.

Na prática, além de definir o financiamento como objetivo principal, essas atribuições diferenciavam-se pouco das competências dispostas pelo decreto de criação do SNT, somadas aos trabalhos já desenvolvidos pelo órgão, como o chamado teatro social e o Teatro Nacional de Comédia. Apenas o último item, o da cooperação com órgãos de outras esferas, representou algo inédito. Com a Campanha avistavam-se, portanto, novas possibilidades que residiam menos na verba disponível que, apesar do aumento, não seria dividida de forma equitativa, e mais pela liberdade de cooperação, que poderia caminhar para um movimento de descentralização como o que ocorreu na França, que teve do governo o impulso inicial e parte dos recursos financeiros, mas contou com outras instâncias de poderes e atuação de grupos para a sua manutenção e longevidade.

Vale lembrar, ainda, que, em fevereiro deste ano foi promulgada na Argentina, a lei de fomento teatral, que tinha finalidades semelhantes às da Campanha brasileira, mas que envolvia a articulação com diversos órgãos, como a Direção-geral da Cultura do Ministério da Educação e Justiça e o Ministério de Transportes, cabendo à primeira a coordenação dos órgãos estatais de cultura localizados nas províncias e municípios. Iniciativa que aponta para a relevância do tema da descentralização, tanto nos debates políticos realizados no país neste momento, como no âmbito de outras experiências internacionais.

A ideia da criação de delegacias foi retomada. Antes da instituição da Campanha foi instalada a Delegacia de São Paulo, para a qual foi nomeado o crítico teatral Sábato Magaldi, que na época colaborava em *O Estado de S. Paulo*, atuando como mais um instrumento do setor teatral paulista que se mobilizava pela atenção dos poderes públicos ao teatro.⁵⁴⁹

Em 1960 uma delegacia foi estabelecida na Bahia. Neste ano, o SNT passou a destacar uma verba de Cr\$ 500.000,00 para cada estado da federação, por determinação de uma emenda parlamentar. A documentação pesquisada não deixa claro como funcionava ou qual era o objetivo do destaque. Ao que parece, um órgão, um teatro público ou o governo do

⁵⁴⁹ Instituída em 1956, não foi localizada a portaria de criação da Delegacia de São Paulo, nem a nomeação de Sábato Magaldi. No entanto, esta informação pode ser encontrada em outros documentos e na imprensa da época. Ver, por exemplo, OFÍCIO 3.A.126, de 4 abril de 1956. Correspondências expedidas – pastas 1 (1956). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

estado poderia requerer a verba, sem muita discussão sobre os critérios ou finalidades.⁵⁵⁰

De qualquer forma, a reserva de determinada quantia impunha a extensão dos limites do órgão, ainda que de maneira muito incipiente, no contexto em que o próprio governo lançava novos olhares para outras regiões na tentativa de levar o desenvolvimento para todo o país.

Esta questão também encontrou respaldo em outro ato legal relativo ao SNT, o primeiro regimento do órgão, que estabeleceu e delimitou os procedimentos administrativos, alterou a sua estrutura e ampliou as determinações presentes no decreto-lei n. 92, como observado abaixo:

Quadro 6 - Competências do SNT - decretos de 1937 e de 1958

Decreto-lei n. 92, de 23 de dezembro de 1937	Decreto n. 44.318, de 21 de agosto de 1958
a. Promover ou estimular a construção de teatros em todo o país;	I – incentivar as atividades teatrais e correlatas, cooperando com as companhias de qualquer gênero cênico através de assistência técnica e cultural, para a realização de espetáculos, especialmente de teatros brasileiros de comédia;
b. organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico;	II – orientar e auxiliar a organização de grupos de amadores de qualquer gênero cênico, nos estabelecimentos de ensino, nos centros de trabalho, nos clubes e associações e promover a organização de conjuntos experimentais, grupos fantoches para crianças e atividades extraescolares realizadas por particulares e entidades oficiais;
c. orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros;	III – estimular o intercâmbio entre os principais centros teatrais do Brasil e estrangeiros;
d. incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas;	IV – incentivar o teatro para crianças e adolescentes nas escolas e outros locais

⁵⁵⁰ Apesar de não haver referências explícitas sobre os destaques, isso parece ter ocorrido nos casos da prefeitura de Teresina e da Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, que solicitaram o valor de Cr\$ 500.000,00 para a reforma de teatros. Ver PROCESSOS n. 479/60 e n. 88.676/60. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre a Delegacia da Bahia ver PROCESSO n. 101/60. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Em uma carta de 1961, Meira Pires afirmou ter sido o representante do SNT no Rio Grande do Norte desde 1958, mas não foram localizadas outras informações sobre o estabelecimento de uma delegacia neste estado. Ver PIRES, Meira. Carta de 17 de novembro de 1961. Correspondências recebidas – pastas 3 (1961). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

	adequados;
e. promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro;	V – estimular a produção de obras de teatro em geral, promovendo inclusive, concursos de peças;
f. estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros;	VI – promover a publicação de peças brasileiras e estrangeiras de reconhecido valor artístico bem como de obras premiadas nos concursos anuais de peças;
g. fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria do teatro, publicando as melhores obras existentes;	VII – organizar e manter atualizados o registro da produção teatral brasileira e estrangeira;
h. providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro.	VIII – promover a seleção de vocações para o teatro, facilitando-lhes e educação profissional no país e no estrangeiro;
-	IX - organizar e manter um museu de teatro e uma biblioteca especializada;
-	X – promover ou estimular a criação de cursos de teatro nas universidades e escolas;
-	XI - incentivar o desenvolvimento do teatro ambulante em todo o território nacional;
-	XII - manter cursos de formação de diretores, atores, cenógrafos, coreógrafos e profissionais de especializações correlatas.

Fonte: *Lex-Coletânea de Legislação e Jurisprudência e Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil.*

O regimento aprovado colocou como premissa do órgão a promoção “do desenvolvimento e o aperfeiçoamento da arte teatral como instrumento de cultura e educação do povo no Brasil”, acrescentou atribuições e retirou outras, como o item *a* do decreto-lei n. 92, o da construção de teatros, que, contudo, figurou no decreto na Campanha e foi até incrementado nesses anos e nos seguintes. Outro item que desapareceu do decreto de 1958 foi o de letra *g*, relacionado ao inventário da produção brasileira e portuguesa que foi substituído pelo de número *VII*, que previa a organização e manutenção do registro da produção teatral brasileira e estrangeira. As competências incorporadas estiveram ligadas ao intercâmbio teatral no Brasil e no exterior, à instituição de um museu de teatro e de uma biblioteca especializada e ao incentivo e desenvolvimento do teatro ambulante em todo o território nacional.

Outro elemento incorporado foi o a da criação de cursos de teatro. O SNT colaborava com os cursos privados existentes no Rio de Janeiro e em São Paulo, por meio de auxílios, enviava, com frequência, alguns funcionários para prestar serviços na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, e mantinha a sua própria escola, o Conservatório Nacional de Teatro, presente como outra nova atribuição no decreto n. 44.318, embora existisse desde 1939.⁵⁵¹

Como o ato de criação da Campanha, o regimento dispôs que o SNT poderia assinar convênios com os governos dos estados, territórios, municípios e Distrito Federal, visando promover o desenvolvimento do teatro nacional. Entretanto, nenhum dos dois decretos regulamentou as delegacias, ao contrário de outros projetos de reforma do órgão encontrados entre a documentação, o que indica que o assunto foi debatido, mas não conseguiu ser formalizado.⁵⁵²

Os dois decretos de 1958 mantiveram a ampla gama de competências do SNT que, mesmo tendo seu pessoal aumentado, carecia de funcionários para a realização de todas as tarefas e de uma verba superior. Mais uma vez, ficou evidente a identidade fragmentária do órgão, que era de estímulo, envolvendo o auxílio, a partir de agora denominado de financiamento, mas também um produtor cultural, se pensar na presença do Teatro Nacional de Comédia que acabava competindo com as outras companhias. E que incluía a produção editorial, além de possuir uma função ligada ao ensino teatral.

Pouco nítido era, ainda, o objetivo da maior presença nacional buscada pelo órgão. O estabelecimento de convênios com estados e municípios serviria para fomentar a criação regional ou a circulação das companhias dos grandes centros? Para incentivar o surgimento de um mercado teatral profissional ou somente para ajudar os grupos amadores?

Com todos esses limites, a procura por uma atuação nacional e as dificuldades inerentes a este processo foram acentuadas diferentes vezes pelo diretor:

O governo, compreendendo o significado educacional e cultural do teatro, deve dar-lhe a assistência da qual necessita para o seu aperfeiçoamento técnico e a realização de bons e aprimorados espetáculos. Em virtude de seu caráter nacional, a Campanha deve zelar pelo teatro não só do Rio de Janeiro e de São Paulo, os dois centros de maior importância, mas também pelo teatro das demais cidades do país, mesmo as mais longínquas onde se manifeste o interesse por essa atividade. (...) Sabemos que ainda é pouco a ajuda que propomos, mas julgamos de importância substancial para

⁵⁵¹ Sobre o envio de funcionários à Escola de Teatro da Bahia, ver PORTARIAS n. 27, de 26 de julho de 1957, n. 4, de 21 de janeiro de 1958, n. 29, de 22 de agosto de 1958 e n. 33, de 16 de maio de 1960. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁵² OFÍCIOS n. 3.A.279, de 3 agosto de 1956. Correspondências expedidas – pasta 2 (1956) e n. 256, de 25 de junho de 1957. Correspondências expedidas – pasta 3 (1957). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

a estabilidade e expansão do teatro nacional.⁵⁵³

Essa dispersão e a falta de precisão das atribuições e outras disposições presentes nos dois decretos de 1958 foram questionadas pela crítica Bárbara Heliadora, uma voz dissonante em meio à expectativa geral provocada pelo aumento da verba após a instituição da Campanha Nacional de Teatro. A crítica discutiu pontos, como a presença do termo “assistencial” em um decreto relacionado a um órgão de cultura e contestou as “características demagógicas” dos atos: “cumprisse a risca tudo o que fica enunciado em suas redações, o apoio governamental ao teatro no Brasil seria realmente exemplar.”⁵⁵⁴

Mas, o tom geral foi de euforia, que quase foi interrompido, pois o SNT viu-se na mira do Congresso Nacional e de uma proposta de corte de verba, que também atingiria o INCE. O assunto provocou uma movimentação no meio teatral e a defesa geral do órgão e de seu diretor. Segundo Bárbara Heliadora, o projeto era passar para o Congresso parte da distribuição de verbas para o auxílio às companhias, ideia sustentada pelo Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro:

Mas não podemos, de forma alguma, que interesses particulares e individuais trabalhem para que, em lugar de se lutar por uma reestruturação do órgão federal competente, isto é, o Serviço Nacional de Teatro, fiquem as subvenções reduzidas aos sistemas de pedidos a parlamentares que, fatalmente, cederão a influências de informantes interessados, já que não são técnicos em assuntos de teatro e que, ocupados com os prementes problemas da direção dos destinos da nação, dificilmente poderão dedicar-se ao estudo específico do caso das subvenções teatrais pelo Brasil afora.⁵⁵⁵

As emendas foram derrubadas, o que demonstrou a relativa força do órgão e de seus superiores nesse contexto, capazes de superar a articulação de uma parcela do setor que procurava, mais uma vez, outras formas de interferir no trabalho do SNT a favor de seus interesses, e não os do teatro, porque o que estava em discussão era a distribuição de auxílios a companhias, grupos e atividades e não a construção de casas de espetáculos, criação de escolas, etc.

As alterações administrativas, o aumento da verba e essa vitória no Congresso Nacional evidenciaram o empenho individual do diretor que, nos momentos mais difíceis,

⁵⁵³ OFÍCIO n. 359, de 22 de dezembro de 1958. Correspondências expedidas – pasta 3 (1958). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁵⁴ HELIODORA, Bárbara. Campanha Nacional de Teatro [4 jul. 1959]. In: BRAGA (org.), 2007, p. 651.

⁵⁵⁵ Id. Momento perigoso para o teatro nacional [17 ago. 1958]. In: BRAGA (org.), 2007, p. 606-607. Sobre a tentativa de corte ver também DESTAQUE de verbas na Câmara prejudicaria órgãos oficiais. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1958, p. 3.

recebeu apoio de grande parte do meio teatral e o suporte do ministro da Educação e Cultura e do presidente da República.

A habilidade política de Edmundo Moniz esbarrou, contudo, na falta de planejamento, definição de objetivos e de visão de conjunto em relação às atribuições do SNT, em resumo, de um projeto para a ação do governo no setor teatral, o que não permitiu com que o órgão passasse por uma remodelação que corrigisse os equívocos apontados e reconhecidos pelos próprios diretores ao longo dos anos. Prevaleceu uma visão imediatista, que criou delegacias sem que fossem delimitadas as suas competências, que não estabeleceu critérios para a verba destinada a cada estado determinada por uma emenda parlamentar, instituiu uma comissão para facilitar o acesso ao teatro sem debates, entre outros exemplos. Somado a isso, não houve o interesse em transformar o objeto de maior contestação, as subvenções a companhias, grupos e atividades, que foram mantidas com algumas poucas modificações.

4.5 Disputas por critérios e subvenções no Conselho Consultivo de Teatro

A diversificação das atividades do órgão implicou uma nova divisão do orçamento, conforme expresso na tabela abaixo, que mostra os valores aproximados, dos quais estão excluídas as despesas com material, pessoal e outros encargos:

Tabela 4 - Distribuição aproximada da verba do SNT entre 1956 e 1960

Distribuição da verba (aproximada)	1956	1957	1958	1959	1960
Auxílios a companhias, grupos, entidades, etc.	3.119.600,00	4.519.000,00	7.321.000,00	11.953.000,00	17.175.000,00
Bienal de Teatro	-	250.000,00	-	1.000.000,00	-
Bolsas de Estudo	-	-	-	-	1.000.000,00
Comissão de Teatro Infantil	120.000,00	150.000,00	-	-	-
Comissão de Teatro Social	-	300.000,00	300.000,00	300.000,00	400.000,00
Conservatório Nacional de Teatro	3.300.000,00	Não foram encontradas informações	5.300.000,00	7.040.000,00	1.900.000,00
Construção de teatros	2.500.000,00	2.340.000,00	12.200.000,00	9.200.000,00	9.370.000,00
Publicações Teatro Nacional de	-	-	-	1.000.000,00	500.000,00
	2.000.000,00	5.000.000,00	2.000.000,00	10.000.000,00	10.000.000,00

Comédia					
Atividades teatrais em Brasília	-	-	-	-	500.000,00
Cooperação com estados, municípios e entidades	-	-	-	-	10.500.000,00

Fontes: Quadro 3 do Anexo IV, processos e ofícios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

As informações relativas à gestão de Edmundo Moniz apresentaram maiores imprecisões do que as observadas anteriormente, o que levou à adoção de alguns critérios, e, novamente, à reflexão sobre a precariedade do controle dos recursos financeiros públicos de um órgão cuja principal tarefa era a distribuição de tais recursos e que, a partir de 1958, passou a gerir um fundo.⁵⁵⁶

No que se refere aos auxílios a companhias profissionais, grupos amadores, circos-teatros, entidades e atividades teatrais e à construção, reforma e restauração de teatros, optou-se pela utilização da soma dos valores apresentados no quadro 3 do Anexo IV. As listas utilizadas para os anos de 1956 e 1957 foram encontradas no *Diário Oficial*. Para os anos seguintes, como estas não foram localizadas no órgão de imprensa oficial, valeu-se dos

⁵⁵⁶ Sobre a construção, reforma e conservação de teatros cabe citar que o Plano orçamentário para o ano de 1959 previa a concessão de auxílio de Cr\$ 10.000.000,00 para o Teatro Municipal de Belo Horizonte, e o plano orçamentário relativo ao ano seguinte dispôs Cr\$ 9.000.000,00 para a reforma do Teatro Nacional de Comédia e Cr\$ 3.000.000,00 para o Teatro Broadway, mas não foram localizadas mais informações sobre essas concessões, embora conste que o Teatro Nacional de Comédia tenha passado por uma reforma. Ver OFÍCIO n. 359, de 22 de dezembro de 1958. Correspondências expedidas – pasta 3 (1958) e PROCESSO n. 6.086/60. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre a Bienal de Teatro ver OFÍCIO n. 470, de 16 de outubro de 1957 [Plano de concessão de auxílios para 1957]. Pasta Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1957 e PROCESSO n. 181/59. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre a Comissão de Teatro Infantil vale assinalar que, no ano de 1958, apesar de constar no relatório, foi encontrado um recibo deste valor com a informação “anulado” no processo referente ao assunto. Ver PROCESSOS n. 123.233/56 e n. 68.026/58. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre a Comissão de Teatro Social, para os anos de 1957 a 1960 ver OFÍCIO n. 470, de 16 de outubro de 1957 [Plano de concessão de auxílios para 1957]. Pasta Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1957, OFÍCIO n. 252, de 21 de outubro de 1958 [Plano de concessão de auxílios para 1958]. Pasta Auxílios e PROCESSO n. Processo n. 211/59. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre o Conservatório Nacional de Teatro ver OFÍCIO n. 204, de 5 de julho de 1956, PROCESSO n. 60.366/58. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte), OFÍCIO n. 359, de 22 de dezembro de 1958. Correspondências expedidas – pasta 3 (1958). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre as publicações ver OFÍCIO n. 359, de 22 de dezembro de 1958. Correspondências expedidas – pasta 3 (1958) e PROCESSO n. 6.086/60. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre o Teatro Nacional de Comédia ver OFÍCIOS n. 364, de 9 de outubro de 1956 [Plano de concessão de auxílios para 1956]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1956) e n. 359, de 22 de dezembro de 1958. Correspondências expedidas – pasta 3 (1958), e PROCESSOS n. 11.956/57, n. 109.959/58, n. 230/59 e 6.086/60. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

documentos e listas existentes. Essas fontes também serviram para os outros itens da tabela, exceto “Bolsas de Estudos”, “Atividades teatrais em Brasília” e “Cooperação com estados, municípios e entidades”, encontrados exclusivamente no plano orçamentário da Campanha Nacional de Teatro. Este tipo de plano começou a ser organizado em 1959, e previa uma quantia para cada atividade desempenhada pelo órgão. No entanto, não foi possível estabelecer se todas rubricas se materializaram em ações ou saber se aquela relacionada ao último item mencionado acima foi incluída junto com os auxílios em geral.⁵⁵⁷

Apesar dos inúmeros problemas, especialmente em relação a categoria de amadores no ano de 1960 como informam as notas do quadro 3 do Anexo IV, é notável o crescimento dos valores dirigidos às subvenções junto com o montante do orçamento, e, ao mesmo tempo, a diminuição de sua importância em uma visão de conjunto. O total no ano de 1957 foi menor do que o concedido à companhia oficial do SNT e, em 1958, inferior à verba destinada à construção, reforma ou conservação de teatros.

Tal fato não minimizou as disputas e as críticas, que foram realizadas dentro e fora do Conselho Consultivo de Teatro. O órgão, que não apareceu no regimento aprovado em 1958, mas saiu fortalecido após os embates ocorridos na gestão de José César de Andrade Borba, teve a sua composição aumentada, e passou de oito para 14 membros até o final de 1960, em uma demonstração da compatibilidade de sua existência com os planos de Edmundo Moniz. Em um momento de mudanças administrativas, as subvenções não parecem ter sido questionadas, e foram mantidas até nos dois decretos relacionados ao órgão aprovados em 1958.

Os trabalhos do Conselho Consultivo foram marcados por uma maior estabilidade, como evidencia o quadro abaixo:

Quadro 7 - Membros do Conselho Consultivo de Teatro de 1956 a 1960⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ O orçamento relativo ao ano de 1960 sofreu diversas modificações em relação ao plano previsto, que implicaram a transferência de valores de uma rubrica para outra. Utilizou-se aqui a última alteração encontrada, datada de novembro de 1960. Para acompanhar todas as mudanças ver OFÍCIO n. 359, de 22 de dezembro de 1958. Correspondências expedidas – pasta 3 (1958) e PROCESSO n. 6.086/60. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁵⁸ Para o ano de 1956 ver PORTARIAS n. 63, n. 64, n. 65, n. 66, n. 67, n. 68, n. 69, n. 70, de 15 de maio de 1956, n. 73, de 7 de junho de 1956 e n. 76, de 11 de julho de 1956. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Não foram encontradas as portarias de nomeação referentes a Clóvis Garcia e Sílvio Checchia, representantes das entidades incluídas no Conselho Consultivo pela portaria n. 259, de 19 de junho de 1956. Estas informações foram localizadas em OFÍCIO n. 364, de 9 de outubro de 1956 [Plano de concessão de auxílios para 1956]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1956). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Para o ano de 1957 ver PORTARIAS n. 14, n. 15, n. 16, n. 17, n. 18, n. 19, de 20 de maio de 1957, n. 20 e n. 21, de 29 de maio de 1957, n. 22 e n. 23, de 11 de junho de 1957.. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro

Entidade	Representante / Suplente
ABCT	Lopes Gonçalves (1956-1957) Mário Nunes (1958) Lopes Gonçalves (1959-1960) Mário Nunes (1960) Mário Nunes (1956-1957) Lúcio Fiúza (1958) Mário Nunes (1959) Aldo Calvet (1960)
SBAT	Daniel Rocha (1956-1960) Djalma Bittencourt (1956-1960)
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro	Colé Sant'Ana (1956) Paulo Celestino (1956) Delorges Caminha (1957-1958) Frederico Viola (1959) Fred Vilar (1960) Ferreira Maya (1956) Albérico Mello (1957) Modesto de Souza (1958) Paulo Celestino (1959) Albérico Mello (1960)
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo	Francisco Colman (1956-1957) Raul Roulien (1958) Francisco Colman (1959-1960) Benito Rodriguez (1956) Pílade Romano (1956-1958) Nino Nello (1959-1960)
Associação Brasileira de Empresários Teatrais	Luiz Iglezias (1956-1959) Geraldo Matheus Torloni (1960) Américo Garrido (1956-1959) Ney Machado (1960)

(Cedoc/Funarte). Não foram encontradas as portarias de nomeação referentes aos representantes do SNT. Estas informações foram localizadas em OFÍCIO n. 470, de 16 de outubro de 1957 [Plano de concessão de auxílios para 1957]. Pasta Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1957. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Para o ano de 1958 ver portarias de nomeação n. 11, n. 12, n. 13, n. 14, n. 15, n. 16, n. 17, de 31 de março de 1958, n. 19, de 16 de abril de 1958, n. 20 e n. 21, de 24 de abril de 1958. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Não foram encontradas as portarias de nomeação referentes aos representantes do SNT e da Associação Brasileira de Empresários Teatrais. Estas informações foram localizadas em OFÍCIO n. 252, de 21 de outubro de 1958 [Plano de concessão de auxílios para 1958]. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Para o ano de 1959 ver portarias de nomeação n. 14, n. 15, n. 16, n. 17, n. 18, n. 19, n. 20, n. 21, n. 22, n. 23 de 6 de maio de 1959, n. 25, n. 26 e n. 27, de 22 de maio de 1959. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Não foram encontradas as portarias de nomeação referentes aos representantes do SNT. Estas informações foram localizadas em OFÍCIO n. 201, de 28 de agosto de 1959 [Plano de concessão de auxílios para 1959]. Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1959. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Para 1960 ver portarias de nomeação n. 15, n. 16, n. 17, n. 18, n. 19, n. 20, n. 21, de 29 de março de 1960, n. 22, n. 23, de 30 de março de 1960, n. 25, de 31 de março de 1960, n. 28, n. 29, n. 30, de 20 de abril de 1960, n. 35 e n. 36, de 1º de junho de 1960. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro	Joracy Camargo (1956) Geysa Bôscoli (1957) Guilherme Figueiredo (1958-1960) Agnello Macedo (1956) Maria Clara Machado (1957) Paschoal Carlos Magno (1959-1960)
Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões	Luiz Olimecha (1956-1959) Carlos Angel Lopes (1960) Carlos Angel Lopes (1956-1959) Antônio de Souza (1960)
SNT	Aldo Calvet (1956-1960) José Guimarães Wanderley (1956-1960)
Associação Paulista de Críticos Teatrais	Clóvis Garcia (1956-1957) Décio de Almeida Prado (1958) Miroel Silveira (1959-1960) Hermilo Borba Filho (1957) José Neinstein (1958) Clóvis Garcia (1959-1960)
Associação Paulista de Empresários Teatrais/ Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões	Sílvio Checchia (1956-1957) Sem indicação em 1958 Aristides de Basile (1959-1960) Sandro Polloni (1957) Mário de Carvalho (1959-1960)
Instituto Brasileiro de Teatro	Agostinho Olavo (1957) José Cursino dos Santos Raposo (1958-1960) José Cursino dos Santos Raposo (1957) Agostinho Olavo (1958) Paulo Salgado dos Santos (1959-1960)
Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões de São Paulo	Daniel Bernardes (1957) Paulo Seyssel (1958-1959) Raul Roulien (1959-1960) Paulo Seyssel (1957) Daniel Bernardes (1958) Aldny Faia (1959) Paulo Seyssel (1960)
Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco	Lopes Gonçalves (1958) Sem indicação em 1959 Lopes Gonçalves (1960) Paschoal Carlos Magno (1958)
Representante dos Amadores	Lúcio Fiúza (1958-1960) Meira Pires (1959-1960)

Fontes: PORTARIAS. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

A primeira alteração na composição do Conselho aconteceu em 1956, com a portaria

n. 259, que acrescentou dois novos membros, um da Associação Paulista de Críticos Teatrais e outro da Associação Paulista de Empresários Teatrais, que atendeu, em parte, a uma demanda que foi levada pelo delegado Sábato Magaldi:

Ao auscultar a opinião dos representantes mais expressivos do nosso teatro, observei que há um certo ressentimento contra a política até agora adotada pelo SNT, pois as reivindicações de São Paulo estariam sempre sendo preteridas. Daí a repercussão amplamente favorável que terá, no meio teatral e na imprensa especializada, a inclusão de novos nomes paulistas, no Conselho Consultivo desse Serviço, a fim de que este estado obtenha o direito a uma participação mais efetiva na vida oficial do Teatro Brasileiro.⁵⁵⁹

A movimentação do setor teatral paulista começou logo no início da administração de Edmundo Moniz, quando foi criada uma Delegacia do SNT no estado e realizadas assembleias, que reuniram nomes como Franco Zampari, empresário do TBC, Sandro Polloni do Teatro Popular de Arte, o crítico Hermilo Borba Filho e Vianinha do Teatro Paulista do Estudante. Na pauta dos debates, exigências de reconhecimento da importância do teatro paulista, por meio do aumento do número de representantes no Conselho Consultivo de Teatro, a supressão de impostos incidentes sobre o teatro e uma distribuição mais “racional” das verbas.⁵⁶⁰

Em 1957, foi a vez da Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões de São Paulo ganhar assento no Conselho Consultivo, junto com um representante do Instituto Brasileiro de Teatro e outro dos amadores. A última modificação ocorreu em 1958, com a inclusão de um elemento que, em tese, indicava a ampliação do organismo para fora do “eixo Rio-São Paulo”, o representante da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco, lugar que, na realidade, foi ocupado por críticos cariocas.⁵⁶¹

No que tange à organização, o Conselho Consultivo de Teatro sofreu duas

⁵⁵⁹ MAGALDI, Sábato. Carta ao diretor do SNT, de 2 de maio de 1956. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre a inclusão de novos representantes ver BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 259, de 19 de junho de 1956. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 26 jun. 1956. Seção 1, p. 12405. Na carta de Sábato Magaldi, havia, ainda, a solicitação da inclusão de um representante da Associação Paulista de Amadores Teatrais.

⁵⁶⁰ DELEGACIA do SNT nesta capital. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1956. Teatro, p. 8, AUXÍLIO ao teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1956. Teatro, p. 6 e RUIZ, Roberto. Bazar das subvenções. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1956, s.p. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁶¹ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 180, de 10 de maio de 1957. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 15 mai. 1957. Seção 1, p. 12150 e PORTARIA n. 115, de 25 de março de 1958. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Não foi localizada informação sobre a criação da Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões de São Paulo e nem sua relação com a congênere carioca que, anteriormente, era a representante nacional desses grupos.

modificações. A primeira foi em 1957, com a criação do cargo de vice-presidente, que deveria ser escolhido entre os representantes das entidades, posição que ficou a cargo de Lopes Gonçalves. E a segunda foi realizada em 1959, com a divisão do Conselho em duas comissões: a Comissão de Assistência e Cooperação às Companhias Profissionais de Teatro e a Comissão de Assistência e Cooperação aos Circos, Teatros de Amadores, Entidades e Atividades Teatrais.⁵⁶²

Apesar das polêmicas e das denúncias feitas pelo ex-diretor José César de Andrade Borba, o Conselho Consultivo continuou a contar com representantes de entidades que tinham interesse direto nos auxílios. A leitura do quadro 6 aponta a permanência de alguns membros nomeados na primeira metade da década de 1950, como Lopes Gonçalves, Daniel Rocha, Luiz Olimecha, Luiz Iglesias, Geysa Bôscoli, Américo Garrido e Francisco Colman. Ao lado deles, nomes importantes do teatro carioca, como os críticos Mário Nunes e Paschoal Carlos Magno, o autor Guilherme Figueiredo, os atores Delorges Caminha e Paulo Celestino, e figuras com uma trajetória profissional mais recente, como Geraldo Matheus Torloni, empresário da Companhia Tônia-Celi-Autran. De São Paulo, veteranos dos palcos, como o ator Nino Nello, junto com Sandro Polloni e os críticos Clóvis Garcia, Miroel Silveira e Décio de Almeida Prado. Do Rio Grande do Norte, Meira Pires, antigo delegado do SNT daquele estado, foi convocado para representar os amadores.

Vale atentar que vários representantes de entidades eram funcionários do SNT, além daqueles contratados na administração de Aldo Calvet, caso dos membros do Instituto Brasileiro de Teatro. Do lado paulista, destaca-se a participação de representantes que tinham uma experiência em outros órgãos, como Clóvis Garcia, Décio de Almeida Prado e Miroel Silveira, membros do Conselho Municipal e da Comissão Estadual de Teatro.

O aumento na composição do Conselho implicou uma maior diversidade de seus membros, agrupando gerações e trajetórias diferentes, sobre as quais é possível ter uma ideia geral por meio da leitura do Anexo III. Ainda que não se possa assinalar o nível de

⁵⁶² Ver Portaria n. 180, de 10 de maio de 1957 (referida na nota anterior), BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 126, de 14 de abril de 1959. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 18 abr. 1959. Seção 1, p. 8853 e PORTARIA n. 172, de 25 de maio de 1959. Altera a portaria que menciona. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). A primeira Comissão era formada por representantes da SBAT, Associação Brasileira de Empresários Teatrais, Associação Paulista de Empresários Teatrais, ABCT, Associação Paulista de Críticos Teatrais, Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco, Sindicatos do Rio de Janeiro e São Paulo e por um técnico do SNT. A segunda Comissão era composta por representantes da Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões e da Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões de São Paulo, do Instituto Brasileiro de Teatro, do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro e pelos representantes dos amadores.

comprometimento e a participação de cada membro no Conselho, especialmente os representantes de São Paulo, sobre os quais pesava um limite geográfico, pode-se pensar que as diferenças existentes colocavam em confronto distintas concepções de teatro e, em última análise, a própria finalidade do amparo oficial. Junto com os antigos representantes, que lutavam pela defesa de um critério baseado na “tradição”, o Conselho passou a incluir figuras engajadas em um “projeto moderno” nos palcos e na crítica, para os quais os valores estéticos assumiam maior importância.

O único dado capaz de unir esse grupo foi o da participação de quase todos em pelo menos um dos congressos realizados pela ABCT, o que aponta para o conhecimento das discussões que foram objetos de debate nesses encontros, como as propostas de mudanças na forma de concessão dos auxílios.

Na prática, apesar de congregarem críticos contundentes dos amparos como Mário Nunes e outros, as questões suscitadas não visaram acabar com as subvenções, mas efetuar pequenas alterações no processo de escolha dos beneficiados. Neste momento, a necessidade de transformação da seleção ganhou novos contornos. Assinalou-se uma retomada da defesa de critérios inspirados por uma “orientação cultural adequada”, que foi conduzida pelos representantes do setor teatral paulista.

Nos editais, que eram os documentos de alcance público, divulgados no *Diário Oficial* e em alguns jornais, apenas mais exigências foram encontradas. Nos anos de 1956 e 1957, passou-se a cobrar a relação dos componentes das companhias profissionais, das peças apresentadas no ano anterior, das propostas de montagens, e, no caso de excursões, das cidades escolhidas. Para os grupos amadores e entidades foram solicitados o envio de prova de personalidade jurídica e a lista de peças encenadas para os primeiros e os objetivos para os últimos.⁵⁶³

Em atendimento a uma recomendação dos representantes paulistas, em 1958, foi instaurada a categoria de convênio, que coexistiu com a dos auxílios. De acordo com o edital, os convênios seriam estabelecidos para a representação de peças de “nível artístico e cultural” de acordo com os parâmetros de avaliação dos conselheiros.⁵⁶⁴

No edital de 1958, afora o cumprimento das obrigações citadas acima, foi exigido um requerimento-relatório mais pormenorizado e a identificação de auxílios recebidos de outras instâncias públicas. Para os grupos amadores passou a ser requerida a declaração de quitação

⁵⁶³ EDITAIS [1956 e 1957]. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁵⁶⁴ BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. [Edital de 1958]. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 26 mai. 1958. Seção 1, p. 12060.

dos direitos autorais emitida pela SBAT.

Em 1959, os convênios deixaram de existir e, no ano seguinte, as mudanças mais significativas foram as da obrigatoriedade da realização de 100 apresentações para as companhias profissionais e a do respeito ao decreto n. 47.658, de 19 de janeiro de 1960, que dispôs sobre as normas para execução orçamentária e deliberou sobre o cumprimento das prestações de contas para a concessão de novos auxílios e subvenções.⁵⁶⁵

Se nos documentos publicizados não figuraram informações sobre os critérios utilizados, salvo em relação aos convênios, outros forneceram uma ideia geral de como as concessões foram feitas. No início de 1956, foram propostos dois projetos. O primeiro, originado dos trabalhos da secretaria do Conselho Consultivo, previa o cumprimento rigoroso da portaria n. 240 de 1949, e o segundo, apresentado por Lopes Gonçalves, ao que parece, não diferia daquele utilizado em 1955, cujos fatores de maior peso na avaliação eram o tempo de existência e o número de trabalhadores para as companhias profissionais. Na reunião seguinte, Joracy Camargo pleiteou o estabelecimento de normas específicas que fixassem o valor cultural e a necessidade assistencial e Daniel Rocha sugeriu uma classificação por pontos levando em conta a tradição, duração, repertório, número de contratados, etc, que foi rechaçada, sob a alegação de que somente o aspecto assistencial ficaria contemplado.⁵⁶⁶

Na ata da última reunião, que contém a lista dos subvencionados, consta que a escolha pautou-se pelas exigências da portaria n. 240 de 1949 e também pela tradição dos elencos, seus esforços e dispêndios para manter em funcionamento os teatros, seus repertórios, a qualidade de seus conjuntos de intérpretes, a capacidade de seus diretores, o objetivo dos empreendimentos, o cumprimento dos favores já recebidos e outros critérios que evocavam o tempo de existência, a quantidade de pessoal contratado, entre outros, por meio da classificação em grupos.

Parece ter ocorrido, portanto, uma mescla entre os critérios fundados na “qualidade artística” e outros alicerçados na tradição, o que deixava uma margem de liberdade para as escolhas.

A ausência das atas de reuniões a partir de 1957 não permitiu conhecer as discussões

⁵⁶⁵ BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. [Edital de 1959]. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 27 mai. 1959. Seção 1, p. 12455-12456, Id. Serviço Nacional de Teatro. [Edital de 1960]. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 28 mai. 1960. Seção 1, p. 865 e Id. Decreto n. 47.658, de 19 de janeiro de 1960. Estabelece normas para a execução do Orçamento de 1960 e dá outras providências. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 19 jan. 1960. Seção 1, p. 889.

⁵⁶⁶ ATAS da 2ª e 3ª sessões do Conselho Consultivo de Teatro, de 23 e 30 de maio de 1956. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

realizadas e nem como ocorreu a participação dos membros, titulares ou suplentes. Contudo, a leitura da ata da reunião final indica que os parâmetros adotados em 1956 foram seguidos. Em 1958 e 1959, não foi encontrada menção à classificação por grupos, mas a tradição e os “esforços” foram referidos nas atas finais dos trabalhos do Conselho Consultivo de Teatro. Por outro lado, nos contratos relativos aos convênios em 1958, consta que estes serviram para a montagem de uma peça brasileira de “nível artístico e cultural”, com a disponibilidade de 30% do valor recebido em ingressos para o SNT.⁵⁶⁷

Em 1960 foi iniciado um novo modelo de seleção, que privilegiou a “qualidade” e outros aspectos até então inéditos, como revela a leitura dos processos. Esta avaliação, proposta pelos representantes Nino Nello, Aristides de Basile, Raul Roulien e Miroel Silveira, baseava-se em um sistema de pontuação assentado em itens como o da qualidade do elenco, qualidade do repertório, qualidade da direção, quantidade do elenco, tradição no tempo, tempo de atividade, encenação de peças brasileiras de qualidade, montagens fora das capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, participação em festivais no país e no exterior e realização de temporadas populares.⁵⁶⁸

O número máximo de pontos era 4, o que não tornaria muito distante uma companhia que tivesse um elenco considerado de excelência e outra com nomes menos conhecidos, que receberia 1 ponto, por exemplo. A diferença, desse modo, seria estabelecida a partir de uma visão de conjunto.

A ênfase concedida aos itens ligados à ideia de “qualidade artística” retomou as discussões que cercaram a aprovação da portaria n. 240 em 1949, e, novamente, deixou a cargo dos representantes do setor definir um “valor” para a arte e para o teatro que deveria ser financiado com dinheiro público. Outros elementos como excursões, participação em festivais e a realização de temporadas populares, colocaram em relevo a questão da difusão, no sentido de beneficiar companhias interessadas em tornar os seus espetáculos econômica e geograficamente mais acessíveis.

Assim, a despeito da permanência de critérios “não artísticos” e do caráter declaradamente assistencial de parte das subvenções, observou-se um momento de contestação da prática que até então se manteve quase que inalterada dentro do Conselho Consultivo. O surgimento e a aceitação de ideias que traziam, de maneira incipiente, uma

⁵⁶⁷ CONTRATOS [cópias]. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁵⁶⁸ NELLO, Nino; BASILE, Aristides de; ROULIEN, Raul; SILVEIRA, Miroel. Carta ao diretor do SNT, de 22 de fevereiro de 1960. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Sobre as reivindicações paulistas ver CONSELHO Consultivo do SNT. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 abr. 1958. Teatro, p. 9 e AAPCT e o SNT. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 ago. 1959. Teatro, p. 7.

preocupação com o público, poderiam transformar essa atividade, mas pouco foi visto na concessão propriamente dita.

O quadro 3 apresentado do Anexo IV fornece uma noção geral das contribuições que puderam ser melhor analisadas com a inclusão, nas listas de auxílios, de informações como a unidade federativa a qual pertencia cada favorecido e a divisão por categorias.

O número das subvenções a companhias, grupos amadores, circos-teatros, entidades e atividades teatrais sofreu um aumento em relação ao período anterior, e chegou a aproximadamente 119 em 1956, 146 em 1957, 106 em 1958, 126 em 1959 e 140 em 1960.

Entre as categorias contempladas verificou-se uma quantidade semelhante de companhias profissionais e grupos amadores, que variou de 24 beneficiados a 41 entre as primeiras e de 27 a 45 entre os segundos. Aumento significativo pôde ser constatado no que respeita aos circos-teatros, entre 26 e 40 subvencionados nesses anos. A partir de 1959, a subvenção de espetáculos de ópera começou a ser tratada em sua especificidade, com auxílios mais altos, que refletiam o caráter dispendioso dessas montagens, conforme disposição presente no decreto de criação da Campanha Nacional de Teatro.

O número de entidades e atividades teatrais, categoria que abrangia, de acordo com a definição do próprio SNT, as organizações de classe, escolas, órgãos públicos, entre outros, cresceu, confirmando a natureza assistencial que delineou, em parte, o perfil da subvenção concedida pelo órgão. Isso pode ser visto especialmente no que se refere a instituições como Casa do Ator, Caixa Beneficente da SBAT e aos auxílios para entidades como SBAT, Sindicatos dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos, ABCT, Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Diversões, Associação Paulista de Críticos Teatrais, Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões, que não estavam vinculados a nenhum projeto em particular e apenas serviam para a manutenção das suas atividades, como a confecção das medalhas destinadas aos “melhores do ano”, concurso promovido pela ABCT desde 1948.⁵⁶⁹

Os valores dos auxílios sofreram uma nova queda. Em 1956, o máximo concedido a uma companhia profissional foi de Cr\$ 72.000,00, com o desconto de 20% para os sindicatos. No ano seguinte, o teto dos auxílios diminuiu, chegando a Cr\$ 67.500,00 – o menor valor máximo de subvenção desde 1942, sem levar em consideração a desvalorização em razão da inflação, o que torna este número mais inexpressivo. Em 1958, os auxílios aumentaram, ficando em Cr\$ 215.000,00, seguindo, depois para Cr\$ 224.000,00 em 1959 e Cr\$ 288.000,00

⁵⁶⁹ Atividade para a qual o SNT contribuía desde 1949. Ver PROCESSOS n. 125.859/57, n. 2/58 n. 26.135/59. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

em 1960.

Essa queda nos valores das subvenções leva, mais uma vez, a indagar o que significava o montante concedido naquele contexto de altos índices inflacionários e de aumento do custo de vida. Na falta de dados mais consistentes sobre a vida financeira das companhias, vale traçar uma comparação com as despesas da companhia oficial, sobre a qual existem informações mais detalhadas. Se, para a temporada de 1957, o total de gastos com as montagens do Teatro Nacional de Comédia, incluindo o pagamento do salário de atores, diretores e técnicos, e excluindo as despesas com aluguel, equipamentos, programas e transportes, ficou em Cr\$ 908.992,00, pode-se inferir que uma companhia de porte semelhante consumisse de Cr\$ 2.000.000,00 a Cr\$ 3.000.000,00 por temporada ou até por montagem, o que permite dimensionar o que era um auxílio de Cr\$ 67.500,00 ou Cr\$ 288.000,00.

Sandro Polloni, empresário do Teatro Popular de Arte e suplente da Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões no Conselho Consultivo em 1957, afirmou, no programa da peça *A Alma Boa Set-Suan*, que somente o pagamento de impostos, taxas, selagens, alvarás, contribuições previdenciárias e outras exigências oficiais consumia a quantia de Cr\$ 504.000,00. Problema que, para ele, revelava a falta de união da classe teatral, que não reivindicava uma ação mais efetiva dos poderes públicos.⁵⁷⁰

Apesar do valor simbólico, é preciso acentuar que algumas companhias, notadamente as maiores, recebiam subvenções de outras esferas e órgãos públicos. Por exemplo, no ano de 1957 a Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso recebeu a subvenção do SNT, mais Cr\$ 150.000,00 do Governo do Estado de São Paulo, Cr\$ 500.000,00 da Prefeitura Municipal de São Paulo e Cr\$ 90.000,00 da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo, o que possibilita perceber como a prática era difundida e como as empresas aproveitavam as oportunidades apresentadas. O que não ficava restrito aos artistas de São Paulo, uma vez que Jayme Costa chegou a ser amparado pela Comissão Estadual de Teatro no ano de 1957, tal como a Companhia Tônia-Celi-Autran e o Teatro Cacilda Becker em outros anos. E nem restrito ao governo deste estado, pois em várias ocasiões as próprias autoridades federais distribuíram auxílios sem passar pelo SNT, como a doação direta feita por Juscelino Kubitschek à atriz Cacilda Becker de Cr\$ 5.000.000,00.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ BRANDÃO, 2009, p. 317.

⁵⁷¹ Ver PROCESSO n. 121.602/58. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e CRUZ, 2000, p. 54; 100-101. Em 1960, a soma de auxílios concedidos somente pela Comissão Estadual de Teatro de São Paulo chegou a Cr\$ 600.000,00 para a Companhia Tônia-Celi-Autran, Cr\$ 844.000,00 para o TBC e Cr\$ 562.000,00 para o Teatro

Se em grande parte dos casos, a ajuda do SNT era pequena, a soma com outros auxílios confere a importância das subvenções dos poderes públicos ao teatro. Entretanto, não se pode avançar nessa direção por ultrapassar o escopo deste estudo e exigir uma pesquisa mais aprofundada. Restringindo-se ao SNT, o que se pôde notar foi que a opção foi a de beneficiar o maior número de companhias e atividades possível com valores mais baixos, diferentemente da ação da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo que, com um orçamento menor, privilegiava menos companhias, sobretudo aquelas que tinham propostas de excursões e realização de temporadas populares, como mostrou a Maria Eugênia Cruz.⁵⁷²

Para os grupos amadores, os valores pouco variaram nos primeiros anos, ficando entre Cr\$ 5.000,00 a Cr\$ 50.000,00. Em 1960, a atenção se ampliou, com o alcance de mais grupos de várias regiões do país, amparados com somas por vezes superiores às recebidas pelas companhias profissionais. Como exemplos podem ser citados o Teatro Popular do Nordeste (PE), a Sociedade Cultura Artística de Sergipe, o Teatro de Amadores Gráficos de Fortaleza, o Teatro-Escola Amazonense de Amadores Teatrais e a Associação Teatral das Alagoas, o que, possivelmente, esteve relacionado à emenda parlamentar que determinou dotação de Cr\$ 500.000,00 para cada estado. Por outro lado, houve uma diminuição dos trabalhos de orientação e a paralisação da Comissão de Teatro Amador criada na gestão de Aldo Calvet.

No geral, os auxílios expandiram-se para outros estados que, contando as subvenções destinadas à construção, reforma e restauração de teatro, foi de 56 em 1958 e alcançou 84 contemplados em 1957. Em 1956, pela primeira vez na história, o estado com maior número de categorias amparadas foi São Paulo, graças aos circos-teatros, o que possibilita refletir sobre a heterogeneidade da cena paulista, que ia muito além do TBC e das companhias modernas, objetos privilegiados pela historiografia do teatro brasileiro. Outro estado que registrou um aumento foi o do Rio Grande do Sul, que chegou a contar com 14 subvenções no ano de 1957.

Para os circos-teatros os valores foram menores, chegando ao mínimo de Cr\$ 3.750.00,00 em 1957, quantia irrisória que pouco poderia contribuir para a manutenção ou realização de espetáculos teatrais, mesmo que não fosse a única atração desses circos.

Cacilda Becker (p. 71-74 do Anexo). Sobre a doação do presidente a Cacilda Becker ver PROCESSOS com autorização para pagamento em 1960. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte) e PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2010, nota de rodapé 16, p. 247-248.

⁵⁷² CRUZ, 2000. Procedimento que parece ter sido mudado posteriormente como escreveu a crítica Bárbara Heliodora em um artigo na época. Ver HELIODORA, Barbara. Comissão Estadual de Teatro [6 fev. 1963]. In: BRAGA (org.), 2007, p. 699.

Entre os nomes de companhias profissionais mais frequentes nesses anos apareceram Alda Garrido, Eva e seus Artistas, Dercy Gonçalves, João Rios, Jayme Costa, Os Artistas Unidos, Sérgio Cardoso-Nydia Lícia, Teatro de Arena, TBC, Tônia-Celi-Autran e Teatro Popular de Arte.

O órgão continuou a contemplar as companhias tradicionais lideradas pelas grandes estrelas em fase de diminuição de seus trabalhos e as companhias modernas, lembrando que os empresários das duas primeiras e das últimas companhias citadas acima foram representantes e suplentes de entidades no Conselho Consultivo entre 1956 e 1960. E, como fizera antes, ainda que o critério da “tradição” tenha tido um peso considerável, o Conselho abriu espaço para experiências mais recentes nos palcos, com grupos que foram amparados logo no primeiro ano de atividade como a Companhia Tônia-Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker, e o Teatro dos Sete.

A única alteração evidente residiu na diferenciação dos valores recebidos que, por serem tão inexpressivos, não teriam impacto na vida financeira, mas que podem ser pensados em termos de um valor simbólico, emitido pelo reconhecimento oficial.

Os processos relativos a esses anos apresentam problemas semelhantes aos apontados anteriormente, muitos deles estão incompletos, alguns contêm os recibos e não as propostas, nem os pareceres, outros apenas a prestação de contas.

Em 1956, o maior valor das subvenções foi concedido para a Companhia de Comédias Dercy Gonçalves, a Companhia de Comédias Eva e seus Artistas, Os Artistas Unidos, a Companhia de Comédias Oscarito e Família, a Companhia Tônia-Celi-Autran, a Companhia Alda Garrido, a Companhia Nydia-Lícia-Sérgio Cardoso e o Teatro Popular de Arte.

As propostas apresentadas se caracterizaram pela heterogeneidade o que expressou, mais uma vez, a ausência de critérios nítidos, porque nem a tradição e nem a “qualidade” (de repertório, elenco e direção) podem ser equiparadas nos conjuntos citados. Valor idêntico foi concedido para a Companhia Tônia-Celi-Autran fundada neste ano, que estreou com *Otelo* de Shakespeare, para o Teatro Popular de Arte, que propôs a montagem de *Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, *Rosa Tatuada* de Tennessee Williams e *Manequim* de Henrique Pongetti e para Dercy Gonçalves, que apresentou *A mulher de Barrabás* de José Lopes Rúbio, adaptado por Danilo Bastos, e *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, paródia da montagem tebecista dirigida por Ruggero Jacobbi que, segundo Virgínia Namur, a atriz modificava com improvisos, e que fez bastante sucesso.⁵⁷³

⁵⁷³ PROCESSOS, n. 143 e n. 149. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). O processo referente ao pedido

No caso da Companhia Tônia-Celi-Autran, o parecer de Paulo Celestino, do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro, ressaltou a temporada lucrativa da empresa que, até aquele momento, tinha atraído mais de 30 mil pessoas com ingressos a Cr\$ 100,00. E recomendou o seu enquadramento na 2ª categoria em razão do não cumprimento da obrigatoriedade de montagem de texto brasileiro, que, pelo que consta, não ocorreu.⁵⁷⁴

Em 1957, as companhias melhor aquinhoadas foram Companhia de Comédias Dercy Gonçalves, Companhia de Comédias Eva e seus Artistas, Companhia de Comédias Jayme Costa, Companhia de Revista Silva Filho, Companhia Procópio Ferreira, Companhia Tônia-Celi-Autran, Companhia Alda Garrido, Empresa de Diversões Ltda., Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Os Artistas Unidos, Teatro de Arena e o Teatro Popular de Arte e o TBC que, pela primeira vez solicitou e recebeu auxílio para o grupo instalado no Rio de Janeiro.⁵⁷⁵

Além disso, o SNT amparou companhias de revistas, gênero em fase de decadência segundo os estudiosos, e a Companhia de Procópio Ferreira, já sem o vigor dos anos passados, que apresentou um repertório formado em quase sua totalidade por peças de sua autoria e de sucessos de décadas atrás, como *Deus lhe Pague* de Joracy Camargo.⁵⁷⁶

Em 1958, com o estabelecimento da categoria de convênio, as companhias que conquistaram os valores mais altos foram Eva e seus Artistas, Companhia Tônia-Celi-Autran, Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Artistas Unidos, TBC, Teatro Cacilda Becker e Teatro Popular de Arte, o que tornou as companhias modernas como conjunto predominante pela primeira vez.⁵⁷⁷

A exigência do requerimento-relatório levou os solicitantes a reforçar os seus argumentos, como pode ser visto no processo relativo ao Teatro de Arena, ao pleitear o

da Companhia Dercy Gonçalves não foi localizado e as informações e as considerações sobre o repertório foram retiradas de NAMUR, 2009, p. 111-115. Sobre a direção de Ruggero Jacobbi ver também RAULINO, 2002, p. 167-168.

⁵⁷⁴ PROCESSO n. 143/56. De acordo com este parecer, a Companhia teve um lucro de Cr\$ 3.000.000,00.

⁵⁷⁵ A sede de São Paulo solicitava auxílio à Comissão Estadual de Teatro. Em 1960, o decreto federal n. 49.651 autorizou a abertura, pelo MEC, de um crédito de Cr\$ 3.000.000,00 para auxiliá-lo. Ver CRUZ, 2000, p. 56 e BRASIL. Decreto n. 49.651, de 31 de dezembro de 1960. Abre ao Ministério da Educação e Cultura o crédito especial de Cr\$ 3.000.000,00, para auxiliar o Teatro Brasileiro de Comédia. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 31 dez. 1960. Seção 1, p. 16629.

⁵⁷⁶ PROCESSO n. 39/57. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁷⁷ No entanto, as peças apresentadas foram criticadas pelo desnível, como a proposta pelo TBC paulista, *Rua São Luiz 27-8º andar*, de Abílio Pereira de Almeida, que abordava a “aniquilação dos valores da burguesia paulista” pelo viés do comportamento sexual. Ver GUZIK, 1986, p. 154-155 e DOIS outros convênios altamente discutíveis. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1958, s.p. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

amparo para a apresentação de *Chapetuba Futebol Club*, peça que trazia para a cena o futebol a partir de um enfoque ético, em que colocava em questão as divergências entre os interesses pessoais e os coletivos:⁵⁷⁸

... sem nenhuma intenção gratuita de “nacionalismo pelo nacionalismo”, mas realmente para nos colocarmos na nossa posição, isto é, um TEATRO DE EXCEÇÃO, que não somente pela forma mas também pelo espírito, deve manter essa diretriz.⁵⁷⁹

Ou de Dercy Gonçalves, que justificou o pedido pela intenção de “poder elevar o padrão das suas montagens”, corroborando, ela própria, a imagem negativa que era difundida por alguns críticos por conta de sua identidade com o “teatro antigo” e de grande popularidade.⁵⁸⁰

No ano seguinte, sem os convênios, quase o dobro de pedidos de companhias profissionais foi aceito, com uma pequena atualização no valor máximo, com o qual foram auxiliadas as mesmas companhias de 1958. Duas delas, o Teatro Popular de Arte e o Teatro Cacilda Becker, obtiveram outro auxílio, de Cr\$ 500.000,00, que serviu como ajuda para viagem à França, onde se apresentaram no festival Teatro das Nações.⁵⁸¹

Em 1960, com a instituição do sistema de pontos, as companhias modernas que, aparentemente eram as melhor estruturadas, foram aquelas que alcançaram os valores mais altos, como o Teatro Cacilda Becker, o Teatro de Arena e o Teatro Popular de Arte, com Cr\$ 288.000,00, e a Companhia Tônia-Celi-Autran, o TBC e a Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso com Cr\$ 256.000,00, seguidas por outras empresas. Diferente dos outros anos, quando companhias de comédia tradicionais foram equiparadas às companhias modernas, em 1960, esta avaliação permitiu certa gradação.⁵⁸²

Neste ano, o repertório proposto pelas companhias que receberam as maiores subvenções foi composto em grande parte por textos de autores brasileiros, como Machado de Assis, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Ariano Suassuna, Augusto Boal, entre outros, abrangendo, portanto, dos clássicos nacionais, ao teatro “regional”, que despontava

⁵⁷⁸ BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 48-56.

⁵⁷⁹ PROCESSO n. 126.999/58. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). *Os grifos são dos autores*.

⁵⁸⁰ PROCESSO n. 121.601/58. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁸¹ Festival realizado sob a chancela do Instituto Internacional de Teatro. Sobre o assunto ver PESLIN, Daniela. *Le Théâtre des Nations: Une aventure théâtrale à redécouvrir*. Paris: L'Harmattan, 2009.

⁵⁸² JULGAMENTO das companhias profissionais proposto pela primeira comissão – 1960. Pasta Conselho Consultivo de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

com muito sucesso naquele momento, e um teatro político e de crítica social.⁵⁸³

Mesmo com o menor volume de verba dirigida para a subvenção, as disputas e polêmicas mantiveram-se. A análise dos processos demonstrou como os desvios eram justificados frequentemente pelos membros do Conselho Consultivo, especialmente os representantes dos Sindicatos dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro e de São Paulo e da Associação Brasileira de Proprietários e Circo e Empresários de Diversões, que defenderam o apoio a todos aqueles que se dedicavam ao teatro brasileiro, até sem o cumprimento de formalidades legais como a da exigência de 1/3 de peças brasileiras no repertório, como ocorreu com Jayme Costa em 1959, ou a não realização das 100 representações, vista no exemplo de Nino Nello, um dos signatários da carta que solicitou uma avaliação mais criteriosa e sugeriu o sistema de pontos.⁵⁸⁴

Em alguns pareceres é possível verificar a presença da ideia da “dicotomia” entre “teatro-entretenimento” e “teatro de arte” e, de certa forma, “teatro antigo” e “teatro moderno”, embora esta não tenha sido utilizada como critério excludente em nenhum caso. Tais referências podem ser compreendidas pelo aumento dos pedidos e das companhias modernas apoiadas em uma preocupação artística “elevada”, expressa no repertório, elenco e direção. Discussão que foi acentuada por uma entrevista concedida pelo ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, sobre o privilégio dos critérios estéticos no Salão de Artes, citada em alguns pareceres, e que suscitou defesas “apaixonadas” sobre o caráter popular dos circos-teatros, entre outros aspectos que reforçaram a necessidade de auxílios para esta e outras categorias.⁵⁸⁵

Para não se alongar nos exemplos, basta a leitura do parecer do processo relativo à Companhia de Dercy Gonçalves para o estabelecimento de convênio no ano de 1958, em que o parecerista assinala a maior preocupação com a manutenção da companhia do que o critério de “elevação cultural”, declarado por ele como prerrogativa de companhias teatrais “de elite”:

A requerente salienta que o seu gênero destina-se às camadas de público que procuram o teatro como diversão, porém possui as mesmas responsabilidades financeiras (senão maiores) do que as chamadas companhias teatrais de elite. Deixar de prestar-lhe auxílio numa campanha meritória, qual seja a da divulgação de originais brasileiros, por esteticismo ou preconceito, será, com clamorosa injustiça, desconhecer um teatro que favorece ao povo e que leva, com preços baixos, a

⁵⁸³ PROCESSO n. 93/61 [Teatro de Arena], n. 554/61 [Teatro Cacilda Becker] e n. 173/63 [Teatro Popular de Arte]. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁸⁴ PROCESSOS n. 80/59 e n. 223/60. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁸⁵ Ver os pareceres de Raul Roulien e Carlos Angel Lopes no PROCESSO n. 60/58. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

diversas regiões do país, um divertimento ao alcance de todos, ao mesmo passo que cria novas plateias para todos os demais elencos.⁵⁸⁶

Assim, o Conselho Consultivo, integrado, em parte, por representantes ligados às companhias tradicionais de comédia, serviu como instrumento de resistência deste teatro. Ao mesmo tempo, ao abrigar novos membros, contemporizou com outros interesses, concedendo às companhias modernas, aclamadas pela crítica, os auxílios mais altos, mas negociando a distribuição no sentido de beneficiar o maior número de companhias com quantias pequenas, prevalecendo o “modelo residual” do patrocínio. Opção que foi assumida por Edmundo Moniz que, em algumas ocasiões, tratou das subvenções como um “apoio moral” do governo ao teatro.⁵⁸⁷

Esta política de auxiliar não todos, mas grande número de pedidos, não escapou de contestações. Roberto Ruiz a chamou de “bazar das subvenções” e Bárbara Heliodora resumiu:

A verdade é que (...) o Serviço Nacional de Teatro vem sendo considerado, nos meios profissionais de teatro, pura e simplesmente como uma espécie de serviço de assistência social da classe teatral, com a obrigação de contribuir com o seu quinhão para o manutenção de toda e qualquer organização teatral simplesmente a título de ajuda à subsistência dessas companhias, baseada na simples razão de que a continuação dessas companhias dá emprego a vários profissionais.⁵⁸⁸

A partir dessa visão de conjunto, pode-se concluir que a gestão de Edmundo Moniz contribuiu com mudanças, a principal delas consubstanciada no aumento do orçamento, favorecido pelo contexto de estabilidade política e ampliação administrativa do governo Juscelino Kubitschek, apontando, ainda que lentamente, para uma maior cobertura das atividades no território nacional, quesito importante porque teria continuidade e seria incrementado nos anos seguintes. Outros aspectos de destaque foram o da diminuição do peso das subvenções às companhias e grupos no cômputo geral do orçamento e o do apoio à construção, conservação e reforma de teatros.

Edmundo Moniz efetivou alguns de seus objetivos iniciais, no entanto, essas medidas não foram capazes de cumprir as finalidades almejadas que eram a “elevação artística” do

⁵⁸⁶ PROCESSO n. 121.601/58. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁸⁷ RUIZ, Roberto. Bazar das subvenções. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1956, s.p. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁵⁸⁸ HELIODORA, Bárbara. As subvenções do Serviço Nacional de Teatro. In: BRAGA (org.), 2007, p. 612 [21 set. 1958] e Ibid.

teatro e a de torná-lo acessível a todas as camadas sociais. Finalidades que se perderam na vasta gama de atribuições do órgão definidas ou não no decreto-lei n. 92 e no regimento aprovado em 1958.

Retomando várias ideias de Aldo Calvet, como a criação de uma companhia oficial e de delegacias nos estados, Edmundo Moniz pouco aproveitou dos debates realizados no setor teatral. As questões do teatro infantil e do teatro nas escolas permaneceram no regimento aprovado, mas as ações nessa direção tornaram-se mais escassas de forma semelhante ao que ocorreu com a discussão sobre o alcance de novas plateias, que não foi levada com profundidade pelo órgão.

O diretor preferiu criar estruturas, como a Comissão de Teatro Social, caracterizada por sua fragilidade como construção institucional a exemplo das comissões estabelecidas por Aldo Calvet, que nem chegaram a ser suprimidas neste momento, mas desapareceram, aos poucos, como pode se depreender da leitura da documentação. E até aquilo que parece ter sido o seu projeto individual, o Teatro Nacional de Comédia, objeto dos maiores investimentos publicitários e financeiros sofreu com a ausência de diretrizes, visto que o seu orçamento nada ficava a dever ao das grandes companhias teatrais.

Em meio a essas modificações que não alcançaram uma transformação da identidade do órgão, que permaneceu fragmentária, o SNT continuou como um centro das atenções do campo teatral, alvo de críticas e de interesses e exemplo para a criação de outras instituições públicas dedicadas ao teatro.

Nesse sentido, o grupo paulista deu um passo a frente, com a conquista de uma importância no interior do órgão federal, que se refletiu nos assentos do Conselho Consultivo e no volume de verba concedida aos artistas daquele estado, que continuaram em mobilização e conseguiram a indicação do novo diretor, como será tratado no próximo capítulo.

Capítulo 5:

Em busca do público, em busca do povo

Após um momento de estabilidade institucional, o SNT e o país enfrentaram anos conturbados e de grande efervescência política e cultural, que redefiniram as orientações do órgão voltado para o teatro brasileiro.

Este capítulo trata das últimas administrações do SNT no período democrático e da emergência de discussões que trouxeram um interesse pelo público teatral, em particular, e pelo povo de uma maneira geral, vista nas ideias da democratização e da popularização da cultura e na promoção de espetáculos de teor político marcados pelo engajamento. Assistiu-se, igualmente, a uma renovada ênfase na questão da descentralização, que indicou uma linha de atuação que, em algumas ocasiões, se sobrepôs aos interesses diretos dos representantes de classe e de companhias cariocas e paulistas que continuaram a desempenhar suas funções tanto no Conselho Consultivo de Teatro, como em uma nova comissão instalada para conceder um auxílio especial.

A primeira parte se principia com o breve contexto político dos governos de Jânio Quadros e de João Goulart, com destaque para a criação e o funcionamento do Conselho Nacional de Cultura, que tinha como premissa coordenar as atividades federais relativas a essa área. Na segunda, a atenção se desloca para o panorama cultural, com o foco em alguns movimentos que visavam à transformação social, alguns dos quais utilizaram o teatro como meio de divulgação de seus projetos.

No terceiro tópico estuda-se, em primeiro lugar, a gestão do crítico teatral Clóvis Garcia, uma escolha paulista para o comando do SNT. Em seguida são analisadas as principais ações dos diretores Edmundo Moniz, que ficou pouco mais de um ano na direção, e Roberto Freire, que iniciou uma modificação nas diretrizes seguidas pelo órgão, próxima a movimentos sintonizados com os debates políticos da época.

Na quarta parte são abordados os últimos anos de existência do Conselho Consultivo de Teatro e a criação de um organismo destinado à avaliação e seleção de companhias profissionais para a subvenção, a Comissão Extraordinária de Auxílios Especiais, e, para finalizar, o impacto do golpe civil-militar e da administração de Bárbara Heliodora, que alterou as relações entre o órgão e o setor teatral.

5.1 Brasil em tempos de efervescência: os primeiros anos da década de 1960

As eleições presidenciais de 1960 foram vencidas por Jânio Quadros, do Partido Trabalhista Nacional (PTN), com o apoio da UDN. O seu mandato durou alguns meses e foi caracterizado por medidas moralizantes em relação ao serviço público, tentativas de controle da inflação e de implementação de uma política externa independente.⁵⁸⁹

A sua renúncia em agosto de 1961 gerou uma nova crise política decorrente da oposição de vários grupos ao vice-presidente João Goulart do PTB, que levou o Congresso a adotar uma solução de compromisso. Tal solução resultou na instituição do sistema parlamentarista, que dividiu o exercício do Poder Executivo entre o presidente da República e o Conselho de Ministros, ao qual cabia a direção e a responsabilidade da política do governo e da administração federal.

A posse de João Goulart ocorreu em um momento de descontrole das contas públicas e de problemas na esfera militar, marcado também pela radicalização política e social do país. Logo foi iniciado um movimento para o retorno do presidencialismo, que aconteceu em 1963 após a realização de um plebiscito. Neste ano, João Goulart lançou o Plano Trienal, elaborado pelo ministro extraordinário do Planejamento, Celso Furtado, voltado para a promoção do crescimento econômico e combate da inflação.⁵⁹⁰

O tema das “reformas de base”, que compreendiam reformas na estrutura agrária, educacional, fiscal e bancária, e contemplava a extensão do direito de voto aos analfabetos e às patentes militares inferiores, foi um dos principais pontos da política pretendida por Goulart, que dividiu grupos e tornou a instaurar a cisão entre os denominados “nacionalistas” e “entreguistas”.⁵⁹¹

Em defesa das reformas estiveram os estudantes organizados na União Nacional dos Estudantes (UNE), o movimento sindical, alguns setores da Igreja Católica, núcleos de esquerda, Ligas Camponesas e outros. O lado conservador se uniu em torno de um discurso sobre o perigo comunista veiculado por grande parte da imprensa, e congregou organizações como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD).⁵⁹²

No final de 1963, esses confrontos tornaram-se mais agudos, assim como ocorreram

⁵⁸⁹ Sobre o breve governo de Jânio Quadros ver BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Jânio Quadros*. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 e SKIDMORE, 1975.

⁵⁹⁰ FERREIRA, Jorge. Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA; DELGADO, (orgs.). 2010, p. 348.

⁵⁹¹ PÉCAUT, 1990, p. 103.

⁵⁹² ABREU, Alzira. 1964: a imprensa ajudou a derrubar o governo Goulart. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *João Goulart: Entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 108.

inúmeras greves e invasões de terra sob a liderança dos movimentos rurais. Diante do agravamento das tensões sociais e de pressões externas, o governo preparou um grande comício na Central do Brasil em 13 de março de 1964, no qual anunciou uma série de medidas, como a encampação de refinarias particulares de petróleo. No dia 31 de março, um golpe civil-militar pôs fim à experiência democrática iniciada no final de 1945.

A instabilidade política repercutiu na esfera administrativa. A pasta da Educação e Cultura, por exemplo, foi ocupada por sete ministros entre 1961 e 1964.⁵⁹³ Neste período, foi promulgada a Lei de Diretrizes e Bases da educação, orientada por certo grau de descentralização administrativa das atividades educacionais, que facilitou a cooperação financeira a instituições particulares de ensino.⁵⁹⁴

Na curta gestão de Darcy Ribeiro, houve a publicação de manuais pedagógicos e da Biblioteca Básica Brasileira, composta por livros clássicos de literatura, história e outras áreas, e a organização da Universidade Nacional de Brasília (UNB).⁵⁹⁵

A administração da cultura ganhou uma nova visibilidade com a criação do Conselho Nacional de Cultura. Para o cinema, foi estabelecido o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), desdobramento do Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), subordinado diretamente à Presidência da República.⁵⁹⁶

Ao lado dessas estruturas foram mantidos os órgãos instalados no primeiro governo de Getúlio Vargas, que obtiveram um aumento dos orçamentos, aqui considerada a soma entre os valores das rubricas “Despesas Ordinárias” e “Despesas de Capital”, cabendo lembrar que nesses anos os índices de inflação continuaram altos, chegando a 52% em 1962.⁵⁹⁷

Tabela 5 - Orçamentos da DPHAN, INCE, INL, SNT e Serviço de Radiodifusão Educativa⁵⁹⁸

⁵⁹³ Sem contar os interinos. No governo Jânio Quadros, a pasta ficou sob o comando de Brígido Fernandes Tinoco. No governo de João Goulart foram ministros: Antônio Ferreira de Oliveira Brito, Roberto Tavares de Lira, Darcy Ribeiro, Theotônio Maurício Monteiro de Barros Filho, Paulo de Tarso Santos e Júlio Furquim Sambaquy. Ver GALERIA de ministros. In: *Portal do Ministério da Educação*. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/institucional/galeria-de-ministros>>. Acesso em: 5 set. 2016.

⁵⁹⁴ ROMANELLI, 1978, p. 182.

⁵⁹⁵ FERREIRA, 2010, p. 361.

⁵⁹⁶ SIMIS, 2008, p. 236-240.

⁵⁹⁷ SKIDMORE, 1975, p. 288.

⁵⁹⁸ Diferente do critério utilizado para a confecção da tabela 2, aqui foi registrado o orçamento total, pois, em relação às despesas ordinárias, além do pagamento de pessoal e material constam itens relativos a encargos gerais que se referem às atividades-fim. BRASIL. Lei n. 3.834, de 10 de dezembro de 1960. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o exercício de 1961. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-3834-10-dezembro-1960-354373-norma-pl.html>>. Acesso em: 28 ago. 2015 [Anexo]; Id. Lei n. 3.994, de 9 de dezembro de 1961. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o exercício financeiro de 1962. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em:

Órgão/Ano	1961	1962	1963	1964
DPHAN	221.586.400,00	405.349.000,00	340.848.000,00	736.827.000,00
INCE	58.017.700,00	79.180.000,00	89.337.000,00	282.212.000,00
INL	90.493.800,00	103.324.000,00	174.284.000,00	423.737.000,00
SNT	147.194.710,00	276.777.000,00	498.814.000,00	849.865.000,00
Serviço de Radiodifusão Educativa	99.229.770,00	408.887.000,00	347.300.000,00	435.046.000,00

Fonte: *Portal da Câmara dos Deputados*

Observa-se, nesta tabela, o crescimento mais expressivo do orçamento do SNT e do Serviço de Radiodifusão Educativa em comparação com os outros órgãos. Crescimento que, no caso do último, acarretou o incremento das subvenções dirigidas a sociedades, associações, bandas e entidades em todo o país, como indica a leitura das leis orçamentárias, e que nos permite reforçar a ideia da importância da prática da subvenção no âmbito da administração pública brasileira. O INCE, apesar de ter sua verba aumentada, foi marcado pela perda de seu papel político, advinda das mudanças nas esferas educacional e cinematográfica.⁵⁹⁹

A verba prevista para o SNT chegou a superar a da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nos anos de 1963 e 1964, órgão ao qual, historicamente, era destinada a maior parcela, o que pode ser compreendido pela natureza dispendiosa de seus trabalhos, que envolviam a conservação e restauro de imóveis em várias partes do país. Tarefa que, com finalidade distinta, o SNT passou a realizar com o apoio à reforma e conservação de teatros e o incentivo à construção a partir de 1956.

Como referido, a grande novidade foi a instituição, pelo decreto n. 50.293 de 1961, do Conselho Nacional de Cultura, que pode ser entendido como uma ampliação em nível federal das ações realizadas durante a gestão de Jânio Quadros como prefeito e governador de São Paulo. O órgão esteve subordinado inicialmente à Presidência da República, o que, segundo Lia Calabre, revelou uma disposição de controlar mais efetivamente as atividades e, ao

<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-3994-9-dezembro-1961-376751-norma-pl.html>>.

Acesso em: 28 ago. 2015 [Anexo], Id. Lei n. 4.177, de 11 de dezembro de 1962. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o Exercício Financeiro de 1963. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4177-11-dezembro-1962-354000-norma-pl.html>>.

Acesso em: 28 ago. 2015 [Anexo] e Id. Lei n. 4.295, de 16 de dezembro de 1963. Estima a Receita e fixa a Despesa da União para o Exercício Financeiro de 1964. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4295-16-dezembro-1963-353364-norma-pl.html>>.

Acesso em: 28 ago. 2015. [Anexo].

⁵⁹⁹ Questões que também estão relacionadas à saída de Pedro Gouvêa e à nomeação de Flávio Tambellini. Ver SCHVARZMAN, 2000, p. 256.

mesmo tempo, o papel estratégico atribuído à cultura. Subordinação que teve uma curta duração, pois, em 1962, o Conselho foi transferido para o Ministério da Educação e Cultura.⁶⁰⁰

O Conselho Nacional de Cultura foi concebido para estabelecer a política cultural do governo e era composto pelas Comissões Nacionais de Literatura, de Teatro, de Cinema, de Música e Dança, de Artes Plásticas e de Filosofia e Ciências Sociais. Tinha como competências realizar um balanço das atividades culturais em todo o país, propor a reestruturação ou extinção de órgãos culturais da União e a criação de órgãos para atender as necessidades de desenvolvimento cultural do país, estimular o surgimento de Conselhos Estaduais de Cultura, entre outras.⁶⁰¹

Para o trabalho no Conselho foram convocados intelectuais de renome como Mário Pedrosa e Paschoal Carlos Magno, que ocuparam os cargos de secretário-geral em etapas distintas, Otto Maria Carpeaux, Oscar Niemeyer, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Francisco Matarazzo Sobrinho, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e outros.⁶⁰²

O orçamento do Conselho, pelo contrário, não era tão expressivo. Em 1962 foi de Cr\$ 16.500.000,00, quantia pequena em relação à verba dirigida aos órgãos setoriais como retratado na tabela acima, mas que dimensiona a sua característica de órgão consultivo e formulador de políticas.⁶⁰³

Na prática, o Conselho Nacional de Cultura acabou por executar trabalhos semelhantes aos do SNT e de outras instituições, como a concessão de auxílios a manifestações ou entidades culturais, a promoção de exposições de pintura, concursos de canto, congressos, festivais, etc. Em 1962, o órgão propôs a realização do Trem da Cultura, com o fim de reunir

⁶⁰⁰ CALABRE, 2009, p. 58.

⁶⁰¹ BRASIL. Decreto n. 50.293, de 23 de fevereiro de 1961. Cria o Conselho Nacional de Cultura e dá outras providências. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1961. Seção 1, p. 1657-1658. O presidente Jânio Quadros também chegou a solicitar a elaboração de um projeto de lei para transformar a Bienal de São Paulo em uma instituição pública, que não teve resultado. Ver ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 94. Além disso, vale assinalar a inserção de novas atividades artísticas entre as preocupações oficiais do Estado, como foi o caso da dança. Junto com uma Comissão no Conselho Nacional de Cultura, foi criado um Serviço Nacional de Música e Dança, que parece não ter sido instalado. Ver BRASIL. Decreto n. 51.203, de 17 de agosto de 1961. Cria o Serviço Nacional de Música e Dança e dá outras providências. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1961. Seção 1, p. 7459.

⁶⁰² COSTA, Lílian Araripe Lustosa da. *A política cultural do Conselho Federal de Cultura, 1966-1976*. 2011. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, p. 28.

⁶⁰³ PLANEJAMENTO de dinamização da cultura nacional. Dossiê 6.2.0. Arquivo Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte).

e levar atrações culturais para o interior do país em convênio com a Rede Ferroviária Nacional.⁶⁰⁴

Em 1963, foi elaborado um plano que trazia a ideia de um planejamento de médio prazo. O chamado *Planejamento de dinamização da cultura nacional* compreenderia três anos e possuía três metas. A primeira consistia na revisão dos trabalhos, envolvendo o conhecimento das atividades culturais realizadas, a correção dos erros cometidos e o exame da situação de cada unidade federativa. A segunda meta era a formulação do planejamento propriamente dito, sem diretrizes delimitadas, mas, visando:

... à concretização da verdadeira cultura brasileira, cujas características de brasilidade possibilitarão que todas as regiões, todos os estados e todos os municípios sintam-se realmente integrantes e como elementos formadores da nacionalidade brasileira.⁶⁰⁵

Por fim, a terceira meta era a da verificação dos resultados da aplicação do plano.

Em 1964, um novo projeto foi engendrado, desta vez com objetivos determinados e relacionados às noções de democratização e descentralização, nos moldes das Casas de Cultura idealizadas na França, apesar de tal relação não ter sido mencionada em nenhuma fonte pesquisada. O projeto previa a assinatura de convênios com os governos estaduais e municipais para que estes colocassem teatros à disposição do Ministério da Educação e Cultura, que seriam transformados em sede de Centros Culturais, abrigando um teatro permanente, uma galeria, um clube de leitura, uma discoteca e um conjunto musical de câmara.⁶⁰⁶

Este novo plano, como o outro, não saiu do papel. De fato, no início de 1964 foi realizada a Caravana da Cultura, elaborada pelo secretário-geral Paschoal Carlos Magno. A Caravana tinha um caráter temporário e propunha estender o acesso à cultura e estimular atividades regionais, ação que tinha a marca pessoal de Paschoal Carlos Magno que desde os tempos do TEB percorria diversas cidades do país para divulgar e arregimentar vocações artísticas. Neste período, foram visitadas cidades nos estados da Bahia, Minas Gerais, Sergipe

⁶⁰⁴ COSTA, 2011, p. 32, CALABRE, 2009, p. 62 e ATIVIDADES do Conselho Nacional de Cultura em 1962. Dossiê 6.2.0. Arquivo Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte).

⁶⁰⁵ PLANEJAMENTO de dinamização da cultura nacional. Dossiê 6.2.0. Arquivo Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte).

⁶⁰⁶ PLANO Nacional de Cultura para 1964. Dossiê 6.2.0. Arquivo Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte). De acordo com Teixeira Coelho, a ideia das Casas de Cultura surgiu no início dos anos 1960 no Brasil, mas somente ganhou corpo décadas mais tarde. Ver COELHO, 1986, p. 16.

e Alagoas com apresentação de peças teatrais, exposições, filmes e espetáculos de balé.⁶⁰⁷

A função de coordenação dos órgãos e das atividades culturais e de estabelecimento de uma política cultural do governo atribuída ao Conselho Nacional de Cultura não parece ter interferido nas orientações do SNT, cujo diretor era um membro nato da Comissão de Teatro.

Em sua primeira formação, a Comissão de Teatro foi composta por nomes conhecidos, como o professor e criador da EAD Alfredo Mesquita, o crítico Décio de Almeida Prado, a atriz Cacilda Becker e o dramaturgo Nelson Rodrigues. De acordo com as atas de reuniões de 1961, a Comissão, que realizou seus encontros no Rio de Janeiro e em São Paulo, discutiu o problema da duplicidade ou choque de competências em relação ao SNT, e demarcou como o seu escopo o estudo das matérias relativas à difusão do teatro, de medidas para facilitar a importação de material técnico, de reequipamento das escolas existentes, de aperfeiçoamento dos profissionais de teatro, da promoção de publicações, da instituição de prêmios nacionais e da assistência e elevação cultural dos circos e pavilhões a partir da criação de escolas oficiais.⁶⁰⁸ Contudo, foram localizadas poucas informações sobre os trabalhos desta Comissão, o que não permite avançar sobre a realização e alcance de suas ações.

Nestes anos foram criados outros organismos nos estados e municípios, como Comissão de Teatro de Recife, fruto da administração de Miguel Arraes, destinada a desenvolver e popularizar o teatro, estimular o seu ensino e financiar espetáculos, e o Teatro de Comédia do Paraná, companhia teatral oficial de caráter público. No interior do Conselho Estadual de Cultura de São Paulo foi estabelecida uma Comissão Estadual de Circos, Pavilhões e Circos-Teatros para o tratamento específico dessas categorias. No então estado da Guanabara, antigo Distrito Federal, governado por Carlos Lacerda, houve um esforço de elaboração de uma política cultural, que se concretizou com a fundação do Museu da Imagem e do Som (MIS), da Sala Cecília Meireles, do Parque Laje e de um Serviço de Teatro e Diversões, que ficou sob o comando de Maria Clara Machado.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Sobre a Caravana ver Dossiê 6.2.1. Arquivo Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte) e RIBEIRO, Monike Garcia. Paschoal Carlos Magno e o Conselho Nacional de Cultura durante o Brasil contemporâneo: uma abordagem de política cultural e memória social. In: III Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: *Anais...*, 2012. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Monike-Garcia-Ribeiro.pdf>>. Acesso em 29 dez. 2015. Sobre a atuação e viagens de Paschoal Carlos Magno com o TEB ver FONTANA, 2014.

⁶⁰⁸ ATA da 2ª sessão da Comissão Nacional de Teatro, de 26 de junho de 1961. Dossiê 6.2.0. Arquivo Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte).

⁶⁰⁹ A Comissão de Recife foi extinta em pouco mais de um ano. Ver RECIFE. Decreto n. 4.270, de 8 de março de 1961. [Fundação da Comissão de Teatro]. Sistema de Busca de Legislação Municipal do Recife. Disponível em: <<http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/decreto/04270/>>. Acesso em 19 out. 2015 e Id. Decreto n. 4.885, de 4 de outubro de 1962. [Torna sem efeito o decreto n. 4.270] <<http://www.legiscidade.recife.pe.gov.br/decreto/04885/>>. Acesso em 19 out. 2015. Sobre o Teatro de Comédia

A criação do Conselho Nacional de Cultura representou um marco, e expressou o novo lugar ocupado pela questão cultural, sintonizado com os debates que se realizavam na França e em outros países e interessado na promoção da descentralização e da democratização, e na elaboração de uma política coordenada e unificadora das diferentes áreas.

O caráter inovador da iniciativa não resistiu às turbulências políticas e econômicas, que o tornou mais um projeto temporário e personalista. Ao lado disso, este momento foi marcado pela expansão crescente do mercado de bens culturais, com o aumento do nível da produção, de distribuição e de consumo, que abriu caminho para a consolidação dos grandes conglomerados controladores dos meios de comunicação e da cultura popular de massa. Expansão que, de certa forma, possibilitou a “democratização” de um projeto cultural para o país, como constatou Mário Brockmann Machado. Um projeto do mercado engendrado por empresas privadas.⁶¹⁰

5.2 Teatro, política e movimentos sociais

O desejo de atravessar o país que permeou a criação da Caravana da Cultura em âmbito governamental foi comum a outros movimentos e grupos não oficiais. Os debates políticos sobre o povo e o popular, vistos desde o final dos anos 1950, tiveram continuidade e se materializaram em organizações de intelectuais, educadores e artistas, imbuídos de uma missão de “conscientização”, que foi uma das palavras de ordem desse momento.⁶¹¹

Dentre os movimentos fundados, destacou-se o Centro Popular de Cultura (CPC), que reuniu figuras saídas do Teatro de Arena, como Vianinha e Chico de Assis, e nomes como o sociólogo Carlos Estevam Martins do ISEB, o poeta Ferreira Gullar e o músico Carlos Lyra. O primeiro CPC foi criado no Rio de Janeiro em 1961 e ligou-se a UNE no ano seguinte, participando de ações como a UNE Volante, que realizou espetáculos teatrais, conversas sobre arte popular, apresentação de documentários, entre outras atividades, em vários estados. Além do Rio de Janeiro, foram criados Centros Populares de Cultura em São Paulo, Curitiba, Porto

do Paraná ver TORRES, Walter Lima. A turnê e o tropeirismo teatral. In: _____. *Ensaios de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, p. 246. Sobre a Comissão paulista ver SÃO PAULO (Estado). Decreto n. 42.146, de 3 de julho de 1963. Dispõe sobre a criação da Comissão Estadual de Circos, Pavilhões e Circos-Teatros e dá outras providências. In: *Portal da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1963/decreto-42146-03.07.1963.html>>. Acesso em: 24 out. 2016. Sobre as ações culturais no estado da Guanabara ver MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009, p. 28.

⁶¹⁰ MACHADO, 1984, p. 11, ORTIZ, 2006b, p. 121 e CANCLINI, 2011, p. 97.

⁶¹¹ PÉCAUT, 1990, p. 104.

Alegre, Belo Horizonte, Belém e Salvador.⁶¹²

Outras organizações que se inseriram neste esforço de “conscientização” foram o Movimento de Educação de Base (MEB), vinculado à Igreja Católica e dedicado principalmente à alfabetização, e o Movimento de Cultura Popular (MCP), cuja experiência mais conhecida ocorreu em Recife com a participação do educador Paulo Freire e de Germano Coelho e o apoio do então prefeito Miguel Arraes. Nesta cidade, foram instituídos núcleos de cultura popular, com atividades educativas e artísticas, dentre as quais o teatro, voltadas para a valorização das artes populares, estímulo ao desenvolvimento da capacidade de criação do povo e elevação de seu nível de consciência política.⁶¹³

Assim, o “povo” emergiu como o grande objeto de discussão e destinatário das realizações desses movimentos, guardadas as singularidades da cada um deles. Povo que muitas vezes foi tratado, de acordo com Miliandre Garcia, não como o sinônimo de massa, mas como o conjunto de grupos e classes sociais com “o compromisso de lutar pela libertação do país e romper com a submissão que caracterizava todo o processo histórico brasileiro.”⁶¹⁴

Em tempos de transformações e polarizações políticas, o teatro, o cinema e a música assumiram um papel de destaque em vários empreendimentos, radicalizando as experiências principiadas anteriormente.

No cinema, estes foram os anos iniciais do chamado Cinema Novo, com a realização de filmes como *Os fuzis*, de Ruy Guerra, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, que retrataram o mundo rural do Nordeste brasileiro, ao levar para as telas os conflitos sociais, optando pelos cenários reais e a formulação de uma nova linguagem cinematográfica. Na música, surgiu a “bossa nova engajada” nas vozes de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Vinícius de Moraes e outros, que fizeram de suas letras um meio para a conscientização popular.⁶¹⁵

A mais conhecida expressão do teatro político foi realizada pelo CPC que, segundo Maria Sílvia Betti, foi caracterizada pela procura de elementos eficazes para a discussão das

⁶¹² RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 442-445, GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 8 e BETTI, 2013, p. 188.

⁶¹³ PAIVA, 1973, p. 237 e MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR. Plano de Ação para 1963. Recife: Projeto Editorial e Imprensa, s.d. In: *Fóruns EJA Brasil*. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/planocomp.pdf>>. Acesso em: 8 jul. 2016.

⁶¹⁴ GARCIA, 2007, p. 43.

⁶¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008, p. 40-49. Sobre o cinema ver também XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

questões políticas e sociais, do imperialismo norte-americano, das perspectivas de luta da militância de esquerda, do combate pela reforma agrária, entre outros assuntos. Debates que foram levados por meio do teatro de rua, de caráter conciso e agitado, e de uma dramaturgia de maior extensão e recursos cênicos, que se valeu das contribuições de Erwin Piscator e, sobretudo, do teatro épico proposto por Bertold Brecht. De forma bastante simplificada, de acordo com Anatol Rosenfeld, o teatro épico pode ser entendido por sua preocupação em apresentar as determinantes sociais das relações inter-humanas e por uma intenção didática de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la, eliminando a ilusão do chamado teatro burguês.⁶¹⁶

Entre as peças apresentadas, merece ser citada *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha, considerada como um dos pontos de partida para a criação do CPC, que explicava o funcionamento dos mecanismos de exploração do mundo capitalista. Outro exemplo constitui-se *Mutirão em Novo Sol*, de Nelson Xavier e Augusto Boal, apresentada pela primeira vez em São Paulo com atores do Teatro de Arena e do Oficina, e posteriormente montada pelo MCP e pelo CPC, que, inspirada em um episódio de expulsão de colonos por um grande proprietário, abordava a questão da terra, que ocupava o centro das atenções nos projetos de reformas elaboradas pelo governo de João Goulart.⁶¹⁷

Dialogando com essas questões, sem, todavia, optar por propostas mais radicais, várias companhias modernas mantiveram o interesse em mostrar criticamente a “realidade brasileira”. Isto pode ser observado em alguns textos montados nesses anos como *Um elefante no caos* de Millôr Fernandes encenado pela Companhia Nydia Lícia e *Em moeda corrente no país* de Abílio Pereira de Almeida, levado aos palcos pelo Teatro Cacilda Becker, sob a justificativa de que: “é absurdo não tomarmos posição diante dos problemas relacionados com o nosso tempo. Não há possibilidade de neutralismo em relação à vida.”⁶¹⁸

Ao lado disso, surgiram novas experiências no Teatro de Arena com o repertório clássico do teatro universal, uma maior presença de Bertolt Brecht e do chamado “teatro do absurdo” na cena brasileira, a profissionalização do Teatro Oficina e a emergência de grupos,

⁶¹⁶ BETTI, 2013, p. 190 e ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 147-148. Erwin Piscator (1893-1966) foi um diretor alemão que impulsionou o teatro político nos anos 1920, ao conceber inovações cenográficas e dramatúrgicas a serviço do marxismo revolucionário. Ver IVERNEL, Philippe. PISCATOR Erwin. In: CORVIN, 1998, v. 2, p. 1294. Sobre o percurso do teatro épico no Brasil ver COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁶¹⁷ A peça de Vianinha foi montada pela primeira vez pelo Teatro Jovem, ver BETTI, 1997, p. 97. Sobre a peça de Nelson Xavier e Augusto Boal ver NEIVA, Sara Mello. *Mutirão no CPC paulista*. In: XAVIER, Nelson. *Mutirão em Novo Sol*. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p. 110.

⁶¹⁸ BECKER Apud GARCIA, 2007, p. 26.

como o Decisão, e a criação do Teatro Popular do SESI, sob o comando de Osmar Rodrigues Cruz, voltado para um público mais diversificado, especialmente entre os operários.⁶¹⁹

Em Recife, foi criado, em 1960, o Teatro Popular do Nordeste (TPN), que reuniu Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e outros ex-integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco, com o objetivo de apresentar um teatro de qualidade artística, com textos nacionais e obras consagradas da dramaturgia universal, que recebeu auxílio do SNT em seu primeiro ano de atividade conforme mencionado no capítulo anterior.⁶²⁰

À busca de parte das companhias e grupos teatrais por um teatro “crítico” somou-se a questão da ampliação de público, que mobilizou artistas no Rio de Janeiro e em São Paulo, que passaram a conceder descontos nos ingressos para estudantes e categorias profissionais, como ocorreu com a Companhia Nydia Lícia e o TBC.⁶²¹

No Rio de Janeiro foi criada a campanha “Vamos ao Teatro”, que congregou várias companhias em torno da discussão sobre medidas para facilitar e atrair novas plateias e sobre a necessidade de se conhecer melhor o público e educar a criança para o teatro.⁶²²

Em São Paulo, a mobilização aconteceu em torno do TBC que, em vias de fechar, sofreu uma intervenção da Comissão Estadual de Teatro e passou a promover espetáculos semelhantes àqueles realizados pelo Teatro de Arena e outros grupos, chegando a fazer apresentações em sindicatos e espaços distantes simbolicamente da marca “elitista” que consagrou a empresa. A crise também resultou na criação da União Paulista da Classe Teatral, que pretendia acabar com as empresas teatrais e coletivizá-las.⁶²³

⁶¹⁹ BETTI, 2013, p. 189, ALMEIDA, 1987a, p.88-89, PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. Sobre o Teatro Popular do SESI ver o depoimento de Osmar Rodrigues Cruz em BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*, v. VI. Rio de Janeiro, 1982, p. 143-167 e CRUZ; CRUZ, 2000.

⁶²⁰ Sobre o assunto ver o depoimento de Hermilo Borba Filho em BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*, v. V. Rio de Janeiro, 1981, p. 102-109.

⁶²¹ PROCESSOS n. 351/61 e n. 381/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Segundo o sítio institucional da UNE, na década de 1940, a entidade conseguiu o direito da meia-entrada para ingresso de estudantes em atividades artísticas e esportivas mediante a apresentação da carteira de identificação estudantil, medida que foi seguida pela União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES). Contudo, não foram localizadas muitas informações sobre o tema e nem encontradas referências sobre o assunto na documentação do SNT. Ver HISTÓRICO da meia-entrada. In: *Portal da UNE*. Disponível em: <<http://www.une.org.br/2011/08/historico-da-meia-entrada/>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

⁶²² VAMOS ao teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1961. Caderno B, p. 5 e BRANDÃO, 2002, p. 161-162.

⁶²³ De acordo com Maria Inez Barros de Almeida, a União existiu “para institucionalizar as profundas desuniões, quando as companhias de antigas bases empresariais apresentavam um plano de facilidades de casas de espetáculos e subvenções governamentais e os grupos mais jovens e menos comprometidos com o jogo empresarial propunham uma fusão de todas as companhias, com uma comissão controladora de elencos, repertórios, contratos de artistas, etc.” Ver ALMEIDA, 1987b, p. 75. Sobre as experiências do TBC ver GUZIK, 1986, p. 192 e PROCESSO n. 351/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Mesmo com a intervenção estadual, auxílios do governo federal e adequação do repertório e da cena seguindo os caminhos abertos pelo Teatro de Arena, o TBC não sobreviveu por muito tempo, e encerrou suas atividades em 1964. Para Franco Zampari, que se afastou da companhia no início da década de 1960, uma das razões do fracasso residiu na falta do apoio dos poderes públicos:

Qual o remédio??

Este existe, pois, é aplicado em quase todos os países europeus. Uma ajuda real aos teatros estáveis de cada cidade. ... É necessário que o governo estadual ou federal, não importa qual seja, encarem com realismo o problema teatral. Se considerarem o teatro como elemento de cultura, que seja subvencionado como é necessário, eliminando-se para sempre as atuais formas de auxílio, que mais parecem esmolas. Se acharem que teatro é obsoleto, que o deixem morrer de uma vez por todas. Nós que amamos o teatro iremos ao seu funeral.⁶²⁴

Assim, ocorreu uma mudança de discurso em relação aos primeiros anos da trajetória da companhia, quando o empreendimento parecia suficientemente lucrativo e a situação financeira de seu idealizador mais próspera, o que tornava dispensável a ajuda dos poderes públicos que, como foi tratado, começou a auxiliá-la, antes do enfrentamento da sua crise mais severa.

Outras companhias também deixaram de existir, como a Companhia Tônia-Celi-Autran e o Teatro dos Sete. Algumas mantiveram a estrela principal sem um elenco permanente, como foi o caso do Teatro Popular de Arte, o que imprimiu um percurso novo para o teatro, no qual as companhias foram, aos poucos, substituídas por produções independentes.⁶²⁵

Este período também se caracterizou pelo contínuo declínio do teatro cômico das estrelas veteranas e do teatro de revista, que sobreviveu nos palcos com a resistência de alguns nomes, que dividiam os seus trabalhos entre o teatro, o cinema e a televisão, como igualmente faziam muitos dos artistas ligados às companhias modernas.

No tocante às entidades, verificou-se a separação administrativa dos Sindicatos dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos em relação às instituições beneficentes a eles

⁶²⁴ ZAMPARI apud GUZIK, 1986, p. 203.

⁶²⁵ Sobre a Companhia Tônia-Celi-Autran, ver ALMEIDA, 1987b, p. 97. Sobre Teatro dos Sete, ver BRANDÃO, 2002, p. 188 e 243-344. Sobre o Teatro Popular de Arte ver BRANDÃO, 2009, p. 356. Sobre as consequências dessas transformações no mercado teatral ver também SILVA, Ana Luisa Soares da. *A produção teatral carioca: história, exemplos e experiências*. 2014. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. Disponível em: [http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/12528/LIMA_2014_Versu00E3oFinal_%20\(10\).pdf?sequence=1](http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/12528/LIMA_2014_Versu00E3oFinal_%20(10).pdf?sequence=1) . Acesso em: 10 dez. 2016.

vinculadas, a Casa (Retiro) dos Artistas no Rio de Janeiro e a Casa do Ator em São Paulo.⁶²⁶

De maneira geral, as organizações de classe tiveram um papel de menor destaque, observado na fraca movimentação dos congressos sediados no Rio de Janeiro, que ficaram restritos aos representantes de entidades e companhias desta cidade. Em 1963 foi realizado o Quarto Congresso Brasileiro de Teatro. Não se conseguiu localizar os *Anais* deste encontro e nem saber se estes foram publicados a exemplo dos outros. Segundo as informações encontradas na *Revista de Teatro da SBAT*, o Congresso teve como principal finalidade a fundação da Federação Brasileira de Teatro, destinada a executar as resoluções dos congressos anteriores, e antigas pautas, como a instituição do Conselho Nacional de Teatro, a organização do ensino dramático, a regulamentação da profissão de ator e de empresário, a assistência estatal aos trabalhadores de teatro, a construção e a conservação de teatros.⁶²⁷

O evento retomou antigas discussões que evidenciaram o caráter reduzido da atuação dos representantes de entidades e organizações teatrais no SNT, devidos aos limites burocráticos, mas, também, porque a preocupação e a mobilização destas dentro do Conselho Consultivo de Teatro concentraram-se mais na questão das subvenções do que em propostas concretas de transformação do teatro brasileiro a partir da ação governamental.

Essa escassa participação e a pouca presença de novos temas revelaram o esgotamento desses encontros, como já ocorrera por ocasião do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro, e um enfraquecimento do papel político dessas entidades, que, no entanto, preservaram os seus interesses nas disputas pela direção do SNT.

5.3 As lutas pela direção e as lutas políticas no SNT

As incertezas do campo político refletiram-se diretamente na administração do SNT, que ficou sob o comando de três diretores entre 1961 e abril de 1964: Clóvis Garcia, Edmundo Moniz e Roberto Freire.

A substituição dos quadros dirigentes em cada governo, prática corrente em relação aos cargos mais importantes, como os ministros, realizava-se nos escalões inferiores, ainda que esta não fosse uma regra, pelo que se pode depreender de alguns exemplos relativos às

⁶²⁶ Ver PROCESSO n. 458/62 e ATA da 6ª sessão [do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro], de 20 de fevereiro de 1963. Campanha Nacional de Teatro. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶²⁷ QUARTO Congresso Brasileiro de Teatro. *Revista de Teatro da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 335, set./out. 1963, p. 37. Neste mesmo ano o Instituto Brasileiro de Teatro organizou o Primeiro Congresso de História do Teatro Brasileiro, que assinalou a necessidade de conhecimento e de estudos sobre a história do teatro. Ver VAN JAJA. O I Congresso da História do Teatro Brasileiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1963. Teatro, p. 3.

instituições ligadas à cultura. O caso mais conhecido é o do Serviço/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que, desde a sua criação até 1967, ficou sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Mas, outros órgãos também tiveram longas gestões não interrompidas pela troca de comando na Presidência de República, como a de Augusto Meyer no INL e a de Pedro Gouvêa no INCE.⁶²⁸

Sem contar as substituições, o SNT, entre 1946 e 1964, foi dirigido por oito diretores, sendo que dois assumiram o órgão mais de uma vez, como Adonias Filho e Edmundo Moniz. Este último foi o único que conseguiu permanecer por cinco anos, coincidindo com o mandato presidencial de Juscelino Kubitschek, e retornou por um breve período no governo de João Goulart.

Com a chegada de Jânio Quadros à presidência, ocorreu, como foi assinalado, a transposição de vários projetos realizados em âmbito municipal e estadual para a esfera federal. Com isso, o setor teatral paulista viu uma oportunidade de conquista de maior espaço no SNT.

A indicação de um novo diretor em 1961 foi alvo de mobilizações de grupos diferentes. *Grosso modo*, de um lado estiveram, artistas, autores e críticos identificados com as antigas entidades de classe, que saíram em defesa da permanência de Edmundo Moniz ou de uma “pessoa ligada à vida do Rio de Janeiro”.⁶²⁹ Do outro, artistas, autores, entidades e críticos vinculados, de alguma forma, à modernização teatral, do Rio de Janeiro e, principalmente, de São Paulo, uniram-se pela nomeação de Clóvis Garcia, com o apoio de alguns grupos e personagens de outras regiões descontentes com o pouco alcance das medidas do órgão.⁶³⁰

Assim, ocorreu um embate direto entre grupos do Rio de Janeiro e de São Paulo, apesar da heterogeneidade da composição de cada um dos lados, colocando em jogo o teatro que deveria ser considerado legítimo pelos poderes públicos e a finalidade do amparo promovido pelo SNT. Embate que mobilizou os jornais desses estados, sobretudo, *O Estado de S. Paulo* e *O Correio da Manhã*.

⁶²⁸ Ver AUGUSTO Meyer (Biografia). In: *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/augusto-meyer/biografia>>. Acesso em: 24 mai. 2016 e SIMIS, 2008, p. 34.

⁶²⁹ NUNES, Mário. Expectativa: desejo manifestado pela gente do Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 fev. 1961. 2º Caderno, p. 7 e Id. Rumo do Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1961. Teatro, p. 7.

⁶³⁰ S.N.T. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jan. 1961. Teatro, p. 11 e GONDIN, Isaac; PONTES, Joel; BORBA FILHO, Hernilo; outros. Carta de 28 de janeiro de 1961. Correspondências recebidas – pasta 1 (1961). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Essa disputa, que não estava restrita à esfera teatral, assumiu novos contornos nesse momento e, do lado carioca, pode ser inserida no quadro dos esforços políticos e intelectuais feitos para a preservação da importância cultural da cidade, que havia perdido seu papel político com a transferência da capital para Brasília. Essa preocupação figurou nos debates parlamentares que cercaram a criação do estado da Guanabara, centrados na defesa da identificação do Rio de Janeiro como a “vitrine do país” e “centro irradiador de civilização”, e se tornou objeto de investimentos do governo de Carlos Lacerda.⁶³¹

Depois de campanhas intensas, o escolhido para o SNT, foi Clóvis Garcia, crítico teatral, pintor, cenógrafo e professor, antigo membro do Conselho Consultivo de Teatro, do Conselho Municipal de Teatro de São Paulo e da Comissão Estadual de Teatro. Para muitos, a nomeação de Clóvis Garcia representou um sopro de renovação, que foi iniciada com uma discussão sobre os seus planos, distribuídos para a apreciação e crítica entre personalidades, grupos teatrais e autoridades estaduais e municipais de várias partes do país.

Os seus planos possuíam algumas semelhanças com aqueles elaborados pela Comissão Estadual de Teatro de São Paulo e congregavam ideias presentes no campo teatral e intelectual, expressas nos termos popularização e democratização. Esses dois termos, que, por vezes, se confundem, eram passíveis de diferentes interpretações, que ora manifestavam uma necessidade de ampliação e alcance do público, ora assumiam um caráter político explícito.

Junto com as ações e tentativas empreendidas pelo Conselho Nacional de Cultura, ocorreu, desse modo, uma oficialização dessas ideias, provavelmente inspirada pela recente fundação do Ministério da Cultura na França, que tinha como competência principal a de tornar acessíveis as obras mais importantes da humanidade ao maior número de pessoas, além de favorecer a criação artística.⁶³²

De acordo com Vincent Dubois, a noção de democratização ganhou força na França no final do século XIX, quando apareceu em debates intelectuais a partir de propostas de difusão da arte nos meios operários, de democratização do teatro, da educação do povo e da “elevação” estética das massas, e esteve na base de iniciativas realizadas posteriormente, como o TNP de Jean Vilar.⁶³³

Para Phillippe Urfalino, ao colocar o ideal da democratização como premissa, o

⁶³¹ MOTTA, Marly Silva da. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p. 88.

⁶³² URFALINO, 2011, p. 33.

⁶³³ DUBOIS, Vincent. Les prémices de la “démocratisation culturelle”. *Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle. Politix*, Paris, v. 6, n. 24, 1993, p. 37 Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1587>. Acesso em: 20 jun. 2016.

Ministério dirigido por André Malraux retomou um conjunto de crenças comuns a grande parte dos componentes dos movimentos vinculados à educação popular existentes nesse país, que podem ser resumidas em três itens: a preocupação com a desigualdade do acesso à cultura, a confiança na universalidade e na validade da cultura e a certeza da possibilidade de progresso em direção a uma democratização cultural independente da luta política.⁶³⁴

Assim, a política cultural concebida implicou uma definição específica de cultura, pautada pela valorização das obras artísticas consagradas, em detrimento da “mera diversão”, e concentrou-se, como foi denunciado nas discussões oriundas nos movimentos de maio de 1968, em um aumento de oferta cultural por meio do barateamento dos ingressos e da funcionalidade dos novos equipamentos culturais, as casas de cultura, conferindo pouca atenção à criação de uma demanda cultural.⁶³⁵

No Brasil, as ideias da democratização e da popularização não foram objetos de elaborações doutrinárias oficiais nesse momento. No entanto, apareceram nos projetos do Conselho Nacional de Cultura e no próprio SNT em uma direção que se assemelhava ao que aconteceu na França, limitada ao favorecimento do acesso econômico, porém, sem a fundação de equipamentos culturais e a marca descentralizadora, que ficou restrita a atividades de caráter temporário ou a ações isoladas sem nenhuma coordenação de governo ou do Ministério da Educação e Cultura.

E essas questões não foram exclusivas do plano federal, dado que estiveram presentes na atuação de governantes em alguns municípios e estados, cujo exemplo mais emblemático ocorreu em Pernambuco. Em alguns casos, a democratização cultural serviu como justificativa de pedidos de auxílios ao SNT, como os do governador do Acre e o do prefeito de Natal, que colocou como meta da sua administração, a erradicação do analfabetismo e a democratização da cultura.⁶³⁶

Fora do âmbito oficial, esses temas, vistos anteriormente em propostas do Congresso Brasileiro de Escritores em 1945 ou de grupos teatrais, como o Teatro dos Doze e o Teatro do Estudante de Pernambuco no final da década de 1940⁶³⁷, voltaram com força nos debates

⁶³⁴ URFALINO, 2011, p. 36.

⁶³⁵ Ibid, p. 57 e 239.

⁶³⁶ PROCESSO n. 269/63 e n. 577/62. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶³⁷ Sobre a questão da democratização da arte na proposta do Teatro dos Doze ver VANNUCCI, 2014, p. 82. O Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) foi criado em 1943 sob a inspiração do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), mas com a entrada de Hermilo Borba Filho, em 1946, passou a defender uma ruptura com o “teatro burguês” que identificava o outro grupo, e a realização de um teatro voltado para o povo e realizado nas praças públicas, nas escolas, nas fábricas e nas feiras. Ver TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Editora Universitária

associados às lutas políticas de movimentos sociais e culturais, assim como em projetos artísticos de grupos distanciados dessas lutas, conforme demonstram as realizações do CPC no primeiro caso, e aquelas ligadas aos experimentos artísticos com intenção democratizante como o Concretismo e, sobretudo, o Neoconcretismo, no segundo.⁶³⁸

No SNT, onde a discussão sobre o aumento do alcance das iniciativas foi objeto de atenção nas administrações anteriores, ainda que sem a utilização desse novo “vocabulário”, o termo que ganhou mais relevo foi o da popularização, entendida e praticada de modo diferente pelos três diretores.

Partindo da premissa de que era necessário avaliar o campo de trabalho do SNT, Clóvis Garcia propôs, em primeiro lugar, a realização de um levantamento da situação do teatro no país, com uma preocupação especial com as casas de espetáculos, os grupos amadores, as publicações e as entidades. Outros pontos de interesse foram a reorganização do órgão, com a criação de Conselhos Consultivos Regionais para o estudo de problemas locais e planejamento de medidas específicas, a reestruturação do Teatro Nacional de Comédia e do Conservatório Nacional de Teatro, visando encaminhar a questão de sua incorporação ao ensino universitário, e a transformação da Campanha Nacional de Teatro para o aproveitamento dos recursos próprios, como a bilheteria dos espetáculos montados pela companhia oficial que era remetida para os cofres da União. O diretor também sugeriu que o destaque orçamentário reservado para cada estado e território fosse aplicado, em acordo com os governos dessas esferas, em um plano de excursões de companhias teatrais.⁶³⁹

Os auxílios à construção, reforma ou conservação de teatros permaneceram, junto com uma proposta de abrir uma carteira de financiamento para a construção de teatros na Caixa Econômica Federal ou no Banco do Brasil, o que revelou uma disposição em aumentar o número dos edifícios teatrais no país. Outro item mantido foi o do amparo a companhias profissionais, teatro infantil e amador, mas, para o ano de 1962, uma novidade seria instaurada: a escolha de dez companhias, que seriam contempladas com subvenções mensais para a montagem de um repertório de “alto nível artístico”, com a obrigatoriedade de

UFPE, 2007, p. 115-117.

⁶³⁸ Sobre o primeiro ver GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-62, 2004. Sobre os últimos ver NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA; DELGADO (orgs.), 2010, p. 277-299.

⁶³⁹ OFÍCIO n. 110, de 28 de março de 1961. Correspondências expedidas – pasta 5 (1961). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e PROCURARÁ o SNT propiciar a popularização do teatro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 8 fev. 1961. Teatro, p. 9. Sobre o Conservatório Nacional de Teatro ver também PORTARIA n. 34, de 9 de julho de 1963. Pasta Portarias e PROCESSO n. 690/63. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

realização de dois espetáculos semanais a preços populares dirigidos a estudantes e trabalhadores. Nessa direção, Clóvis Garcia previu a realização de montagens em bairros e a reserva de ingressos mais baratos por intermédio das associações e entidades de classe. Outro objetivo de longo prazo foi o de melhorar o entrosamento com outros órgãos, como a Divisão de Educação Extraescolar.⁶⁴⁰

Assim, para Clóvis Garcia, a democratização ou popularização do teatro significava a circulação das companhias do Rio de Janeiro e de São Paulo no restante do país, pelo menos em um primeiro momento, e a difusão e busca por novos públicos a partir do barateamento dos ingressos.

Estes pontos estiveram presentes nas discussões em torno da criação da Companhia Dramática Nacional em 1953 e reapareceram com a fundação do Teatro Nacional de Comédia e com a instituição da Comissão de Teatro Social. Entretanto, com Clóvis Garcia, a questão passou por uma preocupação em eleger grupos específicos, com o desconto dado para os estudantes e trabalhadores por meio de associações, o que contribuiria para a formação de público, que teria acesso e seria “educado” pelos espetáculos de “alto nível artístico” produzidos pelas companhias selecionadas, como assinalou o diretor em uma entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*:

No momento – prosseguiu – os espetáculos não são acessíveis ao povo. Existe um verdadeiro círculo vicioso: o público não vai ao teatro porque os preços são elevados, e as companhias não podem baixar os preços, porque não têm número suficiente de espectadores. Acredito que o teatro é o melhor veículo de democratização da cultura, e atende à necessidade estética de todo o homem.⁶⁴¹

As sugestões e críticas aos planos enviados para a apreciação foram variadas, e abrangeram a criação de um teatro de emergência itinerante, a inclusão do teatro como atividade extraescolar, uma “real” nacionalização do SNT, a reforma ou suspensão do Conselho Consultivo de Teatro, a definição de “linhas culturais” para as subvenções e para o Teatro Nacional de Comédia, a reestruturação do Conservatório Nacional de Teatro, a contratação de diretores para viajar pelo país e orientar grupos locais, entre outras.⁶⁴²

⁶⁴⁰ OFÍCIO n. 110, de 28 de março de 1961. Correspondências expedidas – pasta 5 (1961). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e GARCIA, Clóvis. Plano de Atividades do Serviço Nacional de Teatro para 1961, de 28 de março de 1961. Pasta Planos de Atividades. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁴¹ PROCURARÁ o SNT propiciar a popularização do teatro. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 8 fev. 1961. Teatro, p. 9.

⁶⁴² Ver NELLO, Nino. Carta de maio de 1961; ARAÚJO, Moacir. Carta de 30 de maio de 1961; MASCARENHAS, Helvécio. Carta de 30 de maio de 1961; OSCAR, Henrique. Carta s.d.; MENDONÇA, Bárbara Heliadora Carneiro de. Carta s.d. Pasta relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Com essas propostas e diálogos, abriu-se, portanto, uma nova perspectiva de atuação do órgão, que foi vista positivamente pelo crítico teatral e então delegado do SNT, Sábato Magaldi, conforme o mesmo relatou em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro* publicado em 1962:

Inscrito, depois, no regime democrático, esse órgão do Ministério da Educação não estava aparelhado para realizar uma sadia política federal. Contemplado nos últimos exercícios com melhores verbas e voltando-se para o problema básico da construção e reconstrução de casas de espetáculos, o SNT se encaminha para pesar efetivamente nos destinos do teatro. Até o exercício de 1961, o auxílio que prestou às companhias profissionais foi irrisório, nem chegando a cobrir um mês de suas despesas. Se tiver aplicação satisfatória o plano de se atribuir mensalmente uma verba ponderável a uma dúzia de conjuntos profissionais, para a montagem de espetáculos de valor cultural, a preços populares, poderá modificar-se completamente, nos próximos anos, a fisionomia do nosso teatro.⁶⁴³

Mas, Clóvis Garcia não teve tempo para realizar os seus planos, porque pediu demissão logo após a renúncia de Jânio Quadros. As poucas medidas administrativas efetivadas foram a extinção das Comissões de Teatro Infantil, Amador e Social e um plano de excursão do Teatro Nacional de Comédia para Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza, São Luís, Belém, Manaus e Brasília.⁶⁴⁴

Além disso, Clóvis Garcia foi responsável pela elaboração de dois projetos que se transformaram em decretos federais promulgados no dia 31 de maio de 1961. O primeiro, n. 50.676, regulamentou a cessão dos teatros administrados ou à disposição do SNT e estipulou as condições para as companhias contempladas, como a obrigatoriedade de redução de 50% dos valores dos ingressos para estudantes durante uma ou mais semanas. O segundo, n. 50.677, autorizou as Caixas Econômicas Federais a realizar operações de crédito nas Carteiras Hipotecárias para a construção de teatros com o parecer do SNT.⁶⁴⁵

A saída de Clóvis Garcia provocou o acirramento das disputas em relação ao cargo de diretor. O grupo formado principalmente por representantes das companhias e críticas ligados

⁶⁴³ MAGALDI, 2001, p. 283.

⁶⁴⁴ BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Portaria n. 27, de 27 de junho de 1961. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 8 mar. 1962. Seção 1, p. 2659 e PROCESSO n. 162/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁴⁵ BRASIL. Decreto n. 50.676, de 31 de maio de 1961. Regulamento a cessão dos teatros administrados ou à disposição, sob qualquer forma, do Serviço Nacional de Teatro e dá outras providências. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 31 mai. 1961. Seção 1, p. 4942 e Id. Decreto n. 50.677, de 31 de Maio de 1961. Altera o art. 3º do Decreto n. 50.316, de 06 de março de 1961, a fim de autorizar as Caixas Econômicas Federais a realizar operações de crédito nas Carteiras Hipotecárias para a construção de teatros e dá outras providências. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50677-31-maio-1961-390296-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 23 nov. 2015.

à renovação teatral de São Paulo e do Rio de Janeiro saiu em defesa do seu retorno. Do lado oposto, os representantes das antigas entidades de classe do Rio de Janeiro e de São Paulo exigiram a volta de Edmundo Moniz, com o apoio expressivo do jornal *Correio da Manhã*, onde ele trabalhava.⁶⁴⁶

Com a escolha do último, os descontentes organizaram um movimento, que Aurimar Rocha denominou de “Liga de Repúdio a Edmundo”, promoveram uma marcha e um “enterro simbólico” do SNT e pressionaram o novo diretor para que assumisse a tarefa de continuar os planos de Clóvis Garcia. Em acordo fechado com uma comissão formada por Paulo Autran, Cláudio Correia e Castro, Gláucio Gil, Jorge Andrade, Dulcina de Moraes, Sérgio Cardoso e Flávio Rangel, Edmundo Moniz comprometeu-se a manter as atividades programadas, caso contrário, ele deixaria o órgão.⁶⁴⁷

O acordo não foi cumprido no prazo indicado, porém, Edmundo Moniz permaneceu no cargo. No final de 1961, o diretor chegou a nomear uma comissão para o julgamento dos auxílios especiais como planejara Clóvis Garcia, mas a execução desta tarefa ficou para o ano seguinte.⁶⁴⁸

Edmundo Moniz deu continuidade às atividades realizadas anteriormente. Para os anos de 1962 e 1963, os planos foram conservadores e pautaram-se pela concessão de auxílios, amparo à construção, reforma e conservação de teatros, publicações e temporadas do Teatro Nacional de Comédia.⁶⁴⁹ Vale destacar também as tentativas de estabelecer outra sede do

⁶⁴⁶ Entre os signatários da mensagem enviada ao presidente da República solicitando a volta de Edmundo Moniz estiveram nomes como Guilherme Figueiredo, Raimundo Magalhães Júnior, Lopes Gonçalves, Joracy Camargo, Nóbrega da Cunha, Olavo de Barros, Viriato Correa, José Guimarães Wanderley, Bandeira Duarte, Mário Nunes, Vicente Celestino, Agnello Macedo, Manuel Vieira, Francisco Moreno, Djalma Bittencourt, José Cursino dos Santos Raposo, Oscarito e instituições paulistas como a Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões, o Sindicato dos Atores, Cenógrafos e Cenotécnicos e a Associação Brasileira de Proprietários de Circos. Entre aqueles que pediram a recondução de Clóvis Garcia ao cargo estiveram representantes do Teatro Cacilda Becker, TBC, Pequeno Teatro Popular, Companhia Maria Della Costa, Companhia Nydia Lícia, Teatro de Comédia, Teatro de Arena, Teatro Oficina, Companhia Tônia-Celi-Autran, Teatro dos Sete, Companhia Henriette Morineau, Teatro de Bolso Aurimar Rocha, Teatro Santa Rosa, Associação Paulista de Críticos Teatrais, Círculo Independente de Críticos Teatrais e adesões do Teatro Alberto Maranhão na pessoa de Meira Pires. Ver AUTORES e atores reivindicam a volta de Edmundo Moniz. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 set. 1961, p. 3, NOVO manifesto dos elencos sobre a direção do SNT. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 set. 1961. Teatro, p. 12 e ALMEIDA, 1987b, p. 77.

⁶⁴⁷ TEATRO se divide para marcha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1961, p. 8, EDMUNDO Moniz assinou um termo de compromisso com todo o pessoal de teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 out. 1961, p. 5 e HELIODORA, Bárbara. A crise e o teatro [7 set. 1961]. In: BRAGA, (org.), 2007, p. 678-681.

⁶⁴⁸ INTERPELAÇÃO da classe teatral ao diretor do SNT. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov. 1961. Teatro, p. 11.

⁶⁴⁹ Sobre as publicações foram encontradas informações dispersas, que indicam que foram publicadas *Três peças em um ato*, de José Maria Monteiro, uma reedição de *Lições Dramáticas* de João Caetano, a segunda edição de *D. João e o surrealismo*, de Edmundo Moniz e as peças *Dionysos nos trópicos*, de Álvaro Lins, e *Bartolomeu de Gusmão*, de Agrário de Menezes. Ver PROCESSO n. 702-A./62 e FREIRE, Joaquim Roberto Corrêa. Relatório

Teatro Nacional de Comédia na Zona Norte do Rio de Janeiro e a ideia de transferência do museu para um próprio nacional localizado na rua do Lavradio, que esteve em vias de transferência para o SNT.⁶⁵⁰

A única novidade proposta por Edmundo Moniz e prosseguida na gestão de Roberto Freire foi a extensão das ações nos estados, que não se deu com a fundação de Conselhos Regionais, mas com a criação e a regulamentação de delegacias.⁶⁵¹

Em junho de 1962 uma portaria ministerial determinou a divisão do país em 12 regiões para a instalação das delegacias do SNT e delimitou as competências dos delegados, que compreendiam o incentivo à formação de núcleos de teatro, inclusive folclórico, à criação de cursos dramáticos e a todas atividades relativas ao teatro; a coordenação e assistência de grupos amadores e teatro profissional em geral; o estudo das condições locais para orientação do deslocamento dos elencos teatrais pelos estados; a organização do cadastro de grupos, entidades teatrais e salas de espetáculos; a realização do levantamento da produção teatral dentro dos limites de sua jurisdição; a fiscalização da aplicação dos planos de atividades culturais, educativas, artísticas e assistenciais que recebessem auxílios da Campanha Nacional de Teatro; a promoção de estudos e pesquisas relacionados ao teatro; o estímulo à criação de bibliotecas especializadas; e o incentivo a exposições, conferências, festivais e congressos de teatro.⁶⁵²

Estas novas estruturas foram dotadas de maiores competências, que envolviam a criação de cursos e de núcleos de teatro, estudos e levantamentos, amparo ao teatro amador e

de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1963. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁵⁰ Ver ATAS da 14ª e da 25ª sessões do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro, de 29 de maio e de 14 de setembro de 1962 e ATA da 15ª sessão [do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro], de 21 de maio de 1963. Livro de atas das sessões do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro e PROCESSO n. 679/62. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). A ideia de criação de um museu no SNT remonta à gestão de Thiers Martins Moreira e apareceu em alguns projetos de lei de reforma do órgão que tramitaram pela Câmara dos Deputados no início da década de 1950. Em 1958, uma portaria nomeou a funcionária Ruth Jácome como a responsável pelo Museu, mas pouco se sabe sobre esta estrutura. Em relatório datado de 1961, consta que o museu seria integrado pelo acervo existente no Conservatório Nacional de Teatro, formado por uma coleção de gravuras francesas doadas pelo jornalista Brício de Abreu, manuscritos e fotografias célebres. Ver SANTOS, Ruth Jácome dos. Relatório sobre as atividades futuras do Museu do Serviço Nacional de Teatro, de 7 de março de 1961. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Vale lembrar, ainda, que existia, desde 1949, o Museu dos Teatros da Prefeitura do Distrito Federal, formado por objetos e documentos doados por artistas e colecionadores particulares. Sobre o assunto, ver DIAS, 2012, p. 315-316.

⁶⁵¹ OFÍCIO n. 26, de 25 de janeiro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 1 (1962) e PAIXÃO. Luiz Gonzaga (diretor-substituto). Relatório de atividades de 1962 e Plano para 1963, de 19 de novembro de 1962. Pasta SNT Relatórios e Planos de Atividades. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁵² BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 144, de 14 de junho de 1962. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1962. Seção 1, p. 6855.

profissional, fiscalização dos auxílios recebidos e estímulo a atividades teatrais em geral. Levantamentos que, em tese, deveriam ter sido feitos por funcionários do órgão que foram enviados com frequência, desde o final da década de 1940, a diversos estados e, de certa forma, pela própria Comissão de Teatro Amador instituída em 1953, e que parece não ter resultado em praticamente nada, porque, com esta portaria, atribuições semelhantes foram (r)estabelecidas.

Ainda em junho de 1962 foram nomeados os delegados, alguns deles conhecidos como Meira Pires do Rio Grande do Norte e Enoch Torres da Bahia, e outros, como Ariano Suassuna que assumiu a delegacia de Pernambuco em 1963 e Aristides de Basile, representante de São Paulo desde meados de 1961.⁶⁵³

Em outubro de 1962 uma portaria determinou a instituição de delegacias em todos os estados brasileiros, materializando as demandas de alguns governos, como o da Paraíba, que até então pertencia à jurisdição de Pernambuco. No entanto, não foram localizados os atos de nomeação dos delegados de todos os estados, o que não possibilita avançar sobre a efetividade desta determinação.⁶⁵⁴

A leitura da documentação indica que os delegados ficaram responsáveis pelo recebimento e encaminhamento dos processos com os pedidos de auxílios, e pela elaboração de um primeiro parecer sobre o assunto. Também enviaram as informações exigidas pela portaria, fornecendo um panorama da situação teatral de cada estado, que poderia servir como um ponto de partida para ações planejadas de acordo com as especificidades locais.⁶⁵⁵

Edmundo Moniz cedeu aos apelos da popularização, recriando a “sua” Comissão de Teatro Social, extinta por Clóvis Garcia, com a denominação de Comissão de Teatro Popular, que continuou a promover espetáculos em sedes de sindicatos, fábricas e outros espaços não convencionais, tendo como novidade a realização de palestras de nomes como os dos diretores Ziembinski e José Renato. Pouco foi encontrado sobre estas palestras, mas elas

⁶⁵³ Ver PORTARIAS n. 166, de 10 de julho de 1962, n. 175, de 30 de julho de 1962, n. 400 e n. 401, de 14 de outubro de 1963, n. 607, de 10 de dezembro de 1963 e n. 83, de 30 de março de 1964 e PROCESSOS n. 444/62 e n. 88/63. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁶⁵⁴ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria s. n., de 5 de outubro de 1962. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1962. Seção 1, p. 10733. Sobre as demandas do governador da Paraíba ver PROCESSO n. 547/62. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁶⁵⁵ E alguns chegaram a criticar o SNT pelas tomadas de decisões sem a sua consulta. Ver PROCESSOS n. 43/64, n. 45/64, n. 111/64 e n. 121/64. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

indicam um interesse pela formação de público, que aparecia tangencialmente no bojo das atividades desenvolvidas.⁶⁵⁶

Outro foco de investimentos, sem dúvida o mais importante de Edmundo Moniz em sua segunda e rápida passagem pelo SNT, foi o Teatro Nacional de Comédia que, em 1962, fez uma excursão ao Uruguai, para se apresentar em Montevidéu, e programou uma montagem de um texto de Bertolt Brecht, *O Círculo de Giz Caucásiano*, dirigido por José Renato. Espetáculo que foi inovador em termos temáticos, mas, que sofreu críticas semelhantes às recebidas pelas outras montagens realizadas pela companhia oficial.⁶⁵⁷

Edmundo Moniz pediu demissão antes da estreia da peça de Brecht, e foi substituído por outro representante apoiado pelo setor paulista e sintonizado com os debates referentes à democratização e à popularização do teatro com um viés político, com os trabalhos desenvolvidos pelos Centros Populares de Cultura e outros movimentos congêneres.

Roberto Freire era formado em Medicina com especialização em Psicanálise, foi professor de Psicologia na EAD e participou dos Seminários de Dramaturgia do Teatro de Arena. Autor de peças que expressavam uma preocupação social como *Gente como a gente* e *Quarto de empregada*, também foi um dos fundadores do jornal *Brasil Urgente*, veículo de defesa das reformas de base.⁶⁵⁸

O novo diretor tinha em comum com Edmundo Moniz a militância política de esquerda, mas, no seu caso, na Ação Popular (AP). A AP, oficialmente constituída em 1962, era composta principalmente por membros da Juventude Universitária Católica (JUC), e passou por um rápido processo de radicalização, que foi combinado com a adoção do marxismo e com uma opção revolucionária distante das diretrizes do PCB.⁶⁵⁹

Desde o início de sua gestão, Roberto Freire evidenciou a sua proposta em reuniões com o setor teatral paulista e carioca. Seu objetivo primeiro, a popularização, se daria por meio da promoção de espetáculos em praças públicas, caminhões, etc. Outra ideia era a da descentralização, tanto em relação à cidade do Rio de Janeiro, em direção aos bairros e até

⁶⁵⁶ Além de José Maria Monteiro, dos escritores Joracy Camargo e Lúcia Benedetti e do crítico e professor Bandeira Duarte. Ver PROCESSO n. 62/62. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁶⁵⁷ MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 167-170.

⁶⁵⁸ FREIRE, Roberto. *Eu é um outro*: autobiografia de Roberto Freire: Salvador: Malanga, 2002, p. 142-146. Sobre o jornal *Brasil Urgente* ver COSTA, Lucas Aparecido. Por um cristianismo social: a proposta dos cristãos – o semanário Brasil, Urgente (1963- 1964). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 190-208, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3770/2838>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

⁶⁵⁹ PÉCAUT, 1990, p. 170 e KORNIS, Mônica. Ação Popular (AP). In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-popular-ap>>. Acesso em 7 jan. 2015

favelas, como no que se referia aos estados. Nesse sentido, seu plano previa a montagem de dez espetáculos experimentais de teatro popular em cidades diferentes, com a finalidade de experimentação e conquista de novos públicos, reunindo em uma só representação circo, folclore e teatro. Desses experimentos surgiriam dez companhias descentralizadas que substituiriam, de acordo com Michalski e Trotta, “o velho TNC centralizado e elitista, cuja inadequação aos tempos que corriam parecia saltar aos olhos.”⁶⁶⁰

Outro propósito declarado pelo diretor foi o do fim das “subvenções-esmolas”, que seriam substituídas pela concessão de amparo a espetáculos que possuíssem uma “excepcional relevância cultural” e para companhias que se dispusessem a excursionar.⁶⁶¹

No final de 1963, foi organizada uma temporada no Teatro Nacional de Comédia com a peça *As aventuras de Ripiô Lacraia*, encomendada a Chico de Assis, que neste momento atuava no CPC da UNE. Inspirada nas tradições da literatura de cordel, a peça conta a história de um herói popular que assume variados disfarces em sua luta contra as injustiças e a dominação dos poderosos. O espetáculo começava na Avenida Rio Branco com um número de circo que levava as pessoas até o edifício do Teatro Nacional de Comédia.⁶⁶²

De acordo com Roberto Freire, a peça caracterizava-se como “um teatro popular, com nossas lendas e com nossas músicas” e o número circense (com acrobacias, palhaços, banda de música, malabarismo, etc) foi inserido tendo em vista “sua grande penetração na alma do povo.”⁶⁶³

Observa-se, portanto, o vínculo entre as suas iniciativas e as ideias contidas no plano da AP elaborado em 1963, que definiu como cultura popular:

A significação da cultura popular é precisamente entrar em tensão ideológica contra uma dimensão de cultura de uma classe.

É popular a cultura quando é comunicável ao povo (...) é popular a cultura que leva o homem a assumir a sua posição de sujeito da própria criação cultural e de operário consciente do processo histórico em que se acha inserido.⁶⁶⁴

⁶⁶⁰ MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 170. Em suas memórias publicadas em 2002, Roberto Freire também mencionou a ideia de alugar um barco, contratar artistas e realizar apresentações teatrais às margens de grandes rios da Amazônia e em pequenas cidades ribeirinhas. Ver FREIRE, 2002, p. 160. Outros depoimentos sobre a gestão de Roberto Freire podem ser encontrados em BARCELLOS, 1994. Ver especialmente Carlos Miranda, Chico de Assis e Denoy de Oliveira.

⁶⁶¹ SUGESTÕES ao SNT em reunião de artistas teatrais. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1963, p. 12 e MICHALSKI, Yan. Roberto Freire com a classe teatral (II). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 set. 1963. Caderno B, p. 4. 160.

⁶⁶² MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 170-172, OFÍCIO n. 308, de 23 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 2 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁶³ FREIRE, Joaquim Roberto Corrêa. Relatório de atividades do Serviço Nacional de Teatro de 1963. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁶⁴ AP/Cultura Popular (documento elaborado pela Ação Popular, em 1963 e distribuído mimeografado, como

E o teatro como instrumento de conscientização e politização:

O teatro não se constitui um fim em si mesmo, mas aparece com a função supletiva de conscientização e politização. Suas realizações deverão partir de uma compreensão real da cultura do povo, através de elementos fornecidos pelos núcleos populares e de alfabetização, mantendo sempre uma posição crítica diante da realidade, que possibilite o debate sobre os temas propostos.⁶⁶⁵

Vale demarcar que a realização do teatro na rua, mesmo que restrita ao número circense, aproximava-se das propostas do CPC, onde atuava o autor da peça e outros nomes que foram chamados para trabalhar no SNT na época, como Carlos Miranda.⁶⁶⁶

Os ingressos dos espetáculos da companhia oficial foram tabelados, com preços diferenciados para estudantes e operários sindicalizados, compartilhando de iniciativas realizadas por companhias profissionais e preconizadas pelo edital para auxílio especial instituído em 1962. Houve, ainda, a entrega de um questionário, que serviria de guia para orientar o órgão no que tange à popularização do teatro.⁶⁶⁷

Dentro das possibilidades existentes e do orçamento, que foi diminuído devido à crise enfrentada pelo governo, Roberto Freire ampliou a busca por novos espaços, que se fazia de maneira limitada a partir dos trabalhos da Comissão de Teatro Social/Popular, não mais subsidiando a montagem de pequenos espetáculos, mas levando a própria companhia oficial a fazer um teatro de crítica social, agregando outras formas artísticas, como o circo. Vale mencionar que a montagem chegou a ser realizada em uma refinaria da Petrobrás, em um circo em Duque de Caxias, no Teatro Municipal de Niterói e na favela da Rocinha no Rio de Janeiro.

Assim, a popularização, para Roberto Freire, pode ser pensada, para além do favorecimento ao acesso econômico a diferentes camadas sociais, como uma tentativa de diálogo direto com o “povo”, por meio da incorporação de temas e da “cultura popular” com a finalidade de promover uma reflexão crítica sobre o país.⁶⁶⁸ Conclui-se, desse modo, que

orientação aos militantes). In: FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura popular e educação popular: memórias dos anos 60*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 23.

⁶⁶⁵ Ibid., p. 27.

⁶⁶⁶ Ver depoimento de Chico de Assis em BARCELLOS, 1994, p. 143.

⁶⁶⁷ OFÍCIO n. 308, de 23 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 2 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁶⁸ Sobre as discussões acerca da cultura popular realizadas nesse momento, especialmente no CPC, ver GARCIA, 2004 e ORTIZ, 2006b, p. 68-78.

Roberto Freire tinha um projeto para o órgão, que orientou senão todas, muitas das atividades desenvolvidas, do Teatro Nacional de Comédia às subvenções, como será tratado a seguir.

Realizado na rua, o número circense sofreu ataques e foi proibido pelo governador Carlos Lacerda que, naquele momento, empreendia variadas ações culturais na antiga capital do país com o fim de manter a sua capitalidade cultural.⁶⁶⁹

A peça também não agradou parte da crítica, que atacou a instrumentalização política da companhia oficial, como pode ser apreciado neste texto escrito por Fausto Wolff da *Tribuna da Imprensa*, reproduzido pelo *O Estado de S. Paulo*:

Afinal de contas, o que pretende o sr. Roberto Freire, diretor do SNT com essa palhaçada? Quer me parecer que achou muito bonito o termo teatro popular. Ficou tão maravilhado com a sua “missão” que não parou um instante para raciocinar e penetrar na essência do vocábulo popular. Será que subvencionando isso ele pretende fazer a revolução comunista? Será que não compreende que está fazendo com o teatro a mesma coisa que Goebbels fez e que, atualmente, os dirigentes culturais da URSS fazem? Será que não compreende que está confundido popular com burro? Será que é tão ingênuo a ponto de não notar que ao invés de homenagear o povo (...) com tais produções, nada mais faz senão humilhar e subestimar o mesmo povo para quem pensa estar fazendo teatro? Realmente o sr. Roberto Freire é uma incógnita: tentou Medicina, tentou o jornalismo e agora tenta o teatro. (...)⁶⁷⁰

Outros, como Yan Michalski, consideraram a experiência positiva, tendo em vista a procura por uma “expressão eficaz para a ocasião, não através de concessões ao *popularesco*, ao barato, ou ao vulgar, mas sim tentando criar uma linguagem de autêntico espetáculo popular.”⁶⁷¹

Roberto Freire ainda foi responsável por uma reorganização do Conservatório Nacional de Teatro, e acabou com o problema do livro de ponto, que, segundo Bárbara Heliadora, era levado para alguns professores que não davam aulas assinar. Idealizou um convênio aéreo para facilitar as excursões de companhias teatrais pelo país e criou o prêmio para as melhores peças de autores brasileiros, que foi implementado nos anos seguintes.⁶⁷²

O plano de contenção de despesas, que suprimiu grande parte da verba não permitiu com que o diretor efetuasse novas mudanças, levando-o a pedir demissão no início de 1964.⁶⁷³

⁶⁶⁹ FREIRE, 2002, p. 160, MESQUITA, 2009 e HELIODORA, Bárbara. O triste destino do SNT [7 jan. 1964]. In: BRAGA (org.), 2007, p. 712-713.

⁶⁷⁰ CRÍTICO carioca considera um insulto peça do SNT. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 nov. 1963, p. 7.

⁶⁷¹ MICHALSKI apud MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 173. *Os grifos são do autor*.

⁶⁷² OFÍCIO n. 274, de 28 de novembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 2 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁷³ De acordo com um ofício o corte foi de Cr\$ 366.200.000,00. Em uma matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, Roberto Freire afirmou que a verba do órgão sofreu um corte de 70%, ficando em cerca de Cr\$ 140.000.000,00. Ver OFÍCIO n. 308, de 23 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 2 (1962). Serviço Nacional

Um movimento organizado por alguns artistas, autores e críticos pediu, sem sucesso, o retorno de Roberto Freire, o cumprimento de suas propostas e a liberação da verba. O dramaturgo Dias Gomes foi anunciado como diretor, mas o órgão ficou a cargo de um substituto até a nomeação de Bárbara Heliodora após o golpe-civil militar.⁶⁷⁴

5.4 O fim do Conselho Consultivo de Teatro

A despeito do detalhamento dos planos orçamentários organizados após a criação da Campanha Nacional de Teatro, as informações sobre a distribuição da verba e as listas de auxílios desses anos encontram-se mais pulverizadas e fragmentárias se comparadas aos anteriores, refletindo o momento tumultuado atravessado pelo órgão.

Tabela 6 - Distribuição da verba do SNT entre 1961 e 1963

Distribuição da verba (aproximada)	1961	1962	1963
Auxílios a companhias, grupos, entidades, etc.	30.772.680,00	57.036.776,20	56.586.042,00
Construção/conservação/	5.930.000,00	63.960.320,00	43.960.000,00
Reforma de teatros			
Bienal de Teatro	1.000.000,00	-	1.440.000,00
Bolsas de Estudo	1.000.000,00	6.000.000,00	3.500.000,00
Conservatório Nacional de Teatro	1.700.000,00	2.500.000,00	2.800.000,00
Publicações, direitos autorais	1.000.000,00	2.000.000,00	2.500.000,00
Teatro infantil, juvenil e estudantil	300.000,00	600.000,00	900.000,00
Teatro Nacional de Comédia	12.500.000,00	30.000.000,00	16.500.000,00
Teatro Popular	200.000,00	700.000,00	1.100.000,00
Atividades teatrais em Brasília	500.000,00	500.000,00	500.000,00
Cooperação com estados, municípios e entidades	11.500.000,00	23.000.000,00	23.000.000,00

Fontes: Tabela 4 do Anexo IV, ofícios e processos. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Para o total de auxílios às companhias profissionais, amadores, ópera, circos-teatros, entidades e atividades teatrais, e aqueles destinados à construção, reforma e conservação de

de Teatro (Cedoc/Funarte), SUGESTÕES ao SNT em reunião de artistas teatrais. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 jul. 1963, p. 12 e FREIRE, 2002, p. 202.

⁶⁷⁴ HELIODORA, Bárbara. Ainda o SNT e outras. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1964, Caderno B, p. 4 e GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, p. 192.

teatros foram utilizados os dados do quadro 4 do Anexo IV, onde constam as referências sobre as fontes, tal como uma exposição das dificuldades resultantes das discrepâncias dos valores presentes nos documentos existentes, como os ofícios, que em alguns anos foram separados por categoria, e os levantamentos realizados em um período posterior, problema que foi mais grave para o ano de 1963.

Para os outros itens foram consultados o ofício n. 326 de 1962, que constitui uma resposta a uma solicitação feita pelo cônsul brasileiro em Nova Iorque sobre a distribuição das verbas do SNT e, para o ano de 1963, o plano orçamentário e os processos n. 140/63 e n. 6.189/63. Dado os limites do trabalho, não foi possível saber se esses valores foram aplicados, pois alguns planos indicam que determinados pagamentos não executados no ano de exercício, acabavam direcionados para o ano seguinte sob a forma de “restos a pagar”.

No caso específico da Bienal de Teatro, que teve continuidade, a verba de Cr\$ 1.000.000,00 para o ano de 1961 e de Cr\$ 1.440.000,00 para o ano de 1963, aparece como um auxílio encaminhado ao MAM de São Paulo, conforme disposto no referido quadro 4. No que se refere à “Cooperação com estados, municípios e entidades”, novamente não se conseguiu estabelecer se o valor deste item foi distribuído entre as diferentes categorias pelos estados.

A questão da construção, reforma e conservação de teatros consolidou-se como uma das principais diretivas do órgão, fruto, em algumas ocasiões, de determinações legislativas por meio de destaques orçamentários. No entanto, as subvenções para as companhias profissionais, grupos amadores, circos-teatros, entidades e atividades teatrais mantiveram sua importância em meio às mudanças, ainda que os dados apresentados não reflitam com exatidão a soma dos benefícios concedidos.

Outro item que teve a sua verba aumentada foi o Teatro Nacional de Comédia. Crescimento também visto nos orçamentos dirigidos ao teatro infantil e ao “teatro popular” que, contudo, ficaram muito aquém daquele destinado aos auxílios em geral. Por outro lado, ocorreu uma desvalorização da verba do Conservatório Nacional de Teatro, demonstrando a prioridade conferida pelo órgão ao financiamento de obras em casas de espetáculos, de companhias e demais categorias, e à produção cultural a partir da manutenção de uma companhia oficial.

Em relação à construção, reforma e conservação de teatros, os valores concedidos foram bastante variados, e abarcaram tanto quantias simbólicas como grandes aportes, como os Cr\$ 10.000.000,00 que ajudaram à construção do teatro da Universidade Nacional de Brasília e os mais de Cr\$ 15.000.000,00 destinados à construção do teatro da UNE no Rio de

Janeiro, que seria incendiado logo após o golpe de 1964.⁶⁷⁵ Outros teatros importantes continuaram a receber este auxílio como o Teatro Santa Isabel em Recife, o Teatro Castro Alves em Salvador, o Teatro Amazonas em Manaus, o Teatro Guaíra em Curitiba, o Teatro José de Alencar em Fortaleza, o Teatro Santa Rosa em João Pessoa e o Teatro da Paz em Belém. Este tipo de amparo também serviu a teatros de grupos amadores, como o da Agremiação Goiana de Teatro, de empreendimentos recentes, como o da Companhia de Teatro Oficina, e foi dirigido, em alguns casos, a órgãos ou autoridades públicas, como a Prefeitura Municipal de Teresina. Por outro lado, o SNT não conseguiu manter do Teatro Broadway de São Paulo, que foi perdido definitivamente durante a gestão de Bárbara Heliadora após mais de uma década de negociações.⁶⁷⁶

Um problema relativo aos auxílios desta ordem, embora não exclusivo, foi o da falta de fiscalização eficiente. Em 1961, o órgão foi questionado pela Sociedade Amigos de Itaquí, cidade do Rio Grande do Sul, que pediu esclarecimentos sobre os recursos enviados para a reforma do Teatro Prezewodowsky, entre 1956 e 1958, mas, que, até então, segundo os signatários da carta, nada tinha sido feito, fato que gerou repercussão na imprensa local e expôs a deficiência do órgão neste quesito.⁶⁷⁷

O Conselho Consultivo de Teatro passou por uma reformulação, que acrescentou mais membros em sua estrutura, com a inclusão de representantes da Federação Circense, do Círculo Independente de Críticos Teatrais e de duas entidades de amadores do Rio de Janeiro e de São Paulo, a Associação de Teatro Amador (ATA) e a Federação Paulista de Amadores Teatrais.⁶⁷⁸ A partir de 1961 o Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro deixou de

⁶⁷⁵ Sobre o episódio ver MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 159-170. Sobre o auxílio ver PROCESSOS n. 104 e n. 686/63. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Vale lembrar que este teatro, a partir de 1966, depois de recuperado dos estragos provocados pelo incêndio, tornou-se a sede do Conservatório Nacional de Teatro. Ver DIAS, 2012, p. 554.

⁶⁷⁶ PROCESSO n. 184/63. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte) e MICHALSKI, Yan. Uma batalha perdida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1964, Caderno B, p. 3.

⁶⁷⁷ PROCESSO n. 66/61. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte). Até 1964, data final do recorte desta pesquisa, não foi encontrada informação sobre qualquer providência tomada neste caso, que pode ter ocorrido posteriormente.

⁶⁷⁸ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 212, de 24 de maio de 1961. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1961. Seção 1, p. 5536. A Associação de Teatro Amador foi criada em 5 de maio de 1961 de acordo com os estatutos presentes no PROCESSO n. 304/61. Não foi localizado nenhum ato de inclusão da Associação de Teatro Amador e a Federação Paulista de Amadores Teatrais, nem o de exclusão do Centro Brasileiro do Instituto Internacional de Teatro. Este Centro, que recentemente retomou suas atividades no Brasil, foi excluído dos quadros do Instituto Internacional de Teatro em 1977, sob a alegação de atraso do pagamento da anuidade. Ver ENCONTRO de Arcozelo: Conclusões. *Primeiro Seminário Nacional de Arte Cênica Brasileira*, 19 a 22 de Janeiro de 1979. Arquivo Vanda Lacerda (Cedoc/Funarte). Agradeço a Fabiana Fontana que, gentilmente, me cedeu uma cópia deste documento.

enviar representantes, como pode ser apreciado no quadro abaixo:

Quadro 8 - Membros do Conselho Consultivo de Teatro de 1961 a 1963⁶⁷⁹⁶⁸⁰

Entidade	Representante / Suplente
ABCT	Lopes Gonçalves (1961) Sylvia de Leon Chalreo (1962-1963) Mário Nunes (1961) Almir Azevedo (1962-1963)
SBAT	Daniel Rocha Djalma Bittencourt
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro	Floriano Faissal (1961-1962) Fred Vilar (1963) Fred Vilar (1961) Frederico Viola (1962) Oswaldo Loureiro Filho (1963)
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo	Francisco Colman (1961-1962) Benjamin Cattan (1963) Francisco Flaviano de Almeida (1961-1962) Gabriel Roland Netto (1963)
Associação Brasileira de Empresários Teatrais	Ney Machado (1961) Geraldo Matheus Torloni (1961) Ney Machado (1962-1963) Nelson Ferreira (1961) Ney Machado (1961) Gláucio Gill (1962) Geraldo Matheus Torloni (1963)
Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões	Carlos Angel Lopes (1961) Antônio de Souza (1962-1963) Antônio de Souza (1961) Anthony de Vasconcellos (1962) Carlos Tibau Júnior (1963)
SNT	Jarbas Andréa de Araújo Costa (1961-1962) Lopes Gonçalves (1963)

⁶⁷⁹ PORTARIAS n. 13, n. 14, n. 15, n. 16, n. 17, n. 18, n. 19, n. 20 e n. 21 de 14 de junho de 1961, n. 23, n. 24 e n. 25, de 21 de junho de 1961, n. 29 e n. 30, de 28 de junho de 1961 e n. 31, de julho de 1961 e n. 38, de 14 de setembro de 1961; n. 11, n. 13, n. 15, n. 16, n. 17, n. 18, n. 19, n. 20, n. 21, n. 22, n. 23, n. 24, n. 25 e n. 28, n. 29, n. 30 e n. 31 de 16 de maio de 1962; n. 15, n. 16, n. 17, n. 18, n. 19, n. 20, n. 21, n. 22, n. 23, n. 24, n. 25 de 12 de junho de 1963, n. 28, n. 29, n. 30 e n. 31, de 10 de julho de 1962, e n.41, de 8 de agosto de 1963. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Somente foi encontrada referência sobre o cargo de suplente no ano de 1963. Não foi localizada referência sobre os representantes da Associação Paulista de Críticos Teatrais em 1962

	Jarbas Andréa de Araújo Costa (1963)
Instituto Brasileiro de Teatro	José Cursino dos Santos Raposo Paulo Salgado dos Santos
Associação Paulista de Críticos Teatrais	Henrique Oscar (1961) Aristides de Basile (1963) Sábato Magaldi (1961) Henrique Oscar (1963)
Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões	Aristides de Basile (1961-1963) Sandro Polloni (1961-1962) Líbero Rípoli Filho (1963)
Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões de São Paulo	Raul Roulien Daniel Bernardes (1961) Paulo Seyssel (1962-1963)
Amadores ⁶⁸¹	Antônio Chigonetto (1961) Vicente Eduardo Scrivano (Federação Paulista de Amadores Teatrais 1962-1963) Helio Néri (Associação de Teatro Amador 1962-1963) Oswaldo Pisani (1961) Laura Della Mônica (Federação Paulista de Amadores Teatrais 1962-1963) Aquilino Barreiros (Associação de Teatro Amador 1962) Dylmo Elias (Associação de Teatro Amador 1963)
Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco	Djalma Bittencourt (1961-1963) Lopes Gonçalves (1961) Cid Leite (1962-1963)
Círculo Independente de Críticos Teatrais	Luiza Barreto Leite (1961) Edigar de Alencar (1962-1963) Edigar de Alencar (1961) Carlos Perez (1962) Henrique Oscar (1963)
Federação Circense	Aldny Faia Arlindo Alves

Fontes: PORTARIAS. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

O quadro mostra a permanência de membros nomeados no início dos anos 1950, como

⁶⁸¹ Apesar de a portaria n. 19 de 1961 mencionar apenas representantes da Federação Paulista de Amadores consta, na ata da reunião final do Conselho Consultivo, a participação dos representantes da Associação de Teatro Amador, Cândida Vilas Boas e Walter Mattos. Ver OFÍCIO s.n. de 1961. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Lopes Gonçalves, Daniel Rocha, Carlos Angel Lopes e Francisco Colman, que continuaram a atuar em defesa dos interesses das suas entidades, formando um núcleo estável, com mais conhecimento sobre o funcionamento do Conselho e das regras para as subvenções e, talvez, com maior influência sobre as discussões. O que não foi uma prática usual, dado que as outras organizações, como o Sindicato do Rio de Janeiro (Guanabara) e a Associação Brasileira de Empresários Teatrais variaram mais na escolha de seus representantes.

Outro dado que chama a atenção é a presença do crítico e empresário Aristides de Basile, como representante de duas entidades nesse período, além de sua atuação como delegado do SNT de São Paulo. Junto com esses nomes, o Conselho foi formado por empresários e críticos vinculados ao teatro moderno, como Sandro Polloni, Geraldo Matheus Torloni e Sábato Magaldi e outros nomes e ligados ao teatro amador, que conquistou mais importância, com o reconhecimento e inserção de representantes de duas entidades. Aumento de representação também visto em relação aos circos com a introdução da Federação Circense, que surgiu dos conflitos existentes na Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões de São Paulo e que, já no Conselho, fez uma série de denúncias contra “os objetivos fraudulentos” desta entidade, como o “recebimento de vantagens” para a deliberação a favor de certos circos-teatros.⁶⁸²

O Conselho abrigou, novamente, um conjunto bastante heterogêneo de figuras, com trajetórias distintas, como indica o Anexo III, associadas a diferentes concepções e modos do fazer teatral. Sobre grande parte delas foi difícil encontrar informações biográficas, tal como no que se refere às entidades.

Mesmo com esses limites, pode-se pensar nessa abertura do SNT como estímulo para a criação de muitas organizações, sobretudo, em termos regionais, se refletirmos sobre a variante paulista das entidades “brasileiras”, instituídas com o sem o apoio das primeiras, que foram aparecendo nos quadros elaborados por este trabalho. A única que preservou o alcance nacional foi a SBAT, que tinha uma sucursal em São Paulo desde a década de 1930.⁶⁸³ Esta reflexão pode ser estendida para os problemas e dissidências no interior de categorias, como o

⁶⁸² A FEDERAÇÃO Circense e o Conselho do SNT. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1961, p. 13. A Federação Circense foi criada na década de 1920 e, de acordo com as informações presentes no PROCESSO n. 111/61, foi reestruturada neste momento, representando circos e pavilhões de todo o país. Ainda em 1961, outra associação foi criada para defender os interesses do circo, a Associação Profissional de Artistas Circenses, que não foi incluída no Conselho Consultivo, apesar de seu pedido, que pode ser visto no PROCESSO n. 545/61. Sobre o assunto ver também ASSOCIAÇÕES da classe circense. In: *Portal do Centro de Memória do Circo*. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/largo_do_pai_ssandu/index.php?p=7143>. Acesso em 14 jan. 2017.

⁶⁸³ Ver CAMARGO, 2011, p. 40.

Círculo Independente de Críticos Teatrais em relação à ABCT e a Federação Circense em relação à Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões de São Paulo.⁶⁸⁴

A leitura do quadro completo disponível no Anexo III também sugere pensar como a presença no Conselho beneficiou alguns de seus membros no período concomitante ou posterior a sua participação, tanto no que concerne à contratação como professores do Conservatório Nacional de Teatro, como para o trabalho no Teatro Nacional de Comédia, publicação de peças e livros e participação em comissões ou em outras estruturas. Desse modo, além de decidir sobre os rumos das subvenções oficiais, os representantes de classe poderiam tirar proveitos diretos desta convocação, sem contar aqueles tocantes aos auxílios propriamente ditos.

Com uma quantidade maior de representantes ocorreu um crescimento do número de subvencionados. Sem contar os auxílios para a construção, reforma e conservação de teatros, os cálculos efetuados que, apesar de imprecisos não parecem distantes da prática usual, mostram que em 1961 foram 183 beneficiados, em 1962, 192 e em 1963, 208, atestando a continuidade do “modelo residual” de patrocínio, a partir do amparo da maior quantidade possível de companhias, grupos, entidades e atividades.

No geral, houve um aumento bastante expressivo, que foi de 12 beneficiados em 1946 a 208 em 1963, tal como da verba prevista para esta atividade, sem levar em conta a inflação, que foi de Cr\$ 915.000,00 a Cr\$ 56.586.042,00.

No que tange às categorias, chama a atenção o número de circos-teatros que chegou a 83 contemplados em 1963, com a predominância dos artistas de São Paulo, revelando a força desta atividade itinerante pelo estado, em um momento de transformação de muitos circos-teatros em companhias de atrações exclusivamente circenses, com o abandono da estrutura de palco e picadeiro, como mostrou Daniele Pimenta.⁶⁸⁵

Os valores aumentaram, ficando entre Cr\$ 30.000,00 e Cr\$ 100.000,00, embora o quadro aponte algumas exceções, como o Circo-teatro Olimecha, o Circo-teatro Nogueira e o Circo-teatro Universo, que foram auxiliados com valores mais altos. Vale ainda ressaltar que, em 1963, houve um problema no pagamento desta categoria, que até o final de dezembro não tinha recebido a verba a ela destinada.⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Em relação ao CICT, estiveram em jogo a premiação dos “melhores do ano” realizada pela ABCT e a permanência de Lopes Gonçalves na presidência da entidade. Ver JUNQUEIRA, 2004.

⁶⁸⁵ PIMENTA, 2009, p. 91.

⁶⁸⁶ SNT não pagou auxílio aos circos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1963, 1º Caderno, p. 5.

A subvenção a espetáculos de ópera teve continuidade e ganhou um edital específico.⁶⁸⁷ Esses anos também marcaram a menor importância conferida ao teatro infantil que, contemplado com auxílios a alguns grupos, foi pouco mencionado nos planos dos diretores e nos debates sobre a popularização e democratização do teatro, diferente de outros grupos como estudantes e trabalhadores.

Em relação aos amadores, também se verificou um crescimento e a presença de grupos de diversos estados que receberam auxílios por vezes superiores àqueles concedidos às companhias profissionais. Dentre estes, observa-se conjuntos de estudantes, alguns ligados a escolas e universidades, vários grupos dedicados ao teatro infantil, outros vinculados ao Exército ou a movimentos rurais, como a União de Lavradores do Vale do Souza no Espírito Santo, e grupos mais antigos como o Teatro de Amadores Fantoques da Bahia, Teatro Escola Amazonense de Amadores e o TAP de Pernambuco, onde também foi criado nesta época um Teatro de Arena.

Outra categoria que se expandiu foi a das entidades e atividades teatrais, que reuniu organizações como a SBAT, Sindicatos dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro/Guanabara e de São Paulo, escolas como a EAD, instituições como a Comissão Estadual de Teatro de São Paulo e o Serviço de Teatro e Diversões do Estado da Guanabara, governos de estados e territórios e movimentos estudantis voltados para a popularização do teatro e da cultura.

No âmbito desta ampla categoria, notou-se, em primeiro lugar, a concessão de auxílios a, praticamente, todas entidades com representação no Conselho Consultivo de Teatro, com a exceção do Círculo Independente de Críticos Teatrais e de outras associações de empresários que, entretanto, haviam sido beneficiadas nos anos precedentes.

Em 1963, durante a gestão de Roberto Freire, sobressaíram-se as subvenções distribuídas a entidades associadas a movimentos estudantis, que, por vezes, ultrapassaram as maiores quantias dirigidas às grandes companhias teatrais profissionais, como foram os casos do Centro de Cultura Popular do Paraná, que recebeu Cr\$ 1.500.000,00, da União Acadêmica Paraense com Cr\$ 1.000.000,00, a União Estadual dos Estudantes de Minas Gerais com Cr\$ 3.000.000,00, a União Estadual dos Estudantes de São Paulo com Cr\$ 4.350.000,00 e a União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul com Cr\$ 3.000.000,00. Estes auxílios foram concedidos por meio de uma rubrica distinta sobre a qual o Conselho Consultivo não tinha ingerência, denominada de “Plano Nacional de Popularização do Teatro”, embora conste na

⁶⁸⁷ Sobre o edital ver PROCESSO n. 533/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

lista junto com as outras subvenções.⁶⁸⁸

Algumas dessas entidades tinham sido amparadas nos outros anos, todavia, estes auxílios mais altos confirmam a prioridade da proposta de popularização do teatro defendida por Roberto Freire, em detrimento de outros amparos, que não foram extintos, como planejou o diretor.⁶⁸⁹

A União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul, por exemplo, solicitou subvenção para a realização de montagens visando à popularização, sem especificar os textos, partindo de uma ideia de teatro como “instrumento de libertação do povo brasileiro”,⁶⁹⁰ justificativa semelhante à que foi utilizada pela União Estadual dos Estudantes de Minas Gerais e outras organizações.

A mesma consideração pode ser feita no que se refere ao teatro profissional a partir da diferença entre o auxílio alcançado pelo Teatro de Arena em comparação a outras companhias. Em 1963, o grupo propôs continuar suas atividades em favor da popularização do teatro e relatou seus trabalhos em outros estados, que serviram de base para repensar o repertório, com a encenação de clássicos estrangeiros, conforme escreveu o diretor Augusto Boal:

Desta vez compreendemos a importância extraordinária do teatro como arte, como cultura e como pensamento. Desta vez sentimos a responsabilidade do artista diante de sua sociedade. Isto nos deu um certo medo e, talvez, tenhamos nos tornado excessivamente tímidos no nosso trabalho, excessivamente cautelosos nas nossas programações, já agora sem arroubos típicos dos que nunca participaram de experiências deste tipo. Mas, ao mesmo tempo, já não temos mais as condições de continuar meses a fio enfiados no nosso teatrinho. Queremos ganhar a rua, a praça, queremos enfrentar o desafio estimulante do contato viril com a massa; queremos, desta forma, enriquecer, desenvolver, sistematizar e conscientizar o trabalho criador do dramaturgo, do diretor, do cenógrafo, do ator, do compositor. Queremos, ao vivo, testar nossas teorias. Queremos saber, na prática, como resolver os problemas da criação de um teatro popular. Não apenas o teatro do maior número, mas, um teatro que seja do povo por suas formas e seus conteúdos, por seus estilos e suas ideias.

E propomos mais: que seja a nossa experiência endossada pelo SNT, de tal forma que possamos servir de “plano-piloto” com a incumbência de pesquisar e relatar a significação, o alcance, as limitações e as vantagens de planos desse tipo.⁶⁹¹

⁶⁸⁸ Os processos referentes a esses pedidos trazem apenas o parecer do diretor, que faz referência a uma rubrica específica do orçamento, relacionada ao “Plano Nacional de Popularização do Teatro”.

⁶⁸⁹ Ver PROCESSOS n. 693/63, n. 711/63, n. 712/63 e n. 713/63. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte). Em relação aos anos de 1961 e 1962, é possível observar outros movimentos amparados, na categoria de amadores, como o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco e a UNE.

⁶⁹⁰ PROCESSO n. 712/63. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁹¹ PROCESSO n. 509/63. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte). Cabe assinalar que o recibo encontrado neste processo é de Cr\$ 1.500.000,00, diferente do que consta na lista de auxílios.

Assim, Roberto Freire empreendeu uma diretriz mais nítida em sua gestão, que se materializou nas estruturas existentes, como o Teatro Nacional de Comédia, e na concessão de parte das subvenções para grupos e movimentos que realizavam um teatro voltado para a popularização, visando à “conscientização de povo”. Projeto isolado na trajetória do órgão, que oficializou as discussões propostas por movimentos como MCP e CPC, demonstrando a incorporação dessas ideias na esfera da administração pública, como apontou Roberto Schwarz. E, que teve como consequência mais concreta a abertura de um Inquérito Policial Militar (IPM) e a segunda prisão de Roberto Freire durante a ditadura militar.⁶⁹²

Ao somar os subvencionados em todas as categorias, incluindo os valores dirigidos a obras de construção ou reforma, verificou-se um aumento das atividades do órgão nos estados, que atingiu cerca de 115 beneficiados em 1961, 130 em 1962 e 163 em 1963, sem contar aqueles do Rio de Janeiro e da Guanabara. Neste último ano, o número de artistas e entidades paulistas superou o do Rio de Janeiro/Guanabara. Entretanto, salvo São Paulo e o estado do Rio Grande do Sul, onde grupos e atividades foram contemplados com alguma frequência, nos outros estados e territórios a ação foi mais pontual.

Entre 1946 e 1964, grupos de quase todos os estados existentes receberam algum tipo de auxílio, exceto os de Mato Grosso e os do Acre e os pertencentes aos territórios de Roraima e Rondônia, ou seja, o órgão esteve longe de ser um Serviço Nacional de Teatro, e somente começou a atender e representar os interesses paulistas, após a transformação de São Paulo em capital teatral.

Na impossibilidade de investigar a cena de cada unidade federativa, o que favoreceria uma visão mais consistente sobre a dinâmica teatral brasileira, vale enfatizar não apenas a relevância e o destaque que o teatro feito em São Paulo conquistou nesses anos, mas a importância da organização e do estabelecimento de uma pauta senão única, pelo menos, mais fechada, que congregou grupos com diferentes interesses, que alcançaram mais espaço em um órgão federal no que competiu às subvenções e à nomeação de dois diretores.

No âmbito da principal categoria, a de grupos e companhias profissionais, verificou-se que, no ano de 1961, o julgamento realizado pelo Conselho Consultivo de Teatro baseou-se em um edital que parece não ter seguido as linhas inauguradas em 1960, uma vez que não foram encontradas referências sobre a classificação por pontos. Na ausência das atas, não foi possível elucidar os prováveis projetos de alteração que devem ter sido discutidos. A diferença

⁶⁹² SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. In: _____. *Cultura e Política*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 15 e FREIRE, 2002, p. 202-203.

mais marcante foi a inclusão, no edital, de um dispositivo que possibilitava às companhias amparadas um novo requerimento no mesmo ano, desde que voltado para o trabalho de divulgação e popularização do teatro, compreendendo excursões pelo país e temporadas com ingressos a preços populares, item que foi mantido nos anos seguintes.⁶⁹³

Entre os profissionais, os auxílios sofreram uma pequena atualização nesses anos, chegando ao máximo de Cr\$ 400.000,00, ou Cr\$ 320.000,00 com o desconto de 20% para os sindicatos, e contemplaram companhias tradicionais e modernas. Destaca-se o número expressivo de companhias de teatro de revista subvencionadas com regularidade, gênero que atravessava uma fase de esgotamento. Dentre estas, podem ser citadas a Companhia Colé, a Companhia Francisco Cunha Diversões, a Companhia Gilda Mattia, a Companhia José Vasconcelos, a Companhia Silva Filho e a Companhia Walter Pinto.⁶⁹⁴

Assim, o teatro de revista que, no princípio da trajetória do órgão, foi rechaçado por sua identificação com a obscenidade e pelo seu caráter popular não foi, pelo que consta, alvo de contestação entre os membros do Conselho Consultivo neste momento. Além disso, vale chamar a atenção para os argumentos utilizados, como mostra a prestação de contas realizada por Walter Pinto em relação ao auxílio recebido em 1960, na qual ressaltou a sua contribuição para a “elevação” teatral, confrontando a visão negativa que prevalecia na crítica, e, possivelmente, reiterando a distinção dos seus espetáculos, conhecidos pelo luxo, o que nos coloca, mais uma vez, diante da complexidade dos discursos feitos pelos artistas na época e da visão “dicotômica” cristalizada pela historiografia sobre o teatro brasileiro:

Como líder dos espetáculos musicados, nos ufanamos de apresentar peças na altura dos nossos foros de civilização, razão pela qual nos esforçamos sempre em manter nosso prestígio, melhorando sempre os nossos esforços, em apresentar espetáculos com riqueza e exuberância como é de domínio público.⁶⁹⁵

Nos anos de 1962 e 1963 foi lançado outro edital para a concessão de um auxílio maior, chamado de auxílio especial, idealizado por Clóvis Garcia. Este edital estipulou as mesmas condições dos editais anteriores, acrescentando como obrigações das companhias

⁶⁹³ Ver o edital no PROCESSO n. 574/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). No edital de 1963 também constava que, além dos 20% dos auxílios destinados aos sindicatos, 10% da importância líquida seriam dados aos autores ou tradutores. Ver EDITAL [1963]. Pasta SNT – Editais. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁹⁴ Além da Empresa de Espetáculos Ltda., da Empresa Gentudimar Gomes Leal, da Empresa Lajos Nagy, da Empresa Luiz Ayrton Diversões (Fernando D' Ávila), da Loureiro Diversões e da Companhia Teatral Luciano Luciani.

⁶⁹⁵ PROCESSO n. 445/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

contempladas a montagem de uma peça do teatro retrospectivo brasileiro e a realização de uma temporada popular, com a redução de metade dos preços dos ingressos durante um período mínimo de 15 dias, salvo para os estudantes, que pagariam metade durante toda a temporada.⁶⁹⁶ Este edital trazia uma preocupação maior com a questão do público, beneficiado com descontos nos valores dos ingressos, dialogando diretamente com os temas da democratização e da popularização, ainda que limitado ao aspecto econômico.⁶⁹⁷

Os critérios de escolha para o recebimento das subvenções, que seriam mensais, baseavam-se na qualidade dos espetáculos, considerando elementos como o diretor (encenador), o cenógrafo, o figurinista, o cenotécnico, o elenco e o repertório e, em caso de igualdade, o tempo de existência da empresa – dois anos no mínimo – e prova de outras atividades excepcionais a favor do teatro. Foram excluídos, portanto, os itens relacionados a quantidade de contratados e relativizado aquele ligado ao tempo, prevalecendo um ideal de “qualidade artística”, sempre passível de interpretações diferenciadas.⁶⁹⁸

Além da subvenção mensal de sete parcelas de Cr\$ 200.000,00 as companhias poderiam receber até dois prêmios de Cr\$ 50.000,00 para os espetáculos melhor avaliados de acordo com a qualidade do texto, seguida de direção, interpretação e cenografia.

Para a seleção das companhias foi criada uma Comissão, composta pelos seguintes nomes:

Quadro 9 - Membros da Comissão Extraordinária de Auxílio Especial de 1962 a 1963⁶⁹⁹

Membros da Comissão Extraordinária de Auxílio Especial
Maria Della Costa (1962-1963) Atriz - Companhia Maria Della Costa
Henriette Morineau (1962) Atriz - Companhia Henriette Morineau
Nídia Lycia (1962-1963)

⁶⁹⁶ Na proporção de 20% da lotação, excluídos dois dias da semana a critério da companhia. Ver BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Edital [1962]. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 28 de março de 1962. Seção 1, p. 3586.

⁶⁹⁷ O convênio estabelecido em 1958 mencionava apenas a destinação de 30% dos ingressos ao SNT sem especificar sua utilização.

⁶⁹⁸ PORTARIA n. 6, de 12 de março de 1962. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁶⁹⁹ PORTARIAS n. 9, de 30 de setembro de 1961 e n. 9, de 16 de março de 1963. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte). Ver também DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. *Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, n. 3, ano 3. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria de Teatro da Escola de Teatro da UNI-RIO, 1995, p. 40-42.

Atriz e empresária - Companhia Nídia Lycia
Almir Azevedo (1962-1963) Crítico teatral
Joracy Camargo (1962-1963) Autor
Sebastião Vasconcelos (1962-1963) Ator - Companhia Tônia-Celi- Autran/Teatro Nacional de Comédia
Pernambuco de Oliveira (1962-1963) Cenógrafo, diretor, autor e figurinista.
Geraldo Queiroz (1962-1963) Crítico teatral de <i>O Globo</i> e do <i>Jornal do Brasil</i>
Walmor Chagas (1962) Ator - Teatro Cacilda Becker
Sílvio da Silva Couto (1962-1963) Cenotécnico
Zora Seljan (1962) Autora e crítica teatral de <i>O Globo</i>
Henrique Pongetti (1963) Autor
Armando Paschoal (1963) Ator e diretor
Augusto Boal (1963) Autor e diretor - Teatro de Arena
José Celso Martinez Correa (1963) Autor e diretor - Teatro Oficina

Fonte: PORTARIAS. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

A Comissão abrigou personalidades importantes da cena teatral. Três atrizes protagonistas de suas companhias, sendo Nídia Lycia também empresária, três críticos de jornais cariocas, dois atores e diretores que se consolidavam na cena teatral, como Augusto Boal e José Celso Martinez Correa, além de autores, cenotécnico, figurinista e outros atores.

Vale acentuar a presença de nomes ligados às companhias modernas, Companhia Maria Della Costa, Companhia Tônia-Celi-Autran, Teatro Cacilda Becker, incluindo em sua vertente mais engajada, o Teatro de Arena. A trajetória de grande parte dessas figuras é mais conhecida e encontra-se distanciada das entidades existentes, com exceção de Joracy

Camargo e Henrique Pongetti. Cumpre ainda mencionar que Joracy Camargo e Almir Azevedo tinham experiência de participação no Conselho Consultivo de Teatro e Augusto Boal atuara na Comissão Estadual de Teatro de São Paulo em 1958.⁷⁰⁰

A criação desta comissão expôs o enfraquecimento do papel do Conselho Consultivo de Teatro, com a retirada de uma parte de seu poder de decisão, aquele concernente à principal categoria, o que contribuiu para uma diminuição da sua relevância. Entretanto, o seu estabelecimento incorreu no mesmo erro cometido com a fundação do Conselho, a partir da inclusão de figuras interessadas diretamente nos auxílios, o que certamente dava margem para desconfiças sobre a legitimidade do processo. Ao mesmo tempo, serviu para integrar grande parte dos nomes que se julgavam, com frequência, injustiçados pela distribuição das subvenções, acabando por se tornar um meio de conciliação entre o SNT e as companhias e grupos mais prestigiados por grande parte da crítica.

Embora a concorrência estivesse aberta para todas as companhias profissionais, a “dicotomia” entre “teatro-entretenimento/teatro antigo” e “teatro de arte/teatro moderno” foi traduzida em termos institucionais com a criação desta estrutura, com o triunfo das companhias modernas no interior da atividade do financiamento. Dotadas de uma maior preocupação com a “qualidade” artística, estas receberiam um auxílio mais substantivo para o desenvolvimento de suas realizações, deixando o outro edital e a seleção efetuada pelo Conselho Consultivo para as outras companhias.

Mais de 20 companhias se inscreveram para concorrer ao auxílio especial em 1962, sendo 15 do Rio de Janeiro, oito de São Paulo e um grupo do Rio Grande do Sul. Dessas, foram selecionadas 13: Teatro dos Sete, Diversões Cilo Costa, Teatro Cacilda Becker, Companhia Nydia Lícia, Teatro do Rio, Teatro Santa Rosa, Companhia Aurimar Rocha, Teatro de Arena, Teatro Maria Della Costa, Teatro Oficina, Companhia Tônia-Celi-Autran, TBC e Teatro da Praça.⁷⁰¹

O julgamento parece ter sido rigoroso como demonstram as atas encontradas em determinados processos que revelam que nem todos os membros participaram das reuniões. Algumas companhias tiveram problemas com a documentação, mas foi concedido um prazo para suprir as falhas.⁷⁰² Como ocorreu frequentemente com os editais precedentes, nem todas

⁷⁰⁰ CRUZ, 2000, p. 87.

⁷⁰¹ Ficaram de fora as companhias Sadi Cabral, Dulcina-Odilon, Mário Brasini, Studio A, Fundação Brasileira de Teatro (que era uma escola), Jayme Costa, Sociedade Cooperativa de Responsabilidade, Teatro de Máscara, Sociedade Artística Novo Teatro e Teatro de Equipe. Ver PROCESSO n. 80.123/62. Serviço Nacional de Teatro. (Cedoc/Funarte).

⁷⁰² PORTARIA n. 6, de 12 de março de 1962. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

as regras estabelecidas foram cumpridas, particularmente a exigência de montagem de peça brasileira retrospectiva, encenada por duas das companhias selecionadas, o que foi anistiado pela Comissão.⁷⁰³

Sobre o impacto deste auxílio, merecem menção as entrevistas concedidas por alguns dos beneficiados à crítica Bárbara Heliadora. Para Aurimar Rocha, “em relação ao auxílio anterior houve grande progresso; as migalhas tomaram consistência de miolo de pão.”⁷⁰⁴ Para Walmor Chagas: “o auxílio do SNT é significativo na medida da necessidade de cada companhia. Se esta tem um déficit de Cr\$ 2 milhões realmente Cr\$ 300 mil nada significam. Mas se precisa de auxílio para montagem os mesmos Cr\$ 300 mil podem ser uma mão na roda.”⁷⁰⁵

No ano de 1963 diminuiu para 11 o número auxílios especiais concedidos, tal como o valor total, que caiu para Cr\$ 1.000.000,00, sendo selecionadas a Companhia Tônia-Celi-Autran, o Teatro dos Sete, o Teatro do Rio, o Teatro Santa Rosa, a Companhia Aurimar Rocha, o TBC, a Companhia Nydia Lícia, o Teatro Cacilda Becker, o Teatro de Arena, o Teatro Maria Della Costa e o Teatro Oficina.⁷⁰⁶

Ao contrário do que acontecia até então, os valores mais altos e a participação de interessados como membros da Comissão Extraordinária de Auxílio Especial não provocou grandes debates no meio teatral, pois nenhum questionamento deste tipo foi localizado nos veículos de imprensa consultados. Entre a documentação institucional, foi encontrado uma única interpelação do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro/Guanabara.⁷⁰⁷

Desse modo, pode-se pensar que os auxílios especiais representaram um avanço pelo fato de se constituírem como valores mais expressivos, e mostrarem um interesse pelo público, ou de, pelo menos, facilitar o seu acesso econômico, questão que também esteve presente nos espetáculos realizados pelo Teatro Nacional de Comédia e no outro edital de

⁷⁰³ PROCESSO n. 282/62. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). No repertório proposto, muitas peças consagradas estrangeiras, como *A Mandrágora* de Nicolau Maquiavel, *Homens e Ratos*, de John Steinbeck, *Yerma* de Frederico Garcia Lorca, *A visita de velha senhora*, de Friedrich Dürrenmatt, *O marido vai à caça*, de Georges Feydeau, entre outras. Ver ATA da reunião da Comissão de Auxílio Extraordinário, de 28 de novembro de 1962, parte do Processo n. 282/62. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁰⁴ ROCHA apud HELIODORA, Barbara. De crise em crise o teatro vive um drama [17 out. 1962]. In: BRAGA (org.), 2007, p. 268. Vale assinalar que o valor mensal recebido pelas companhias citado no artigo é de Cr\$ 160.000,00.

⁷⁰⁵ CHAGAS apud Ibid., p. 268.

⁷⁰⁶ OFÍCIO n. 188, de 31 de julho de 1963. Correspondências expedidas – pasta 2 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁰⁷ ATA de reunião da Comissão de Auxílio Extraordinário, de 28 de novembro de 1962, parte do Processo n. 282/62 e PROCESSO n. 792/62. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

auxílios.

Nestes últimos anos, portanto, as subvenções serviram como apoio econômico, como incentivo à criação artística e foram instrumentalizadas politicamente, revelando a complexidade com a qual foi revestida esta prática, sem contar o teor educativo mais explícito ao se tratar das concessões para os amadores.

Como assinalado, os auxílios especiais não excluíram as outras formas de amparo. Até Roberto Freire, que direcionou parte da verba para grupos e movimentos ligados à popularização do teatro sem a consulta ao Conselho Consultivo de Teatro e criticou as “subvenções-esmolos”, não se empenhou diretamente em seu extermínio, colaborando para a permanência de uma prática que acabou por criar uma identidade para o órgão que, apesar de dotado de funções variadas, adotou o financiamento e o “modelo residual” como principal eixo da ação governamental dirigida ao teatro.

“Modelo” que não foi forjado por programas ministeriais ou de governos e, provavelmente, resultou das dificuldades de empreender medidas mais complexas e esbarrou na falta de vontade política em modificar a maneira como a subvenção foi estruturada. Forma que somente começou a ganhar novos contornos depois de mais de 20 anos de experiência do órgão e que, sempre é oportuno lembrar, não era uma exclusividade do SNT, nem do Brasil, visto que vale citar a crítica feita por Jeanne Laurent, idealizadora do projeto de descentralização teatral na França, à propensão dos governos de “salpicar” as subvenções, algo que correspondia um costume antigo e de difícil libertação.⁷⁰⁸

Durante todos esses anos, esta prática foi objeto de críticas e passou por alterações de critérios e orientações, interagindo com questões levadas por grupos que, aos poucos, foram integradas, sem que esta se modificasse em sua essência. Adquiriu, ainda, uma preocupação com o acesso do público que, pequena, precária e limitada geograficamente, foi uma abertura, em nível federal, para se pensar em política pública para o teatro.

Com o golpe civil-militar de 1964 e a nomeação da crítica teatral do *Jornal do Brasil*, Bárbara Heliadora, o SNT, que chegou a ser chamado por ela de “Serviço Nacional de Teatro do Absurdo” diante de todos os problemas apontados em seus artigos,⁷⁰⁹ foi alvo de uma reformulação que marcou o fim de um experimento de institucionalização da participação do setor teatral. Bárbara Heliadora extinguiu o Conselho Consultivo de Teatro, considerado

⁷⁰⁸ DENIZOT, 2005, p. 188.

⁷⁰⁹ HELIODORA, Bárbara. O triste destino do SNT [7 jan. 1964]. In: BRAGA (org.), 2007, p. 713.

como “herança de uma política de fácil busca de popularidade”⁷¹⁰, condenado também por exercer uma função assistencial em detrimento da qualidade artística.

Na exposição de motivos para a extinção do Conselho, a nova diretora reafirmou as posições já divulgadas em seus artigos na imprensa, que valem a pena transcrever:

Considerando que o Conselho Consultivo de Teatro, composto de representantes de entidades da classe teatral vem ultimamente, em suas reuniões, tomando deliberações que fogem a sua competência.

Considerando que é evidente a ligação de tais representantes, com certo número de entidades que por diversos exercícios vêm sendo beneficiados por este Serviço, sem que haja resultados satisfatórios, levando auxílio a espetáculos que fogem à finalidade, prejudica o nome do SNT e o do próprio MEC.

Considerando estar o critério adotado pelo Conselho Consultivo de Teatro em desacordo com a nova orientação desta direção, que pretende incentivar o aparecimento de novos autores brasileiros e a apresentação de espetáculos de alto nível artístico e cultural.

Considerando não justificar o auxílio a espetáculos de teatro musicado (revista), em seu atual estágio, o que vinha ocorrendo ultimamente, em detrimento da arte teatral.

Considerando que o auxílio deve ser dado no momento da produção e não como vem sendo feito, de um exercício para outro.

Considerando que as companhias solicitantes deveriam apresentar, para anterior aprovação, o texto, orçamento e demais exigências.

Considerando que as associações, sindicatos, SBAT e demais entidades serão convocados sempre que se fizer necessário um parecer técnico.

Considerando que já existe o Conselho Consultivo da Campanha que preenche as exigências de um órgão de consulta, ficando o Serviço devidamente amparado quanto ao exame da finalidade dos espetáculos a serem auxiliados.⁷¹¹

O fato gerou pouca repercussão, pelo menos nos jornais analisados, provavelmente devido ao contexto político vivenciado pelo país. Também foram encontradas escassas manifestações das entidades por meio de correspondência direta, o que confirma o esgotamento da atuação do Conselho Consultivo de Teatro, já destituído de parte de suas

⁷¹⁰ HELIODORA, Bárbara. Momento perigoso para o teatro nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1958, Suplemento, p. 1 e Id. Relatório das atividades do SNT de 1964 a 1967, de 21 de março de 1967. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷¹¹ PROCESSO n. 157/63. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Em maio de 1964 houve uma nova nomeação para o Conselho Consultivo de Teatro, que acabou por não vigorar. Os indicados foram: Aldny Faya e Otávio Nascimento pela Federação Circense, Daniel Rocha e Djalma Bitencourt pela SBAT, Oswaldo Pisani e Moysés Leiner pela Federação Paulista de Amadores Teatrais, Djalma Bitencourt e Cid Leite pela Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco, Aristides de Basile e João Rios pela Associação Paulista de Empresários de Teatros e Diversões, Paulo Seyssel e Aristides Neves pela Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões do estado de São Paulo, Antonio Souza e Jarbas Olimecha pela Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões do estado da Guanabara, Fred Vilar e Agnaldo Rocha pelo Sindicato de Atores da Guanabara, Geraldo Matheus Torloni e Ney Machado pela Associação Brasileira de Empresários Teatrais, Hélio Neri e Ruy Barbosa pela Associação de Teatro Amador, Lopes Gonçalves e Sylvia Chalréo pela ABCT, Jarbas Andréa de Araújo Costa pelo SNT, José Cursino dos Santos Raposo e Almir Azevedo pelo Instituto Brasileiro de Teatro, Benjamin Catalan e Gabriel Roland Neto pelo Sindicato dos Atores de São Paulo e Edigar de Alencar e Henrique Oscar pelo Círculo Independente de Críticos Teatrais. Ver PORTARIAS n. 15, n. 16, n. 17, n. 18, n. 19, n. 20, n. 21, n. 22, n. 23, n. 24, n. 25, n. 26, n. 27 e n. 28 de 13 de maio de 1964, n. 32 e n. 33, de 9 de junho de 1964. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

funções com a criação da Comissão de Auxílio Especial, que, igualmente, não foi mantida pela nova administração.

Uma das poucas organizações que criticou a supressão do Conselho Consultivo de Teatro foi a Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões, por intermédio de seu presidente, Aristides de Basile, que recebeu a seguinte resposta da diretora:

... Conselho que durante anos a fio pulverizou as parcas verbas de subvenção do MEC ao teatro nacional, justamente por ter como membros pessoas que, como o Sr. De Basile, tinham como maior interesse satisfazer os seus interesses, mesmo ao preço de impedir que um Serviço do Ministério da Educação e Cultura jamais se ativesse, na distribuição de auxílios ao teatro brasileiro, a questões de educação ou de cultura. Para ilustrar: nos anos de 1959, 60, 61, 62 e 63, durante os quais a associação a qual está ligado o Sr. De Basile teve sempre lugar no extinto Conselho Consultivo de Teatro, a mesma (AETSP) recebeu um total de Cr\$ 590.000,00 de auxílios do SNT (...). Nada haveria nisso de extraordinário, mas o que é de estranhar é que muito embora a AETSP fale sempre de auxílios médicos, dentários e outros em seus pedidos, as prestações de contas que fez dos auxílios só mencionam pagamento de aluguéis, salários de secretários e até mesmo matéria paga nos jornais. Não houve jamais, pelo que se possa verificar, aplicação das verbas do SNT em qualquer atividade que pudesse ser identificada com os objetivos para os quais foi criado este Serviço.⁷¹²

Uma nova portaria regulou a distribuição de auxílios, e definiu a concessão por montagem com o fim de promover a “evolução cultural e educativa da arte teatral”, e não mais por companhia, com a obrigatoriedade de redução de 50% dos preços dos ingressos para estudantes e integrantes de entidades de classe uma vez por semana.⁷¹³

Uma rápida leitura das listas de auxílios dos anos de 1964 a 1967, que compreenderam a gestão de Bárbara Heliodora, revela uma mudança no processo de concessão, com o declínio significativo do número dos contemplados. Menos companhias profissionais foram beneficiadas, com subvenções maiores, que chegaram, no ano de 1964, a Cr\$ 12.000.000,00, significando uma ajuda mais expressiva, e a consequente supressão das “subvenções-esmoladas”, que passou alcançar as companhias preocupadas em fazer um teatro considerado de “alta qualidade artística”.

As outras categorias também sofreram com a diminuição dos selecionados, como a das entidades, amadores e, especialmente, a dos circos-teatros, que recebeu dois auxílios em 1964, o que, segundo a ex-diretora em entrevista concedida em 2013, ocorreu devido à falta de

⁷¹² PROCESSO n. 476/64. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷¹³ A portaria também manteve a subvenção a grupos amadores, circos e atividades e entidades teatrais. BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria n. 614, de 16 de setembro de 1964. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 24 de setembro de 1964. Seção 1, p. 8585.

documentação e não em razão de critérios artísticos.⁷¹⁴

Assim, houve um redirecionamento desta prática, sempre arbitrária, mas, a partir deste momento, despida do caráter assistencialista e simbólico, que a marcou durante décadas. Mudança que foi comemorada por muitos, como pode se depreender da leitura deste trecho escrito pela crítica e atriz Luiza Barreto Leite:

Na verdade porém, em um país onde todos sabem o que fazer, mas ninguém faz, foi uma surpresa verificar que a diretora começou a realizar exatamente o que sempre aconselhara aos outros realizarem. Não fez nada sozinha, pois chamou a equipe com a qual estava acostumada a trabalhar e pôs em execução todos os planos já feitos e refeitos, não só por sua nova equipe, como por outras que haviam passado pelo Serviço em administrações anteriores, aproveitando o que lhe pareceu essencial em cada um deles. Isto é administrar.⁷¹⁵

Bárbara Heliadora manteve os auxílios para a construção ou reforma de teatro, o concurso de peças idealizado por Roberto Freire e os delegados estaduais. Empreendeu uma ampla reforma no Conservatório Nacional de Teatro que caminhou junto com a regulamentação das categorias profissionais de diretor, cenógrafo, professor de Arte Dramática e ator, e extinguiu a última companhia teatral oficial da história do país, o Teatro Nacional de Comédia, em 1967.⁷¹⁶

A partir da ditadura militar, o SNT e a administração da cultura de maneira geral começariam uma nova fase. De acordo com Lia Calabre, as questões culturais ganharam um maior significado dentro da área de planejamento público, sendo incluída, em alguns casos, entre aquelas ligadas à problemática do desenvolvimento. Em 1966 foi criado o Conselho Federal de Cultura, com a competência de formular uma política cultural, mas os grandes investimentos surgiram na década de 1970, com as transformações na estrutura administrativa do Ministério da Educação e Cultura, a implementação do Plano de Ação Cultural (PAC) e do Plano Nacional de Cultura (PNC).⁷¹⁷

⁷¹⁴ Entrevista concedida à autora em 13 de junho de 2013.

⁷¹⁵ LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965, p. 114.

⁷¹⁶ MENDONÇA, Heliadora Carneiro de. Relatórios de atividades do Serviço Nacional de Teatro, 1964 e 1967, de 21 de março de 1967. Pasta Relatórios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e SNT: Trinta anos de atividades. *Dionysos*: órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, ano XII, n. 15. Rio de Janeiro, p. 54-86, dezembro de 1967. Os cursos de teatro e as categorias profissionais correspondentes foram regulamentados pela lei n. 4.641, de 31 de maio de 1965 e o Conservatório Nacional de Teatro foi transferido para Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), atual UNIRIO, em 1969 e hoje é chamado de Escola de Teatro. Na entrevista concedida em junho de 2013, a ex-diretora Bárbara Heliadora também falou sobre a dificuldade de se aumentar o alcance nacional do órgão e de empreender uma ação educativa, no sentido de formação de público que, segundo ela, não foi realizada.

⁷¹⁷ CALABRE, 2009, p. 68-80.

Ao lado deste esforço na elaboração de um projeto para o domínio cultural como um todo, houve a continuidade de ações setoriais, vistas na criação do Instituto Nacional de Cinema, da Empresa Brasileira de Filmes S. A. (Embrafilme), entre outros exemplos.

No SNT, depois de Bárbara Heliodora, o comando passou para o ex-delegado do Rio Grande do Norte, Meira Pires, seguido por Felinto Rodrigues e pelo empresário e produtor Orlando Miranda, que teve uma longa gestão e conduziu a transformação do órgão em Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) em 1981, que passou a ser denominado de Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN) em 1987 e foi extinto em 1990 durante o desmonte da administração da cultura empreendido pelo governo de Fernando Collor.⁷¹⁸

Ainda que faltem estudos detalhados sobre as ações realizadas nesses anos, é possível perceber a continuidade de práticas como a concessão de auxílios, medidas de democratização do teatro e de iniciativas editoriais, que se expandiram bastante na direção de Orlando Miranda como mostrou o trabalho de Ana Luisa da Silva, além da realização de concursos e da preocupação com a memória do teatro, com as campanhas de doação de acervos.⁷¹⁹ E, a despeito da existência de diretrizes gerais para a cultura, parece ter prevalecido uma marca personalista em cada administração, a partir do estabelecimento de determinados focos de atuação.

O próprio setor teatral passou por transformações. Os anos 1970 assistiram ao desaparecimento de cena de todos os conjuntos de teatro moderno no Brasil e seus “antagonistas”, como o Arena e o Oficina, não sobreviveriam por muito tempo.⁷²⁰

O Círculo Independente de Críticos Teatrais deixou de existir em 1965 e em 1969, o Sindicato de São Paulo foi transformado em Sindicato dos Artistas e Técnicos de Diversões do Estado de São Paulo (SAT/ED/SP) e foi criada a Associação Carioca de Empresários de Teatrais (ACET).⁷²¹

⁷¹⁸ A criação da FUNARTE em 1975 previu a incorporação do SNT à nova instituição, mas houve grande resistência do setor e o órgão manteve a sua autonomia. Sobre o assunto ver MICELI, Sérgio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: Id. (org.), 1984, p. 75.

⁷¹⁹ SILVA, 2014, p. 119-121. Ver também MOSTAÇO, 1983 e GARCIA, 2013. Sobre o projeto “Memória das Artes Cênicas” ver CANTANHEDE, Caroline; FONTANA, Fabiana. Projeto Memória das Artes Cênicas: um breve histórico de um acervo das artes cênicas e algumas considerações metodológicas. In: XXVII Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. Natal. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371336800_ARQUIVO_Anpuh2013Carolrevisado.pdf Acesso em 10 jan. 2017.

⁷²⁰ BRANDÃO, 2009, p. 382. O Oficina teve as atividades paralisadas no início da década e foi reaberto em 1979. Ver PEIXOTO, 1982, p. 115.

⁷²¹ PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia *Anos 70, 3 - Teatro*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., 1979-1980, p. 89.

As formas de mobilização também se modificaram, mas os artistas e profissionais teatrais permaneceram articulados em busca de diálogo com o Estado, seja a favor do amparo ou contra a censura, que se tornou o principal alvo do setor. Se esta última deixou de ser um problema nas últimas décadas, a questão do amparo ainda se encontra nos debates sobre a relação entre os poderes públicos e o teatro, pois, não obstante as alterações verificadas no campo cultural e no âmbito cênico, o teatro se mantém como elemento artístico importante em sua singularidade de ato coletivo, sempre único e efêmero, capaz de integrar o público como parceiro criativo.

Conclusão

... suas intervenções, porém, sob o comando de diferentes diretores nomeados de cima para baixo, sempre deram origem a severas críticas, mesmo que tenha distribuído verbas, publicado livros e revistas e ainda organizado companhias oficiais. Há pouco tempo, adquiriu um teatro, e há temores de que continuará com sua postura de “panelinha” de um grupinho de profissionais do teatro; ou de que irá limitar-se, como tem feito, a atividades de simples divulgação, sem alcance e sem sal, de textos nacionais antigos e modernos. Para que o Serviço se livre desta atmosfera de academicismo e de trocas de favores políticos, o caminho seria transformá-lo em um verdadeiro centro para o teatro popular. (Ruggero Jacobbi)

A ajuda poderia ser dada de mil outras maneiras, pois eu sempre fui contra a distribuição de verbas pelo SNT. Verbas criam brigas e inimizades na classe teatral. (Walter Pinto)

... porque o problema do SNT sempre foi de dividir muito, para ter muitos. É esse “dividir muito para ter muitos e um quinhãozinho para cada um”, “todo mundo teve ninguém poderá se queixar”. Houve uma época em que houve uma companhia estável, com repertório de primeira, não sei qual o sistema de pagamento, não sei o que pagaram, não sei como é que é. Mas para as companhias em volta, isso foi sempre um problema. Vamos dizer, no fundo é uma política de pai, que divide um pouquinho para cada um e tem os filhos todos ali, na hora em que precisar. Essa foi a grande política. Geralmente, quando vem a ajuda, já vem muito depois do momento de crise. (Fernanda Montenegro).⁷²²

Os registros acima, feitos em épocas diferentes, mas que aludem às iniciativas realizadas nos anos compreendidos neste estudo, resumem como o Serviço Nacional de Teatro foi considerado por grande parte dos artistas e profissionais teatrais. Essas amostras, que não se distinguem das críticas citadas em toda a tese, somente reforçam a condenação das ações do órgão, sobretudo, as subvenções.

Este “saldo negativo” encontrado em depoimentos e na produção memorialística de muitos artistas provavelmente contribuiu para o “esquecimento” desta experiência que mobilizou profissionais teatrais e organizações, que atuaram de diversas maneiras em prol do teatro, pelo menos em relação ao período que antecedeu à gestão de Orlando Miranda na década de 1970, mais conhecido e referenciado.

Como acompanhamos neste trabalho, a incorporação das questões do teatro aos problemas governamentais, no que tange ao estímulo, passou a ser realizada a partir de uma perspectiva distinta do tradicional mecenato especialmente durante as primeiras décadas do século XX. O amparo à cultura de modo geral, e ao teatro em particular, foi concebido como

⁷²² JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. Organização, tradução e notas de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 170, BRASIL Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*, v. III. Rio de Janeiro, 1977b, p. 175 e BRANDÃO, 2002, p. 294.

elemento importante para a construção ou reconstrução da nacionalidade e acolheu, em muitos casos, as demandas de grupos que se viram diante de uma alteração profunda nas formas de entretenimento público e, mais do que isso, da dinâmica sociocultural.

Ainda que não se tenha adentrado nas especificidades de cada contexto, vimos como esse processo foi permeado por descontinuidades e assumiu orientações diferenciadas, associadas à instrumentalização política ou a uma preocupação econômica, entre outros aspectos.

No Brasil, a ação oficial também foi caracterizada pela não linearidade, e interagiu com as reivindicações de cada domínio. Se não se pode se referir ao relacionamento entre Estado e cultura de 1946 a 1964 em termos de ausência, tampouco se pode avançar no caminho oposto no que se refere à formulação de uma política cultural, embora muitas questões continuem em aberto sobre este recorte pouco estudado.

Depois do momento inaugural do primeiro governo de Getúlio Vargas e da gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, quando a cultura foi considerada peça essencial para se forjar uma identidade nacional, os anos que se seguiram foram de manutenção das estruturas existentes e criação de alguns poucos órgãos. Neste período em que a preocupação concentrou-se na modernização e desenvolvimento do país, com a forte presença estatal nos planos econômico e social, a cultura foi tratada como algo de menor importância e desarticulada das transformações promovidas.

No âmbito dos discursos, o tema apareceu nas mensagens de dois presidentes da República ao Congresso Nacional, Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. O primeiro foi responsável pela criação do Ministério da Educação e Cultura que, na prática, não trouxe inovações no terreno administrativo. No breve governo de Jânio Quadros foi iniciada uma tentativa de coordenação da área cultural com um todo, com a criação do Conselho Nacional de Cultura, que não conseguiu cumprir plenamente as suas funções.

Quase 20 ministros passaram pelas pastas da Educação e Saúde e da Educação e Cultura as quais o SNT esteve subordinado nesses anos. Estes desempenharam um papel de pouca expressividade em comparação ao de Gustavo Capanema, por terem ficado menos tempo no comando e pelas poucas medidas efetuadas de forma conjunta.

Em diálogo com as questões debatidas e reclamadas por diversos grupos, as estruturas existentes ou estabelecidas absorveram problemas específicos que as distanciaram da missão estritamente educativa que definiu parte dos órgãos instituídos na década de 1930, o que acentuou o caráter plural da intervenção e evidenciou a inexistência de um projeto cultural

único de Estado ou de governos.

A atuação oficial caracterizou-se, portanto, pela instabilidade, pela lentidão com a qual se processaram as alterações e por um traço personalista. Enquanto isso, a ação privada investiu em um novo modelo de mecenato e na expansão das indústrias culturais, que construíram projetos de grande impacto e alcance no país, que teriam continuidade e seriam incrementados nos anos seguintes com o estímulo do próprio Estado.

Sem qualquer pretensão de encerrar o assunto, podemos pensar que o teatro recebeu uma atenção importante no interior da administração da cultura, principalmente após 1951, visto com o crescimento das atividades e do orçamento destinado ao SNT. Ainda que a autonomia do órgão possa ser tratada como falta de interesse político dos governos, não podemos deixar de assinalar a presença marcante de alguns ministros, que tiveram um papel decisivo nas ações implementadas, justificadas pela necessidade de “elevação cultural”, revelando, de certo modo, a crença no valor formador ou transformador do teatro e da cultura, que deveria ser a função primordial do órgão criado com esta premissa. Aspiração que ficou presa nos discursos e nos textos das leis e decretos promulgados, porque não houve uma diretriz voltada para uma ideia de “serviço público” a exemplo do que ocorria na França neste momento, baseada no favorecimento da criação artística e com o intuito de diminuir a distância entre o teatro e o público. Aliás, vale destacar que as medidas nessa direção, restritas ao viés econômico, discutidas desde o princípio da trajetória do órgão, enfrentaram a resistência de parcelas do setor e começaram a se constituir como um eixo somente na década de 1960, no bojo de uma discussão sobre a democratização cultural e depois de muitas companhias já adotarem algumas soluções por iniciativa própria.

Na esfera teatral ocorreram modificações na cena, nos modos de organização e na crítica. Essas inovações, que coexistiram com as formas originadas entre o final do século XIX e início do século XX, ensejaram debates sobre o papel do teatro na sociedade, nos quais prevaleceu a valorização da sua finalidade pedagógica. E uma antiga noção hierárquica dos gêneros teatrais recebeu novos contornos e se traduziu em um discurso, nem sempre definido com clareza e que podia ser deslocado conforme o interesse ou posição daqueles que o proferiam, que resultou quase que em uma divisão do meio teatral.

Trabalhar neste terreno movido das ideias e práticas teatrais de um período que ficou consagrado pela historiografia como o da modernização e da subsequente politização do teatro brasileiro implicou, muitas vezes, reduzir processos a expressões generalizantes, procurando apontar as contradições e indefinições nem sempre simples de captar, mas que

tomamos como essenciais para a compreensão do SNT e das demandas do setor em relação aos poderes públicos.

Analisar estas demandas foi um dos pontos centrais do estudo. Assim, foi necessário voltar a atenção para assuntos pouco tratados pela bibliografia existente, ressaltando as questões debatidas e a participação de personalidades e entidades nesse processo. Apesar das inúmeras lacunas e indagações que ficaram sem resposta, o caminho percorrido serviu para conferir importância às mobilizações, que contribuíram para a criação de uma estrutura governamental dedicada ao teatro na década de 1930, e, que, nos anos seguintes, inseriram esta estrutura no rol das críticas e no centro das disputas entre projetos artísticos para o teatro brasileiro.

A atuação desses personagens e organizações se deu em várias frentes e apelou para diversas instâncias, como a Câmara dos Deputados ou o contato direto com ministros e presidentes da República. Ocorreu também uma articulação em nível regional e o estabelecimento de órgãos municipais e estaduais de incentivo ao teatro, o que representou uma conquista de grupos locais e o fortalecimento da legitimidade adquirida pelo teatro entre as diferentes instâncias de poder.

A busca por parcerias figurou, igualmente, nos debates realizados nos Congressos Brasileiros de Teatro, que reivindicaram uma maior intervenção oficial na área sem, contudo, estipular um objetivo ou prioridade capaz de agrupar os problemas que afetavam grande parte do setor.

Várias sugestões apresentadas nos Congressos, nas colunas de teatro dos grandes jornais e nos veículos de comunicação especializados encontraram o apoio do SNT, em um processo que foi marcado por adaptações de acordo com as ideias e planos de cada diretor e pelos limites burocráticos inerentes à especificidade do órgão na administração pública federal.

De 1946 a abril de 1964, o SNT ficou sob o comando de oito diretores. Cada governo nomeou um ou mais nomes para o cargo, diferente do que aconteceu com outras instituições, o que, possivelmente, pode ser explicado pela visibilidade do teatro no panorama cultural e pela capacidade de organização do setor. Organização que não pode ser considerada como algo homogêneo, dado as dissensões existentes, mas que serviu para colocar o assunto em evidência para além das barreiras do campo teatral.

Com exceção dos diretores escolhidos pelo governo Dutra e de Adonias Filho, todos os detentores do cargo pertenceram ao meio teatral ou foram funcionários do órgão,

conhecedores dos problemas da área, aspecto que reforça a ideia do poder da pressão do setor, pois este foi um ponto caro das solicitações observadas. Esses diretores possuíam formação e atuação profissionais distintas, mas, o fato de alguns deles terem trabalhado na imprensa pode também ter propiciado a projeção adquirida pelo SNT, objeto constante de notícias que ultrapassaram, em diversas ocasiões, os limites das colunas teatrais.

De maneira geral, mesmo com as interferências das esferas superiores e as determinações orçamentárias oriundas do poder legislativo, pode-se considerar que os diretores gozaram de relativa autonomia, que se refletiu no aumento da estrutura interna do órgão, aplicação da verba e ampliação das ações, não apenas pela quantidade, como em termos espaciais, ainda que a ideia de promoção de um maior alcance nacional não tenha se configurado como o principal propósito de um Serviço “Nacional” de Teatro.

Alguns dos diretores conceberam projetos de atuação, que foram perseguidos e implementados com maior ou menor eficácia, outros não se ativeram a nenhum programa determinado. Na ausência de diretrizes governamentais ou ministeriais, cada um deles imprimiu a sua marca, ao definir orientações que, muitas vezes, não tiveram continuidade na gestão seguinte, o que acentuou a fraqueza institucional do SNT, herdada dos seus primeiros anos.

Neste período, a escola de teatro foi reformulada, integrando, ao poucos, elementos vinculados às mudanças vistas na cena e foram criadas duas companhias oficiais, que contaram com nomes de reconhecida competência em seus quadros artísticos e técnicos. O órgão incentivou o mercado de publicações teatrais, que era bastante incipiente, concedeu auxílios à construção, reforma e conservação de teatros em todo o país e expressou uma preocupação com o público ao conceder facilidades de acesso por meio do barateamento, desconto ou gratuidade dos ingressos dos espetáculos das companhias oficiais ou subvencionadas. Outras iniciativas esparsas foram destinadas ao teatro infantil, à orientação de amadores e ao ensino teatral.

No interior dessas atividades, que não se processaram de forma continuada durante as administrações como foi acompanhado nos capítulos, pôde-se distinguir algumas linhas gerais na tentativa de alinhar as conclusões realizadas ao longo do trabalho.

Em um primeiro momento, quando foi dirigido por dois educadores, Nóbrega da Cunha e Thiers Martins Moreira, o SNT manteve as ações seguidas nos primeiros anos, que beneficiaram o setor teatral carioca, sem deixar de lado a sua missão educativa. Houve também uma proposta de estruturação das atividades existentes, com a regulamentação da

escola de teatro e a elaboração de critérios para as concessões financeiras.

Em uma segunda etapa, os diretores Aldo Calvet e Edmundo Moniz, que ficaram mais tempo no comando, promoveram uma expansão da estrutura e das atribuições do SNT, em gestões mais próximas, particularmente em relação ao primeiro, de grupos pertencentes ao setor teatral. O órgão desempenhou um papel de produtor (e concorrente) teatral e investiu em soluções que procuravam amenizar problemas estruturais, que dividiram espaço com o amparo à produção teatral carioca e, a partir deste momento, paulista. Apesar das singularidades, esta ampliação careceu de planejamento, e os organismos instituídos apresentaram fragilidades e foram extintos rapidamente ou “esquecidos”, como as primeiras delegacias, a comissão designada ao teatro amador, a Companhia Dramática Nacional, entre outros.

Na terceira fase, os três diretores passaram a dialogar diretamente com as ideias de popularização e democratização da cultura. Mantido o destaque no apoio à produção, o público, que antes aparecera de forma residual, surgiu como destinatário das medidas empreendidas, com o favorecimento do seu acesso ou como alvo de um esforço pedagógico por meio do contato com obras de “elevado” valor artístico. Na curta administração de Roberto Freire, esta questão foi associada a um projeto político, que representou um experimento singular no relacionamento entre artistas engajados de esquerda e um órgão público.

Em meio a uma vasta gama de competências acumuladas, a subvenção de companhias profissionais, grupos amadores, circos-teatros, entidades e atividades teatrais seguiu como a principal tarefa do SNT, realizada ininterruptamente, a qual foi dirigida a maior parte do orçamento em quase todos os anos abarcados por este estudo. Esta prática, por essência arbitrária, muitas vezes tratada como algo naturalizado, significou uma escolha dos diretores, ratificada pelas autoridades superiores, que, em nenhum momento, elaboraram planos para aboli-la, e que consolidou o perfil do SNT como órgão de amparo, ou de financiamento, que serviu de modelo para outras ações públicas e teria uma vigência duradoura.

A partir de 1951, a concessão de auxílios passou a contar com a participação de representantes do setor, com a criação de um organismo intermediário que visava facilitar o trabalho de seleção e minimizar os problemas identificados. Com isso, surgiram disputas pelo estabelecimento de critérios e lutas pela definição de qual teatro deveria ser subsidiado com recursos públicos. No âmbito dessas discussões, o discurso “dicotômico” que dividia a produção teatral em noções como “entretenimento” e “arte” foi observado com maior ou

menor frequência, em sintonia com as modificações do setor teatral, que não foram realizadas continuamente e “em progresso” como muitas vezes foram retratadas.

Em uma primeira etapa, este processo de seleção privilegiou itens ligados à tradição, construindo uma hierarquia baseada no tempo de existência que favoreceu as antigas companhias de comédia cariocas, que passaram a enfrentar a concorrência das empresas estabelecidas em moldes modernos e eram alvos de comentários e análises negativas por parte da crítica da época.

Mas, apesar de deter certo controle sobre as verbas, os membros do Conselho Consultivo de Teatro, que se abriu gradualmente para a incorporação de novos representantes, jamais excluíram gêneros ou modalidades teatrais. O que se viu foi, pelo contrário, um aumento de categorias e de número de contemplados e um valor baixo para as concessões, o que revestiu a subvenção de um caráter plural, e, por vezes, assistencialista, guiada em algumas ocasiões por critérios estéticos e outras por argumentos econômicos, o que colocou em jogo o sentido do amparo oficial.

Em um segundo e breve momento, este “modelo” dividiu espaço com outro processo comandado, em sua maioria, por críticos e representantes das companhias modernas, que repartiram os recursos mais volumosos entre as propostas que traziam uma “maior preocupação artística”, traduzindo institucionalmente a propagada “divisão” do campo teatral.

Essas constatações acabaram por redimensionar uma de nossas hipóteses iniciais, centrada na ideia de que a participação de representantes do setor fora responsável essencialmente pelas inovações, materializadas ou não nas estruturas criadas, de acordo com as mudanças observadas nos palcos. Além de poder ser entendida pelas dificuldades de articulação entre os membros, que se bateram mais pela sobrevivência de suas iniciativas do que por um projeto para o desenvolvimento do teatro, podemos refletir sobre a maneira como foi estruturada a concessão de subvenções como uma forma de contemporização entre a direção do órgão e o setor, sempre passível de negociação, que, ao não elegerem nenhum critério determinante e dividirem a verba ao máximo, comprometiam-se o menos possível e evitavam provocar um desequilíbrio no mercado teatral. Posição que não isentou a instituição de censuras vindas de diversos lados e da instrumentalização de parte da verba, com a distribuição de valores mais altos em benefício do chamado teatro tradicional carioca, em um primeiro momento, e das companhias modernas, posteriormente.

Considerar o SNT apenas uma repartição pública criticada constantemente por sua inoperância a partir de uma avaliação do cômputo final de suas medidas tende, desse modo, a

obscurer o fato de que o órgão esteve no centro das atenções do setor e em meio a um confronto entre diferentes projetos teatrais. Assim, mais do que seus resultados não podemos perder de vista os embates, que não se restringiram ao plano das ideias, mas assumiram uma dimensão prática, nas batalhas pelos auxílios e pela própria direção do SNT.

Esses embates expressaram a diversidade dos interesses envolvidos, mas, acima de tudo, opuseram as ideias de “entretenimento” e “arte”, por vezes tratadas como “tradição” e “modernidade”, que se inseriram em um debate maior sobre a formulação de uma identidade para o país que atravessava intensas alterações políticas, sociais e culturais.

Além disso, não menos relevante é atentar que a visão “dicotômica” forjada nesses conflitos do campo teatral, esteve no cerne de uma disputa de memórias e da escrita da história do teatro brasileiro, realizada por autores que estiveram na linha de frente, atuando nos jornais, dentro e fora do SNT, e que consagraram uma versão vencedora, moderna e paulista, que deixou de fora a pluralidade que caracterizava a cena brasileira, as tensões, os diálogos, as permanências e as discussões sobre o amparo governamental, assuntos que estão longe de ser esgotados.

A partir das considerações delineadas, pode-se concluir que as iniciativas do SNT não tiveram ingerência direta nas transformações da cena, ficando mantida a autonomia artística deste campo, ainda que o apoio financeiro possa ter favorecido algumas montagens e atividades específicas que somente estudos monográficos e mais trabalhos sobre o SNT poderão ser capazes de avaliar com a devida profundidade. Não obstante o insucesso do órgão no desempenho das suas principais funções e, em particular, no que concerne ao fortalecimento do mercado teatral, este inspirou a criação de outras instituições e interferiu na organização do setor, se pensamos na criação das entidades e na adequação às exigências burocráticas condicionadas pelos editais dos quais participaram grande número de personalidades e grupos teatrais.

Com todos os problemas enfrentados, esta experiência representou uma das primeiras tentativas de trabalho em conjunto com um setor artístico, que discutiu aspectos relativos à ação dos governos em um país de grandes dimensões, vinculados a uma área que, aos poucos, perdia espaço, mas não sua importância. Uma tentativa marcada por polêmicas, jogos de interesses e influências que não podem ofuscar o empenho dessas figuras em preservar vivo o teatro em suas variadas formas. E que não resultou na elaboração de uma política para o teatro, mas levantou questões que ainda hoje, em um contexto bastante diverso, mobilizam grupos e desafiam a reflexão sobre as problemáticas frequentes que cercam a escolha de

determinados padrões artísticos no âmbito das ações oficiais, sobre os limites da representação de um setor e sobre os modelos e formas viáveis para a realização de uma política pública para a cultura essencialmente democrática.

Anexos

Anexo 1

Diretores do SNT (1946-1964) – Dados biográficos⁷²³

Diretor	Formação/Carreira	Cargos ocupados na administração pública
Carlos Alberto Nóbrega da Cunha (Dorândia, distrito de Barra do Piraí-RJ, 1897)	Educador e jornalista. Redator de <i>A Noite e O Jornal</i> até 1930. Fundador do <i>Diário de Notícias</i> com Orlando Ribeiro Dantas. Um dos educadores que assinaram o “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova” (1932). Autor de <i>A Revolução e a Educação</i> (1932).	Diretor da Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal. Membro da Comissão Nacional do Ensino Primário. Diretor da Divisão do Ensino Primário do Departamento Nacional de Educação. Diretor do SNT (11/02/1946 a 27/07/1948). Professor de Legislação Teatral do Curso Prático/Conservatório Nacional de Teatro [1952-1958].
Thiers Martins Moreira (Campos-RJ, 16/12/1904)	Professor. Formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade Nacional de Direito. Formado em Letras Neolatinas pela Faculdade	Professor catedrático de Literatura Portuguesa na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil a partir de 1945. Diretor do SNT (29/07/1948 a 28/02/1951).

⁷²³ Foram privilegiadas aqui as informações sobre a formação e carreira até o momento da sua indicação para a direção do SNT, com destaque para os cargos e postos ocupados na administração pública e/ou no SNT. Ver ROCHA, Marlos Bessa Mendes da. Carlos Alberto Nóbrega da Cunha (verbete). In: FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque; BRITTO, Jader de Medeiros (orgs.). *Dicionário de Educadores do Brasil*. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MEC-Inep-Comped, p. 213-214, 2002, Id. Apresentação. In: CUNHA, Nóbrega da. *A Revolução e a educação*. Campinas: Editores Associados, 2003, p. 24-25, SILVA, (org.), 1988, p. 11-15, MOREIRA, Thiers Martins. In: *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Disponível em: < <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/moreira-thiers-martins>> Acesso em: 15 mai. 2016, ALDO Calvet (biografia). Disponível em <http://aldocalvet.org/aldo_calvet_biografia.html>. Acesso em 24 set. 2013, GONÇALVES, 1979, p. 43-44, ADONIAS FILHO (biografia). In: *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=17&sid=230>>. Acesso em 5 out. 2014, PROCESSO n. 34.484/51. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte), CALDIERI, 2011, p. 15-16, GUIMARÃES, Carmelinda (org.). *Clóvis Garcia: A crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 19 e 22-23, CRUZ, 2000, p. 19 e 32, CLÓVIS GARCIA (Dossiê de impressos) (Cedoc/Funarte), FREIRE, 2002, p. 142-146 e MAGALDI; VARGAS, 2001, p. 224.

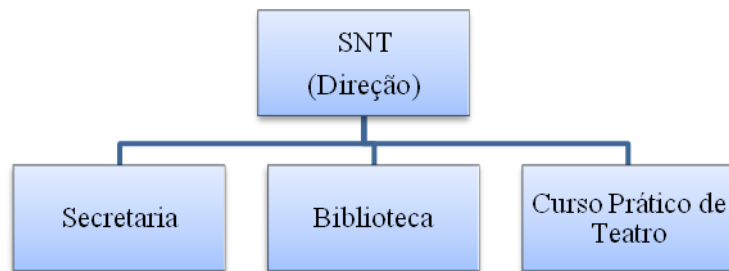
	Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Fundador da revista <i>Educação e Administração</i> . Autor de <i>Camões e Fernão Lopes</i> (1944). Membro da Ação Integralista Brasileira (AIB) e candidato a deputado federal em 1934.	
Aldo Calvet (São Luís-MA, 13/03/1911)	Autor, ator, diretor e crítico teatral. Iniciou sua carreira em grupos amadores. Como profissional, trabalhou como ator na Companhia Marquise Branca e no Grupo Gente Nossa. Dirigiu espetáculos da Trupe Irmãos Otero. Crítico da <i>Folha Carioca</i> (1945-1953) e do <i>Jornal do Comércio</i> (1954). Autor das peças <i>Katalina</i> , <i>Dr. Judas</i> , <i>Casa de Ninguém</i> e outras. Integrante da ABCT, da SBAT, do Instituto Brasileiro de Teatro e da Academia Brasileira de Teatro.	Funcionário do SNT desde 1945. Diretor do SNT (21/03/1951 a 28/07/1954). Membro do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro (1961-1964).
Adonias Aguiar Filho (Ilhéus-BA, 27/11/1915)	Escritor. Colaborador do <i>Correio da Manhã</i> . Crítico literário dos <i>Cadernos da Hora Presente</i> (1937), e de <i>A Manhã</i> (1944-1945). Diretor da Editora A Noite (1946-1950). Autor de <i>Renascimento do homem</i> (1937) e <i>Memórias de Lázaro</i> (1952).	Diretor-substituto do INL (1954). Diretor do SNT (28/07/1954 a 01/10/1954 e 12/07/1955 a 02/02/1956).
José César de Andrade Borba (Olinda-PE, 28/05/1917)	Escritor e jornalista. Colaborador do <i>Correio da Manhã</i> . Empresário da Companhia Sarah-José César Borba (1950). Autor de <i>As águas</i> , publicada pelo SNT (1950). Integrante do Instituto Brasileiro de Teatro.	Diretor do SNT (01/10/1954 a 31/05/1955).
Edmundo Ferrão Moniz de Aragão (Salvador-BA, 02/11/1911)	Escritor e jornalista. Formado pela Faculdade de Direito da Universidade do Distrito Federal. Colaborador do <i>Correio da Manhã</i> e nas revistas <i>Carioca</i> e <i>Vamos Ler</i> . Fundador, junto com Mário Pedrosa, dos jornais A	Funcionário do SNT desde 1947. Diretor do SNT (09/02/1956 a 18/02/1961 e 17/10/1961 a 11/07/1963).

	<p><i>Luta de Classe</i> (1934) e <i>A Vanguarda Socialista</i> (1945). Integrante do Instituto Brasileiro de Teatro.</p>	
<p>Clóvis Garcia (Taquaritinga-SP, 28/02/1921)</p>	<p>Crítico teatral, pintor, cenógrafo e professor. Formado em Ciências Jurídicas e Sociais. Suplente de deputado na Assembleia Legislativa Estadual de São Paulo pelo Partido Democrata Cristão (PDC). Atuou como ator no TBC. Fundou e dirigiu o Grupo de Teatro Amador de São Paulo (GTA). Um dos fundadores da Federação Paulista de Amadores Teatrais (FPAT). Crítico da revista <i>O Cruzeiro</i> (1951-1958). Um dos fundadores da revista <i>Teatro Brasileiro</i>.</p>	<p>Funcionário e presidente (1957-1958) do Instituto de Previdência do Estado de São Paulo. Chefe de Gabinete da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo (1959). Membro da Comissão Municipal de Teatro de São Paulo (1953). Membro da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956). Membro da Comissão Nacional de Teatro do Conselho Nacional de Cultura (1961). Representante e suplente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1956-1957, 1959-1960) no Conselho Consultivo de Teatro. Diretor do SNT (01/03/1961 a 06/09/1961).</p>
<p>Joaquim Roberto Corrêa Freire (São Paulo, 18/01/1927)</p>	<p>Escritor, psicanalista e professor. Formado em Medicina com especialização em Psicanálise. Professor de Psicologia na Escola de Arte Dramática (EAD). Autor das peças <i>Gente como a gente</i> e <i>Quarto de empregada</i>. Vice-presidente da União Paulista da Classe Teatral (1961). Um dos fundadores do jornal <i>Brasil Urgente</i> (1963-1964).</p>	<p>Diretor do SNT (12/07/1963 a 14/04/1964).</p>

(Fontes: ver nota 1)

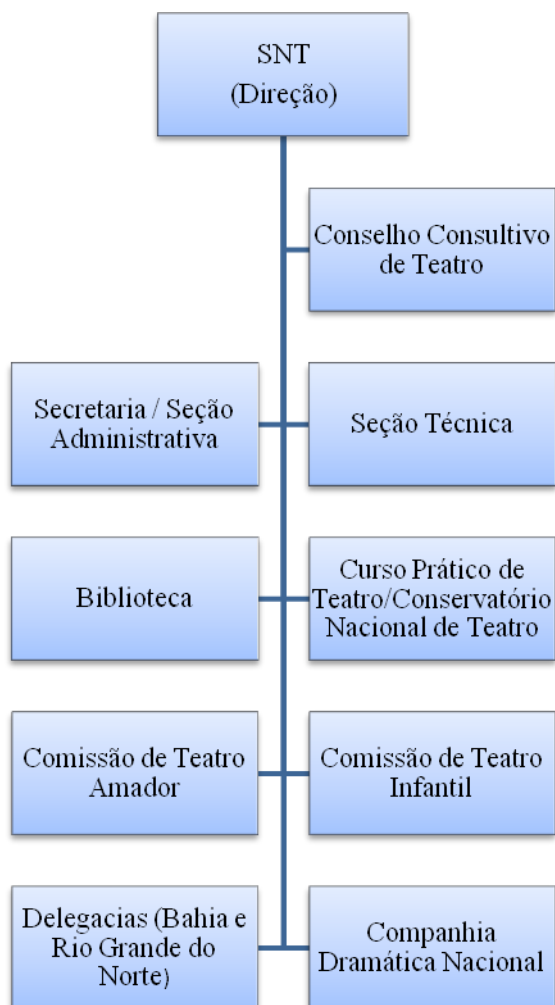
Anexo II
Estrutura administrativa do SNT⁷²⁴

1946-1950



⁷²⁴ Neste anexo foram consideradas apenas as estruturas de caráter permanente. Algumas delas foram instituídas por decretos, outras por portarias ministeriais e internas, como assinalado na tese. As Seções Administrativa e Técnica foram criadas, pelo que consta, em 1954, pois neste ano foram encontradas as nomeações dos funcionários encarregados destes setores.

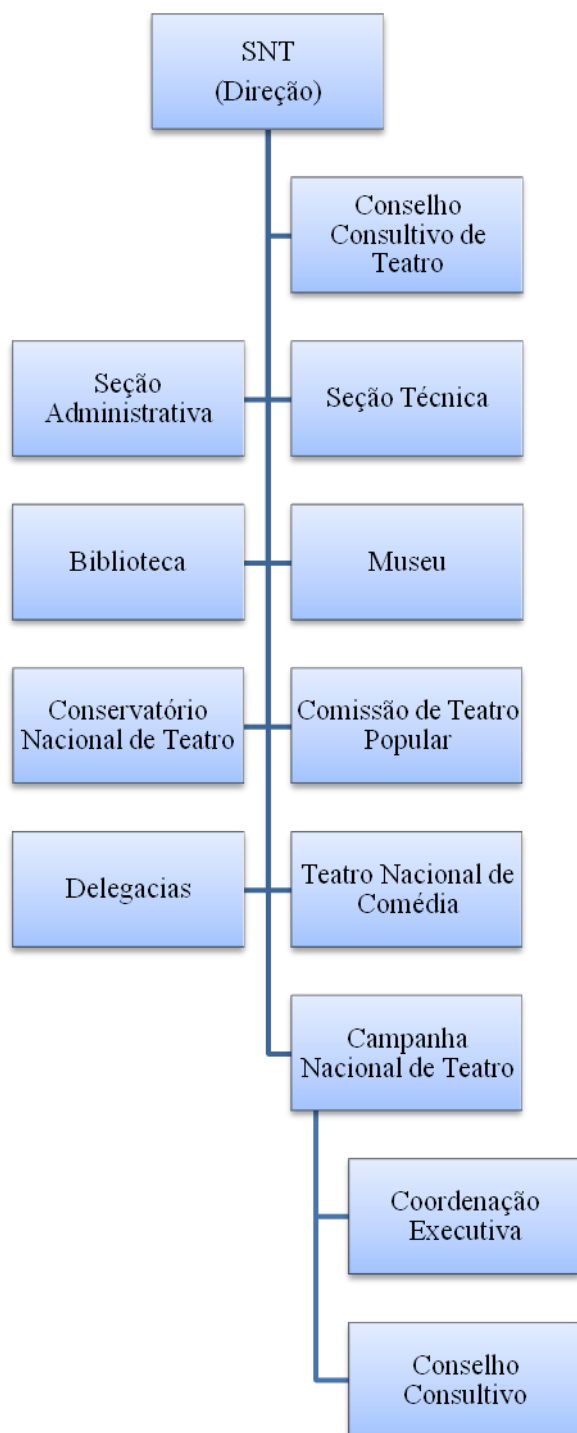
1951-1955



1956-1960



1961-1964



Anexo III

Dados biográficos dos membros do Conselho Consultivo de Teatro

Membro	Formação/Carreira	Entidades e eventos teatrais ⁷²⁵	Cargos ocupados, obras publicadas pelo SNT e outras participações
<p>Agnello Macedo</p> <p>Suplente do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro (1955-1956)</p>	<p>Crítico teatral. Colaborador do <i>Correio da Manhã</i> (1951).</p>	<p>Integrante do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro. Subsecretário da ABCT (1952). Conselheiro do Instituto Brasileiro de Teatro (1955). Presente no Primeiro e Segundo Congressos Brasileiros de Teatro e na Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude. Secretário-geral do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.</p>	<p>Membro da Comissão de Teatro de Amadores (1953). Secretário do Conservatório Nacional (1953).⁷²⁶</p>
<p>Agostinho Olavo</p> <p>Representante e suplente do Instituto Brasileiro de Teatro (1957-1958)</p> <p>Representante do SNT (1964)</p>	<p>Escritor. Um dos fundadores do grupo Os Comediantes e do Teatro de Câmara. Autor das peças <i>O anjo</i> e <i>O homem do sótão</i>.</p>	<p>Membro da Comissão Nacional de Teatro do IBECC. Presente no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.</p>	<p>Oficial administrativo do Ministério da Marinha cedido ao SNT. Diretor artístico do Teatro Nacional de Comédia (1958-1960). Organizador das duas primeiras Bienais de Artes Plásticas do Teatro. Encarregado do Setor Artístico da Campanha Nacional de Teatro a</p>

⁷²⁵ As fontes sobre a participação dos integrantes em congressos e entidades estão citadas ao longo da tese, tal como as portarias de nomeação para o Conselho Consultivo e outras informações sobre a maior parte das atividades que estes desempenharam no SNT. Sobre os cargos ocupados nas diretorias da SBAT e do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos ver exemplares do *Boletim/Revista de Teatro da SBAT* e do *Boletim da Casa dos Artistas*. Este último foi pesquisado no Arquivo João Ângelo Labanca (Cedoc/Funarte).

⁷²⁶ DA RIN, 1995, p. 40 e PORTARIAS n. 4, de 19 de janeiro de 1953, n. 28, 27 de abril de 1953 e n. 34, de 10 de agosto de 1954. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

			partir de 1959. Teve as peças <i>O anjo/ O homem do sótão</i> publicadas pelo SNT em 1957. ⁷²⁷
Albérico Mello Suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1957 e 1960)			Ponto da Companhia Dramática Nacional. ⁷²⁸
Aldny Faya Suplente da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresário de Diversões de São Paulo (1959) Representante da Federação Circense (1961-1964)	Escritor e compositor.		
Aldo Calvet (São Luís-MA, 13/03/1911) Representante do SNT (1956-1960) Suplente da ABCT (1960)	Autor, ator, diretor e crítico teatral. Crítico da <i>Folha Carioca</i> (1945-1953), do <i>Jornal do Comércio</i> (1954) e de <i>Última Hora</i> . Autor das peças <i>Katalina</i> , <i>Dr. Judas</i> , <i>Casa de Ninguém</i> e outras.	Integrante da ABCT, da SBAT, do Instituto Brasileiro de Teatro e da Academia Brasileira de Teatro. Presente no Primeiro e Segundo Congressos Brasileiros de Teatro. Secretário do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.	Inspetor do SNT a partir de 1945. Diretor do SNT (1951-1954). Membro do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro (1961-1964). ⁷²⁹
Alfredo Viviani Suplente do Sindicato dos Atores	Ator, empresário e escritor.		

⁷²⁷ REUNIU-SE a Comissão Nacional de Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1956. Teatros, p. 10 e PORTARIA n. 3, de 10 de junho de 1959 (Campanha Nacional de Teatro). Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷²⁸ CALVET, 1984, p. 84.

⁷²⁹ Ver capítulo 3, ALDO Calvet – Biografia. Disponível em: <http://www.aldocalvet.org/aldo_calvet_biografia.html>. Acesso em 3 set. 2016 e PORTARIA n. 8, de 16 de novembro de 1961. (Campanha Nacional de Teatro). Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1953-1954)			
Almir Azevedo (Caravelas-BA, 16/08/1913) Suplente da ABCT (1962-1963) Suplente do Instituto Brasileiro de Teatro (1964)	Escritor e crítico teatral. Crítico de <i>O Semanário</i> e de <i>A Noite</i> .	Subsecretário-geral do Quarto Congresso Brasileiro de Teatro.	Membro da Comissão Extraordinária de Auxílio Especial a Companhias de Teatro Declamado (1962). ⁷³⁰
Américo Garrido (Rio de Janeiro, 09/03/1890) Representante e suplente da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (1955-1959)	Ator e empresário da Companhia Alda Garrido.	Secretário da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (1952). Presente no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro. ⁷³¹	
Anthony de Vasconcellos Suplente da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresário de Diversões do Rio de Janeiro (1962)	Empresário do Teatro Popular Polytheama Regina e do Pavilhão Vasconcellos.		
Antônio de Souza Representante e suplente da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões (1960-1964)	Empresário do Circo-Teatro Universo.		
Antônio Ghigonetto (São Paulo, 1929)	Ator e diretor. Diretor dos grupos Os Diletantes e		

⁷³⁰ GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*, v. 1. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1975, p. 325 e QUEIROZ, Lúcia; ZOET, Márcia. *Maracangalha: vida e obras de Sylvia de Leon Chalreo*. São Paulo: Editora Illumina, 2013, p. 41.

⁷³¹ METZLER, 2011, p. 43.

Representante da Federação Paulista de Amadores Teatrais (1961)	Os Farsantes. Um dos fundadores, junto com Antônio Abujamra e Emílio Di Biasi, do Grupo Decisão. ⁷³²		
Aquilino Barreiros Suplente da Associação de Teatro Amador (1962)	Ator e autor teatral.		
Aristides de Basile (São Paulo, 23/11/1902) Representante da Associação Paulista de Empresários Teatrais (1959-1964) Representante da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1963)	Professor, jornalista, crítico, tradutor e empresário. Formado em Odontologia. Colaborador do <i>Jornal da Noite</i> , de <i>O Dia</i> . Autor de <i>Aves sem ninho</i> e <i>Tempos Modernos</i> . ⁷³³	Um dos fundadores do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo. Representante da SBAT em São Paulo. Secretário da Associação Paulista de Empresários Teatrais.	Representante da Campanha Nacional de Teatro e delegado do SNT em São Paulo (1961-1963).
Arlindo Alves Suplente da Federação Circense (1961-1963)			
Augusto de Freitas Lopes Gonçalves (Manaus, 20/06/1896) Representante da ABCT (1951-1957, 1959-1961 e 1964) Representante e Suplente da Associação de Críticos de Pernambuco (1958 e 1960-1961)	Jornalista e crítico teatral. Formado em Direito pela Universidade do Brasil. Trabalhou no <i>Correio da Manhã</i> , <i>A Tribuna do Povo</i> e <i>A Noite</i> (RJ). Tradutor de peças de Eurípedes, Anton Tchekhov, Félix Lope de Vega, etc. Atuou na Diretoria do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de	Presidente da ABCT a partir de 1945. Integrante do escritório brasileiro da Societé d'Histoire du Théâtre e da Academia Brasileira de Teatro. Secretário do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro (1948). Sócio da SBAT. Membro da Comissão Permanente de Teatro.	Professor do Conservatório Nacional de Teatro a partir de 1952 (Estética, Psicologia e Práticas Educativas). Membro do Conselho Técnico do Conservatório Dramático Nacional (1953). Membro da Comissão de Teatro Amador (1953). Membro do Centro Brasileiro de Pesquisas Teatrais do Conservatório.

⁷³² RIEDEL, Erica. *Emilio Di Biasi: o tempo e a vida de um aprendiz*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

⁷³³ SOUZA, 1960, v. 2, p. 110, GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*, v. 2. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1976 e DA RIN, 1995, p. 40.

Representante do SNT (1963)	Janeiro e na ABI. Primeiro presidente da Federação Nacional dos Jornalistas Profissionais. Professor do Conservatório de Música do Distrito Federal e dos cursos de teatro da Divisão de Educação Extraescolar do Ministério da Educação e Cultura.	Presidente do Instituto Brasileiro de Teatro a partir de 1955. Presidente do Primeiro, Terceiro e Quarto Congressos Brasileiros de Teatro e do Primeiro Congresso de História do Teatro Brasileiro. Vice-presidente do Segundo Congresso Brasileiro de Teatro. Secretário-geral da Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude.	Vice-presidente do Conselho Consultivo de Teatro (1957-1958 e 1961-1962). Vice-presidente da Comissão de Assistência e Cooperação às companhias profissionais de teatro do Conselho Consultivo de Teatro (1959-1960). ⁷³⁴
Benito Rodrigues Suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1955-1956)	Ator.	Presente no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.	
Benjamin Cattan (São Paulo, 1925) Representante do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1963-1964)	Ator e diretor. ⁷³⁵		
Carlos Angel Lopes Representante e suplente da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões (1951-1952 e 1956-		Um dos fundadores da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões. Presente no Primeiro e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro.	

⁷³⁴ FERREIRA, 2012, p. 57-59, DA RIN, 1995, p. 40, SOUZA, 1960, v. 2, p. 266-267, GONÇALVES, 1979, s.p. e PORTARIAS n. 9, de 8 de março de 1951, n. 4, de 19 de janeiro de 1953, n. 27, de 25 de abril de 1953, n. 37, de 13 de setembro de 1954, e n. 1, 12 de janeiro de 1955, n. 12, de 20 de maio de 1957, n. 25 de 22 de maio de 1959 e n. 37, de 1º de junho de 1960. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷³⁵ BENJAMIN Cattan, In: *Pró-TV – biografias*. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/biografias/Benjamin%20Cattan.htm>>. Acesso em: 3 set. 2016.

1961)			
Carlos Mello Representante do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1955)			
Carlos Perez Suplente do Círculo Independente de Críticos Teatrais (1962)	Crítico teatral.		
Carlos Tibau Júnior Suplente da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões (1963)			
Cid Leite Suplente Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (1962-1964)	Administrador do TBC no Rio de Janeiro.		Administrador do Teatro Nacional de Comédia. ⁷³⁶
Clóvis Garcia (Taquaritinga-SP, 28/02/1921) Representante e suplente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1956-1957 e 1959-1960)	Crítico teatral, pintor, cenógrafo e professor. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais Atuou como ator no TBC. Fundou e dirigiu o Grupo de Teatro Amador de São Paulo (GTA). Um dos fundadores do Teatro de Equipe e da Federação Paulista de	Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro. Vice-presidente do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.	Diretor do SNT (1961). ⁷³⁷

⁷³⁶ PROCESSO n. 307/62. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷³⁷ GUIMARÃES, 2006, p. 19; 22-23 e CRUZ, 2000, p. 19 e 32.

	<p>Amadores Teatrais (FPAT). Crítico da revista <i>O Cruzeiro</i> (1951-1958). Um dos fundadores da revista <i>Teatro Brasileiro</i>. Membro do Conselho Municipal de Teatro de São Paulo (1953), da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956) e da Comissão Nacional de Teatro do Conselho Nacional de Cultura (1961).</p>		
<p>Colé Sant'Ana (Petrônio Rosa de Santana) (Cruzeiro-SP, 01/12/1919)</p> <p>Representante do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1956)</p>	<p>Ator e empresário. Empresário da Companhia Colé, da Companhia Colé-Nélia Paula e da Companhia Colé e seu teatro de Revista.</p>	<p>1º Secretário (1951-1952) e membro da diretoria (1955-1956) do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro. Presente no Primeiro e Segundo Congressos Brasileiros de Teatro. Vice-presidente do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.⁷³⁸</p>	
<p>Daniel Bernardes</p> <p>Representante e suplente da Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões de São Paulo (1957-1958 e 1961)</p>	<p>Empresário, junto com Nino Nello, da Empresa Brasileira de Diversões em 1940. Empresário do Circo Bernardes.</p>	<p>Presente no Primeiro e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro.⁷³⁹</p>	
<p>Daniel Rocha (1908)</p> <p>Representante da SBAT (1951 e 1956-1964)</p>	<p>Dramaturgo e tradutor. Autor de comédias e tradutor de Jean Anouilh, George Bernard Shaw, Noel Coward.</p>	<p>Vice-tesoureiro (1946-1947 e 1962-1963), vice-presidente (1947-1948), secretário (1952-1953), tesoureiro (1956-1957, 1960-1961 e 1964-1965) e presidente (1958-1959) da</p>	<p>Professor do Conservatório Nacional de Teatro a partir de 1952 (Literatura Dramática e Práticas Educativas). Membro do Conselho Técnico do Conservatório Dramático Nacional</p>

⁷³⁸ COLÉ Santana. In: *Pró-TV – biografias*. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/biografias/Cole.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

⁷³⁹ SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976, p. 245.

<p>Representante do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro (1953-1955)</p>		<p>SBAT. Presidente do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro (1948). Presente no Primeiro, Segundo e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro e na Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude.</p>	<p>(1953). Membro da Comissão de Teatro Amador (1953). Coordenador do Conservatório Nacional de Teatro (1957). Membro do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro (1961-1964).⁷⁴⁰</p>
<p>Décio de Almeida Prado (São Paulo 14/08/1917)</p> <p>Representante da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1958)</p>	<p>Crítico teatral e professor. Formado pela Faculdade de Filosofia, Letras, Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Um dos fundadores do Grupo Universitário de Teatro (GUT). Professor da EAD. Colaborador da revista <i>Clima</i> (1941-1944). Crítico de <i>O Estado de S. Paulo</i> a partir de 1946. Presidente da Comissão Estadual de Teatro (1962, 1967, 1976 e 1977). Membro do Conselho Municipal de Teatro de São Paulo (1953), da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956) e da Comissão Nacional de Teatro do Conselho Nacional de Cultura (1961).</p>	<p>Presidente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1955, 1958, 1961, 1962, 1966 e 1970). Assistente do secretário-geral no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. Vice-presidente do Segundo Congresso Brasileiro de Teatro.⁷⁴¹</p>	
<p>Delorges Caminha</p>	<p>Ator e empresário.</p>	<p>Presidente do Sindicato dos Atores</p>	

⁷⁴⁰ SOUZA, 1960, v. 2, p. 459 e PORTARIAS n. 11, de 8 de março de 1951, n. 4, de 19 de janeiro de 1953, n. 27, de 25 de abril de 1953, n. 37, de 13 de setembro de 1954, n. 36, de 19 de setembro de 1957 e n. 11, de 1º de agosto de 1959 e n. 8, de 16 de novembro de 1961. (Campanha Nacional de Teatro). Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (CEDOC/Funarte).

⁷⁴¹ BERNSTEIN, 2005, p. 239-246 e CRUZ, 2000, p. 19.

(Passo Fundo-RS, 06/10/1902) Representante do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1957-1958)	Iniciou a carreira na década de 1920 na Companhia Elvira Benevente. Trabalhou em diversas companhias cariocas e teve sua própria companhia. Participou do Teatro-Escola em 1934.	Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1957-1962). Presente no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. ⁷⁴²	
Djalma Bittencourt (Rio de Janeiro, 12/12/1912) Suplemente da SBAT (1956-1964) Representante da Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco (1961-1964)	Dramaturgo. Autor de <i>Dona e senhora</i> , com José Guimarães Wanderley, <i>A mulher que se vendeu</i> , com Eurico Silva, e outras peças ⁷⁴³ .	Presente no Primeiro e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro.	
Dylmo Elias Suplente da Associação de Teatro Amador (1963)			
Edigar de Alencar (Fortaleza-CE, 06/11/1901) Representante e suplente do Círculo Independente de Críticos Teatrais (1961-1964)	Musicólogo, jornalista, poeta, autor e crítico teatral. ⁷⁴⁴		
Ferreira Maya	Ator.	Procurador do Sindicato dos Atores	Atuou na Comédia Brasileira e na

⁷⁴² SOUZA, 1960, v. 2, p. 149, GONÇALVES, 1979, p. 51-52 e CAMARGO, 2011, p. 74 e 202.

⁷⁴³ GONÇALVES, 1976, p. 177-178.

⁷⁴⁴ MONTEIRO, Bianca Cruz. Edigar de Alencar e o conhecimento histórico: a construção de uma memória sobre o samba, a vida e a obra de Sinhô. In: XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. Fortaleza. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300849546_ARQUIVO_textoAnpuh2011.pdf>. Acesso em 3 set. 2016.

Suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1955-1956)	Trabalhou na Companhia de Jayme Costa.	Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1941-1945). Secretário do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.	Companhia Dramática Nacional e no Teatro Nacional de Comédia. ⁷⁴⁵
Floriano Faissal (São Paulo, 1907) Representante do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1961-1962)	Ator e compositor.	Sócio-fundador da Associação Brasileira de Teatro. 2º Vice-presidente do Quarto Congresso de Teatro.	
Francisco Colman (São João de Nepomuceno-MG, 23/04/1899) Representante do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1953-1957 e 1959-1962)	Ator e escritor. Autor de <i>Cleópatra</i> e <i>As Cruzadas</i> . Membro da Comissão Municipal de Teatro de São Paulo (1958).	Presidente do Sindicato dos Atores Teatrais de São Paulo a partir de 1934. Sócio da SBAT. Secretário do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro. Vice-presidente do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro. ⁷⁴⁶	
Francisco Flaviano de Almeida (Itu-SP, 05/10/1916) Suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1961-1962)	Ator e empresário. Empresário do Pavilhão Teatro Moderno, do Pavilhão Teatro Icarai e outros.		
Francisco Moreno Representante do Sindicato dos	Ator. Contratado da Companhia de Procópio Ferreira em 1940.	Presidente do Sindicato dos Atores Teatrais do Rio de Janeiro (1951-1953).	

⁷⁴⁵ Ver capítulo 3 e CAMARGO, 2011, p. 108 e 142.

⁷⁴⁶ GONÇALVES, 1979, p. 228 e COMISSÃO Municipal de Teatro. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 1958. Teatro, p. 8.

Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1951-1954)		Secretário do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro. ⁷⁴⁷	
Fred Vilar Representante e suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1960-1961 e 1963-1964)	Ator.	2º Vice-presidente do Quarto Congresso Brasileiro de Teatro e do Primeiro Congresso de História do Teatro Brasileiro.	
Frederico Viola Representante e suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1959 e 1962)	Ator.		
Gabriel Roland Netto Suplemente Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1963-1964)			
Geraldo Mateus Torloni Representante e suplente da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (1960-1961 e 1963-1964)	Ator e empresário teatral. Cursou a EAD. Um dos idealizadores do Teatro de Arena. Vice-diretor administrativo da Companhia Tônia-Celi-Autran.	Presente no Primeiro e Segundo Congressos Brasileiro de Teatro.	Administrador do Teatro Broadway. ⁷⁴⁸
Geysa Bôscoli (Rio de Janeiro, 25/01/1907)	Jornalista, dramaturgo e empresário teatral.	Presidente da SBAT (1946-1947). Um dos fundadores da ABCT e da	

⁷⁴⁷ TEATRO Serrador (1940). In: *Teatros do centro histórico do Rio de Janeiro (século XVIII a século XXI)*. Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=167&cdP=22>>. Acesso em: 14 set. 2014 e PORTARIA n. 10, de 8 de março de 1951. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁴⁸ MAGALDI, 1984, ALMEIDA, 1987, p. 34 e PROCESSO n. 5.844/58. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

<p>Representante e suplente da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (1952-1954). Representante do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro (1957)</p>	<p>Formado pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Na imprensa, colaborou no <i>Jornal do Comércio</i>, em <i>O Imparcial</i> e na <i>Gazeta de Notícias</i>. Autor de comédias, revistas e operetas, como <i>Maravilhosa</i>, <i>O grande barqueiro</i>, etc. Fundador do Teatro Jardel.</p>	<p>Associação Brasileira de Empresários Teatrais. Integrante da Academia Brasileira de Teatro e do Instituto Brasileiro de Teatro. Membro da Comissão Nacional de Teatro do IBECC. Presente no Primeiro, Segundo e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro. Membro da Comissão Permanente de Teatro. 2º Vice-presidente do Quarto Congresso Brasileiro de Teatro.⁷⁴⁹</p>	
<p>Gláucio Gil (Rio de Janeiro, 1932)</p> <p>Suplente da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (1962)</p>	<p>Ator e autor. Foi aluno do Curso Prático de Teatro do SNT. Um dos fundadores do Teatrinho de Brinquedo e do Teatro Santa Rosa. Autor de <i>Toda Donzela Tem Um Pai que É Uma Fera</i>.⁷⁵⁰</p>		
<p>Guilherme Figueiredo (Campinas, 13/02/1915)</p> <p>Representante do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro (1958-1960)</p>	<p>Poeta, jornalista, crítico teatral, romancista e teatrólogo. Formado em Direito. Membro da ABI. Autor de <i>Lady Godiva</i>, <i>A raposa e as uvas</i> e outras peças. Tradutor de George Bernard Shaw,</p>	<p>Vice-presidente (1960-1961) e secretário (1962-1963) da SBAT. Integrante do Instituto Brasileiro de Teatro e do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro Membro da Comissão de Teatro do IBECC.</p>	<p>Professor do Conservatório Nacional de Teatro (História do Teatro). Teve as peças <i>Os fantasmas</i> e <i>Balada para Satã</i> publicadas pelo SNT (1956).⁷⁵¹</p>

⁷⁴⁹ GEYSA Bôscoli. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/geysa-boscoli>>. Acesso em: 16 set. 2014, GONÇALVES, 1976, p. 242 e REUNIU-SE a Comissão Nacional de Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1956. Teatros, p. 10.

⁷⁵⁰ GLÁUCIO Gil. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397529/glaucio-gill>>. Acesso em: 4 jan. 2016.

⁷⁵¹ SOUZA, 1960, v. 2, p. 237, VIOTTI, 2000, p. 457, REUNIU-SE a Comissão Nacional de Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1956. Teatros, p. 10 e PORTARIA n. 27, de 25 de abril de 1953. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

	Molière e outros.	Sócio-fundador da Associação Brasileira de Teatro. Presente no Primeiro, Segundo e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro.	
Gustavo Alberto Accioli Dória (Rio de Janeiro, 1910) Suplente da ABCT (1953-1955)	Autor e crítico teatral. Formado pela Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil. Na imprensa, trabalhou na <i>Folha Carioca</i> e em <i>O Globo</i> . Um dos fundadores de Os Comediantes e do Teatro de Câmara.	Vice-presidente da ABCT (1952). Integrante do Círculo Independente dos Críticos Teatrais, do Instituto Brasileiro de Teatro e do escritório brasileiro da Societé d'Histoire du Théâtre. Membro da Comissão Permanente de Teatro. Presente no Primeiro, Segundo e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro.	Professor do Conservatório Nacional de Teatro a partir de 1950 (Literatura Dramática). Membro do Conselho Técnico do Conservatório Dramático Nacional (1953). Membro da Comissão de Teatro Amador (1953). ⁷⁵²
Hélio Néri Representante da Associação de Teatro Amador (1962-1964).			
Henrique Oscar (Rio de Janeiro-RJ, 17/3/1925) Representante e suplente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1961 e 1963)	Crítico teatral e professor. Colaborador do <i>Diário de Notícias</i> a partir de 1947. Atuou como professor da Fundação Brasileira de Teatro. ⁷⁵³		

⁷⁵² GUSTAVO Dória In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=756>. Acesso em: 22 set. 2014, OS MELHORES de 1950: a escolha da ABCT. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1951. Teatros, p. 8, DA RIN, 1995, p. 40 e PORTARIAS n. 4, de 19 de janeiro de 1953, n.7, de 25 de fevereiro de 1953, n. 14, de 11 de março de 1953. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁵³ HENRIQUE Oscar. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa518338/henrique-oscar>>. Acesso em 8 mai. 2016.

Suplente do Círculo Independente de Críticos Teatrais (1963-1964)			
Hermilo Borba Filho (Palmares-PE, 08/07/1917) Suplente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1957)	Autor, diretor, professor e crítico teatral. Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais. Atuou no TAP e foi diretor artístico do TEP e fundador do Teatro Popular do Nordeste. Como crítico, colaborou nos jornais <i>Última Hora</i> e <i>Correio Paulistano</i> . Autor de <i>Electra no circo</i> , <i>Nossa vida com mamãe</i> e outras peças. Membro da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956).	Presente no Primeiro e no Segundo Congressos Brasileiros de Teatro. ⁷⁵⁴	
Jarbas Andréa de Araújo Costa Representante e suplente do SNT (1961-1964)		Membro do Instituto Brasileiro de Teatro. Presente no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro e na Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude	Funcionário do SNT desde 1939. Encarregado da Biblioteca (1945-1949). Professor (História do Teatro Brasileiro) e diretor do Curso Prático de Teatro (1951-1953). Diretor da <i>Dionysos</i> (1953). Chefe da Seção Técnica (1954). Membro da Comissão de Teatro Social (1957). Vice-presidente da Comissão de Assistência e Cooperação às Companhias Profissionais de Teatro (1961). Membro do Conselho Consultivo da

⁷⁵⁴ HERMILO Borba Filho. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7224/hermilo-borba-filho>>. Acesso em 10 jun. 2015 e CRUZ, 2000, p. 32.

			Campanha Nacional de Teatro (1961-1964). ⁷⁵⁵
Jayne Costa (Rio de Janeiro, 27/12/1897) Representante dos empresários (1951)	Ator e empresário teatral. Iniciou a carreira na década de 1920 na Companhia de Eduardo Vieira. Nesta década montou sua própria companhia.	Presente no Primeiro e no Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro.	Atou no Teatro Nacional de Comédia. ⁷⁵⁶
João Travassos Serra Pinto (Belém, 27/01/1891 - Rio de Janeiro, 1955) Representante do SNT (1951)	Jornalista, crítico teatral e empresário. Trabalhou no <i>Correio da Noite</i> Escreveu revistas, comédias, burletas e operetas.	Integrante da ABCT. Membro do Conselho Deliberativo da SBAT. Presente no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro.	Sub-ajudante técnico de 5ª classe – fiscal junto às companhias subvencionadas desde 1939. Encarregado do arquivo do SNT (1945). ⁷⁵⁷
Joracy Schafflor Camargo (Rio de Janeiro, 18/10/1898). Representante e suplente do Centro do Brasil do IIT (1953-1954 e 1956) Representante da SBAT (1955)	Dramaturgo e professor. Trabalhou em diversas repartições públicas federais. Escreveu revistas e comédias, como <i>O bobo do rei</i> , <i>Anastácio</i> , <i>Maria Cachucha</i> e <i>Deus lhe pague</i> . Autor de <i>Teatro Soviético</i> , relato sobre o teatro russo, resultado de sua viagem ao III Festival Teatral de Moscou em homenagem ao 18º aniversário da Revolução Russa.	Bibliotecário (1948-1949 e 1960-1961), vice-presidente (1956-1957), secretário (1958-1959) e presidente (1962-1963 e 1964-1965) da SBAT. Integrante do escritório brasileiro da Societé d'Histoire du Théâtre e da Academia Brasileira de Teatro. Secretário do Instituto Brasileiro de Teatro. Sócio-fundador da Associação Brasileira de Teatro.	Membro da Comissão Extraordinária de Auxílio Especial a Companhias de Teatro Declamado (1962). ⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ PORTARIAS n. 1, de 18 de janeiro de 1945, n. 5-A, de 8 de julho de 1949, n. 2, de 1951, n. 24 e 25, de 16 de abril de 1953, n. 66, de 30 de novembro de 1954, n. 5, de 12 de fevereiro de 1957 e n.26, de 21 de junho de 1961 e n. 8, de 16 de novembro de 1961. (Campanha Nacional de Teatro). Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁵⁶ SOUZA, 1960, v. 2, p. 192 e BRANDÃO, 2012, p. 470-475.

⁷⁵⁷ ESBOÇOS biográficos de autores teatrais. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 216, mar./abr. 1943, p. 8, DA RIN, 1995, p. 41, CAMARGO, 2011, p. 134 e PORTARIA n. 4, de 30 de janeiro de 1945. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁵⁸ SOUZA, 1960, v. 2, p. 147-148, VIOTTI, 2000, p. 457, GONÇALVES, 1979, p. 50, COLLAÇO, Vera. Leituras de um viajante: o teatro revolucionário russo. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, p. 95-110, 2012, PROCESSOS n. 4/49 e n. 55/50, e PORTARIAS n. 13, de 11 de março de 1953, n. 38, de 5 de setembro de 1958 e n. 47, de 22 de outubro de 1958. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

	Professor da Fundação Brasileira de Teatro a partir de 1955. Professor do Curso de Especialização Teatral mantido pela Divisão de Educação Extraescolar do Ministério da Educação e Cultura (1955-1956).	Vice-presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro. Secretário do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro. 1º Vice-presidente do Quarto Congresso Brasileiro de Teatro e do Primeiro Congresso de História do Teatro Brasileiro.	
José Cursino dos Santos Raposo Representante e suplente do Instituto Brasileiro de Teatro (1957-1964)		Secretário do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro. Secretário-geral do Primeiro Congresso de História do Teatro Brasileiro.	Assessor técnico do SNT. Presidente da Comissão de Teatro Social (1957). Encarregado do Setor de Difusão Cultural da Campanha Nacional de Teatro (1959). Vice-presidente da Comissão de Assistência e Cooperação aos Circos, Teatros de Amadores, Entidades e Atividades Teatrais (1961). ⁷⁵⁹
José Guimarães Wanderley (Natal, 19/12/1905) Representante e suplente do SNT (1952-1960)	Dramaturgo. Estreou em 1933, com a comédia <i>Compra-se um marido</i> .	Secretário (1942 a 1943 e 1946-1947), vice-secretário (1950-1951, 1952-1953 e 1956-1957) e vice-presidente (1954-1955) da SBAT. Presente no Primeiro, Segundo e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro.	Sub-ajudante técnico de 3ª classe – servia na secretaria desde 1939. Encarregado do Setor de Difusão Cultural (1958). Coordenador do Conservatório Nacional de Teatro (1958-1964). Teve sua peça <i>Cão de Fila</i> , com coautoria de Mário Lago, publicada pelo SNT (1960). ⁷⁶⁰
José Neinstein	Crítico Teatral.		

⁷⁵⁹ Ver capítulo 4 e PORTARIA n. 14, de 17 de março de 1959 (Campanha Nacional de Teatro) e PROCESSO n. 574/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁶⁰ ESBOÇOS biográficos de autores teatrais. *Boletim da SBAT*, Rio de Janeiro, n. 216, mar./abr. 1943, p. 9 e PORTARIAS n. 6, de 22 de maio de 1952 e n. 38, de 5 de setembro de 1958, n. 47, de 22 de outubro de 1958 e n. 48, de 23 de outubro de 1958. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Suplente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1958)	Professor do Curso de Monitores Teatrais promovido pela Federação Paulista de Amadores Teatrais. ⁷⁶¹		
Laura Della Mônica Suplente da Federação Paulista de Amadores (1962-1963)			
Líbero Rípoli Filho Suplente da Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões (1963)	Ator, diretor e autor teatral.		
Lúcio Fiúza Representante dos amadores (1958-1960). Suplente da ABCT (1958)	Autor e crítico teatral.	Secretário da ABCT (1952). Presente no Primeiro e no Segundo Congressos Brasileiros de Teatro.	Vice-presidente da Comissão de Assistência e Cooperação aos Circos, Teatros de Amadores, Entidades e atividades teatrais (1960). Teve sua peça <i>Frei Caneca</i> publicada pelo SNT (1960). ⁷⁶²
Luiz Iglezias (Rio de Janeiro, 17/03/1905) Representante da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (1952-1953 e 1956-1959)	Dramaturgo e empresário. Escreveu comédias e revistas como <i>Onde estás, felicidade?</i> , <i>Rumo ao Catete</i> , etc. Sócio-empresário da Companhia Luiz Iglézias-Freire Júnior. Empresário da Companhia Eva e seus Artistas a partir da década de 1940.	Presidente da SBAT (1948-1949). Sócio da Associação Brasileira de Empresários Teatrais. Sócio-fundador da Associação Brasileira de Teatro. Presente no Primeiro e Segundo Congressos Brasileiros de Teatro. Membro da Comissão Permanente de Teatro. Vice-presidente do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro. ⁷⁶³	
Luiz Olimecha	Ator, autor e empresário circense.	Presente no Primeiro e Terceiro	

⁷⁶¹ CRUZ; CRUZ, 2001, p. 86.

⁷⁶² PORTARIA n. 38, de 1º de junho de 1960. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁶³ SOUZA, 1960, v. 2, p. 282-283 e VIOTTI, 2000, p. 457.

Representante da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões (1953-1959)	Empresário do Circo-Teatro Olimecha.	Congressos Brasileiros de Teatro.	
Luiza Barreto Leite (Santa Maria-RS, 01/10/1909) Representante do Círculo Independente de Críticos Teatrais (1961)	Crítica teatral, atriz e professora. Trabalhou como crítica no <i>Correio da Manhã</i> , <i>Diário Carioca</i> , <i>O Jornal</i> e <i>A manhã</i> . Atriz da Companhia Jayme Costa, CENA e empresária da Companhia Luiza Barreto Leite. Assessora especial para assuntos de teatro do Conselho Nacional de Cultura.	Presente no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro e na Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude	Professora do Curso Prático (Técnica e Arte de Representar e História do Teatro). Participou da elaboração do “Movimento Dramático Pedagógico” na gestão de Thiers Martins Moreira. Atriz da Companhia Dramática Nacional. ⁷⁶⁴
Manuel Vieira Suplente Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1953-1954)	Ator. Trabalhou na Companhia Walter Pinto.	Tesoureiro do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1945-1950). Presente no Primeiro, Segundo e Terceiro Congressos Brasileiro de Teatro. ⁷⁶⁵	
Maria Clara Machado (Belo Horizonte, 03/04/1921) Suplente do Centro Brasileiro do Instituto Internacional de Teatro (1957)	Autora, diretora, atriz e professora. Um das fundadoras de O Tablado. Autora de <i>Pluft, o fantasma</i> e <i>A bruxinha que era boa</i> e outras peças. Professora da Fundação Brasileira de Teatro. Diretora do Serviço de Teatros e	Membro da Comissão Nacional de Teatro do IBECC. Sócia-fundadora da Associação Brasileira de Teatro. Presente no Primeiro e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro.	Professora do Conservatório Nacional de Teatro (Técnica e Arte de Representar e Improvisação). Teve a peça <i>O boi e o burro a caminho de Belém</i> publicada pelo SNT (1953). ⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ DA RIN, 1995, p. 41, MICHALSKI, TROTTA, 1992, p. 216 e ATA da 3ª sessão da Comissão Nacional de Teatro, de 11 de julho de 1961. Dossiê 6.2.0. Arquivo Paschoal Carlos Magno (Cedoc/Funarte).

⁷⁶⁵ CHIARADIA, 2011, p. 209.

⁷⁶⁶ REUNIÃO-SE a Comissão Nacional de Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1956. Teatros, p. 10, VIOTTI, 2000, p. 457 e 459, MACHADO, Maria Clara. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109243/maria-clara-machado>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

	Diversões da Secretaria de Estado de Educação e Cultura da Guanabara.		
Mário de Carvalho Suplente da Associação Paulista de Empresários Teatrais (1959-1960)			
Mário Nunes (Vassouras-RJ, 26/02/1886) Representante e suplente da ABCT (1956-1961)	Jornalista, autor e crítico teatral e de cinema. Crítico do <i>Jornal do Brasil</i> (1913-1964). Membro da ABI. Presidente da Sociedade de Cronistas Cinematográficos (1951). Autor de <i>Gastão não quer outra vida</i> e outras peças.	Um dos fundadores da ABCT. Integrante do Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro e da Academia Brasileira de Teatro. Conselheiro do Instituto Brasileiro de Teatro (1955). Presente no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro e na Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude Vice-presidente do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.	Teve sua peça <i>Mulher</i> encenada pela Comédia Brasileira. Teve os 4 volumes do seu livro <i>40 anos de teatro</i> publicados pelo SNT a partir de 1956. ⁷⁶⁷
Meira Pires (1928) Suplente do representante dos Amadores (1959-1960)	Ator, autor e diretor. Trabalhou em jornais da cidade de Natal, como o <i>Diário de Natal</i> . Escreveu peças como <i>O bonitão da família</i> . Responsável pela criação do Teatro de Bairro, que funcionava como uma escola para jovens de Natal. Organizador de festivais e congressos de amadores. Membro da Comissão Estadual de Teatro da cidade de Natal.	Presidente da Sociedade Nacional de Teatro Amador (SONATA).	Delegado do SNT no Rio Grande do Norte (1951-1954 e a partir de 1962). ⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ SOUZA, 1960, v. 2, p. 381, SIMIS, 2008, p. 157 e MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 215.

⁷⁶⁸ Ver Arquivo Paschoal Carlos Magno. Série Correspondências – Meira Pires, OFÍCIO n. 41, de 21 de outubro de 1952. Correspondências recebidas – pasta 2 (1952) e PROCESSO n. 445/52. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

<p>Miroel Silveira (Santos-SP, 08/05/1914)</p> <p>Representante da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1959-1960)</p>	<p>Crítico teatral, diretor, ator e professor. Formado em Direito pela Universidade de São Paulo. Trabalhou em Os Comediantes e no Teatro Popular de Arte. Crítico dos jornais <i>Folha da Manhã</i>, <i>Folha da Tarde</i> e <i>Folha da Noite</i>. Membro do Conselho Municipal de Teatro de São Paulo (1953). Membro da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956).</p>	<p>Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro.⁷⁶⁹</p>	
<p>Modesto de Souza (São Miguel do Campo-AL, 13/11/1894).</p> <p>Suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1958)</p>	<p>Ator.</p>	<p>Presente no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.</p>	<p>Ator do Teatro Nacional de Comédia (1963).⁷⁷⁰</p>
<p>Nelson Ferreira</p> <p>Suplente da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (1961)</p>	<p>Empresário da Companhia Brasileira de Espetáculos Musicados.</p>		
<p>Ney Machado</p> <p>Representante e suplente da Associação Brasileira de Empresários Teatrais (1955 e 1960-1964)</p>		<p>Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro.</p>	

⁷⁶⁹ MIROEL Silveira. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349659/miroel-silveira>>. Acesso em 10 jun. 2015, CRUZ, 2000, p. 19; 32 e SILVEIRA, 1976, s.p.

⁷⁷⁰ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, 2 ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 457 e MICHALSKI; TROTTA, 1992, p. 223.

<p>Nino Nello (João Vianello) (São Paulo, 03/06/1895)</p> <p>Suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1959-1960)</p>	<p>Ator, autor e empresário teatral. Surgiu do movimento filodramático em 1912.</p> <p>Empresário da Companhia Nino Nello a partir de 1923.</p> <p>Empresário, junto com Daniel Bernardes, da Empresa Brasileira de Diversões em 1940.</p> <p>Membro da Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956).</p>	<p>Sócio da SBAT.</p> <p>Um dos idealizadores da Casa do Ator.</p> <p>Presente no Primeiro e no Segundo Congressos Brasileiros de Teatro.⁷⁷¹</p>	
<p>Oswaldo Pisani</p> <p>Representante e suplente da Federação Paulista de Amadores Teatrais (1961 e 1964)</p>	<p>Ator.</p> <p>Atuou na Sociedade dos Artistas Independentes.</p>	<p>Membro da diretoria da Federação Paulista de Amadores Teatrais (1958).</p> <p>Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro.⁷⁷²</p>	
<p>Oswaldo Loureiro Filho (Rio de Janeiro, 24/07/1932)</p> <p>Suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1963)</p>	<p>Ator e diretor.</p> <p>Atuou no Teatro Duse, na Companhia Tônia-Celi-Autran, Teatro do Sete, Companhia Nydia Lícia-Jardel Filho e outras.⁷⁷³</p>		
<p>Otávio Rangel (Rio de Janeiro, 02/11/1890)</p> <p>Suplente do SNT (1953)</p>	<p>Ensaaiador, jornalista, tradutor, teatrólogo e técnico de teatro.</p> <p>Autor de peças como <i>Sangue Italiano</i>, <i>Alvorada do Amor</i>, etc.</p> <p>Autor de livros de técnica teatral, como <i>Técnica Teatral</i> e <i>Escola</i></p>		<p>Auxiliar de ensino de 5ª classe, diretor de cena e professor de arte de caracterizar do Curso Prático.</p> <p>Chefe da Secretaria (1949).</p> <p>Administrador do Teatro Ginástico (1949).</p>

⁷⁷¹ VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 58 e 62, SILVEIRA, 1976, p. 233 e 245, CRUZ, 2000, p. 32 e PROCESSO n. 99/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁷² CRUZ; CRUZ, 2001, p. 83.

⁷⁷³ OSWALDO Loureiro. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa282511/oswaldo-loureiro>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

	<i>Teatral de Ensaiaadores.</i>		Ensaaiador – assistência para grupos amadores (a partir de 1952). ⁷⁷⁴
Oto Carlos Bandeira Duarte Filho (Rio de Janeiro, 15/02/1904) Representante da SBAT (1953-1954)	Escritor, dramaturgo, crítico teatral e professor. Cursou a Escola Militar do Realengo e a Escola Politécnica. Na imprensa, trabalhou em <i>Dom Casmurro</i> , <i>O Globo</i> e <i>Diário da Noite</i> . Escreveu comédias, burletas e operetas, como <i>O galã do gato preto</i> , etc. Tradutor de peças de Louis Verneuil, etc.	Bibliotecário (1948-1949), tesoureiro (1950-1951), vice-tesoureiro (1952-1953) e presidente (1954-1955) da SBAT. Secretário da ABCT (1945). Secretário/ tesoureiro o Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro (1952). Membro da Academia Brasileira de Teatro. Conselheiro do Instituto Brasileiro de Teatro. Sócio-fundador da Associação Brasileira de Teatro. Presente no Primeiro, Segundo e Terceiro Congressos Brasileiros de Teatro. Membro da Comissão Permanente de Teatro.	Funcionário do INCE cedido para o SNT. Coordenador do Curso Prático de Teatro (1952). Professor de Conservatório Nacional de Teatro (Evolução do Drama História do Teatro). Membro do Conselho Técnico do Conservatório Dramático Nacional. Diretor-substituto do SNT (1955). ⁷⁷⁵
Paschoal Carlos Magno (Rio de Janeiro, 13/01/1906). Suplente do Centro dos Brasil do Instituto Internacional de Teatro (1959-1960)	Autor, diretor, crítico teatral e animador cultural. Seguiu a carreira diplomática como funcionário do Ministério das Relações Exteriores. Crítico do <i>Correio da Manhã</i> (1947-	Vice-presidente da SBAT (1958-1959) Integrante da ABCT. Presidente do Instituto Brasileiro de Teatro Educacional. Conselheiro do Instituto Brasileiro de	

⁷⁷⁴ SOUZA, 1960, v. 2 p. 444, CAMARGO, 2011, p. 135 e PORTARIA n. 1, de 8 de março de 1949 e n. 2, de 22 de abril de 1949. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁷⁵ SOUZA, 1960, v. 2, p. 212, VIOTTI, 2000, p. 457, PROCESSOS n. 4/49 e n. 55/50 e PORTARIAS n. 28, de 13 de novembro de 1952, n.7, de 25 de fevereiro de 1953, n. 11, de 11 de março de 1953, n. 27, de 25 de abril de 1953. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

<p>Suplente da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (1958)</p>	<p>1961). Criador do TEB, do Seminário de Arte Dramática, do Teatro Duse, e da Aldeia Arcozelo. Realizador dos Festivais Nacionais do Teatro de Estudantes. Autor da peça <i>Pierrot</i> e de outras obras literárias. Assessor do Gabinete de Juscelino Kubitschek. Secretário-geral do Conselho Nacional de Cultura.</p>	<p>Teatro (1955). Sócio-fundador da Associação Brasileira de Teatro. 4º vice-presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. Vice-presidente do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro Presente na Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude.⁷⁷⁶</p>	
<p>Paulo Celestino (Rio de Janeiro, 08/03/1924)</p> <p>Representante e suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (1956 e 1959)</p>	<p>Ator. Trabalhou nas Companhias de Walter Pinto, Dercy Gonçalves e de Colé Santana.</p>	<p>1º Secretário (1951-1952) e membro da diretoria (1955-1956) do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro. Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro.⁷⁷⁷</p>	
<p>Paulo de Magalhães (Rio de Janeiro, 22/01/1900)</p> <p>Representante e suplente da SBAT (1952 e 1955)</p>	<p>Dramaturgo e jornalista. Formado em Direito pela Universidade do Rio de Janeiro. Na imprensa, foi fundador de <i>A Pátria</i> e de <i>O Popular</i>. Autor de comédias e dramas, como <i>Feia</i>, <i>A Comédia do Coração</i>, <i>A cigana me enganou</i>.</p>	<p>Vice-secretário (1946-1947), vice-presidente (1952-1953), bibliotecário (1954-1955 e 1958-1959) e secretário (1956-1957) da SBAT. Integrante da Academia Brasileira de Teatro. Membro da Comissão Permanente de Teatro e do Conselho da ABCT. Vice-presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro e do</p>	

⁷⁷⁶ PASCHOAL Carlos Magno: embaixador da cultura. In: *Brasil: Memória das Artes*. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/embaixador-da-cultura/>>. Acesso em: 10 jun. 2015, VIOTTI, 2000, p. 457 e FONTANA, 2014.

⁷⁷⁷ GONÇALVES, 1979, p. 175 e PAULO Celestino. In: *Pró-TV – biografias*. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/biografias/Paulo%20Celestino.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2015 e CHIARADIA, 2011, p. 209.

		Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro. Secretário-geral do Quarto Congresso Brasileiro de Teatro. Secretário do Primeiro Congresso de História do Teatro Brasileiro. ⁷⁷⁸	
Paulo Orlando Representante da SBAT (1952)	Jornalista, poeta e dramaturgo. Estreou como autor em 1931 com a comédia <i>Se o Anacleto soubesse...</i>	Secretário (1948-1949) e bibliotecário (1952-1953) da SBAT. Tesoureiro da ABCT (1952). Presente no Segundo Congresso Brasileiro de Teatro. ⁷⁷⁹	
Paulo Salgado dos Santos Suplente do Instituto Brasileiro de Teatro (1959-1963)		Presente no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.	
Paulo Seyssel Represente e suplente da Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Empresários de Diversões no Estado de São Paulo (1957-1960 e 1962-1964)	Empresário do Circo Chile e do Circo Marrocos. Membro da Comissão Municipal de Teatro de São Paulo (1958).	Presente no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. ⁷⁸⁰	
Pílade Romano Suplente do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1956-1958).		Presente no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.	Maquinista do Teatro Nacional de Comédia. ⁷⁸¹
Raimundo Magalhães Júnior (Ubajara-CE, 12/02/1907)	Escritor, jornalista, dramaturgo e crítico teatral.	Presidente (1948-1949), (1952-1953), vice-presidente (1950-1951 e	

⁷⁷⁸ SOUZA, 1960, v. 2, p. 326-327.

⁷⁷⁹ SOUZA, 1960, v. 2, p. 391-392.

⁷⁸⁰ COMISSÃO Municipal de Teatro. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 13 ago. 1958. Teatro, p. 8.

⁷⁸¹ PORTARIA n. 114, de 24 de setembro de 1956. Pasta Portaria. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

<p>Representante da SBAT (1952)</p>	<p>Na imprensa, trabalhou em <i>A Noite Ilustrada</i>, <i>Diário de Notícias</i>, <i>Revista da Semana</i>, <i>A Noite</i>. Colaborou no <i>The New York Times</i> e <i>Theatre Arts</i>. Em 1949 foi eleito vereador do Distrito Federal, e reeleito em 1954. Membro do IHGB. Escreveu comédias como <i>Carlota Joaquina</i>, <i>A família Lero-lero</i>, etc. Tradutor de obras de Tennessee Williams, etc.</p>	<p>1964-1965), tesoureiro (1954-1955, 1958-1959 e 1962-1963) e presidente (1956-1957 e 1960-1961) da SBAT. Integrante da ABCT, do Centro Brasileiro do Instituto Internacional de Teatro e do escritório brasileiro da Societé d'Histoire du Théâtre. Membro da Comissão Nacional de Teatro do IBECC. Sócio-fundador da Associação Brasileira de Teatro. 1º Vice-presidente da Primeira Conferência Nacional sobre o Teatro e a Juventude. Presente Segundo Congresso Brasileiro de Teatro. Vice-presidente do Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.⁷⁸²</p>	
<p>Raul Roulien (Raul Pepe Acolti Gil) (Rio de Janeiro, 08/10/1905)</p> <p>Representante do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo (1958)</p> <p>Representante da Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões de São</p>	<p>Ator e empresário. Na década de 1930 fez diversos filmes nos Estados Unidos. Empresário da Companhia Raul Roulien. Fundador da Cultura Teatral Brasileira.⁷⁸³</p>		

⁷⁸² RAIMUNDO Magalhães Júnior. (Biografia). In: *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=270&sid=317>> . Acesso em: 16 set. 2014, MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo (1907 - 1981). In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=12581>. Acesso em 16 set. 2014, VIOTTI, 2000, p. 457 e REUNIU-SE a Comissão Nacional de Teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1956. Teatros, p. 10.

⁷⁸³ SILVA NETO, 2010, p. 422.

Paulo (1959-1963)			
Sábato Magaldi (Belo Horizonte-MG, 09/05/1927) Suplente da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1961)	Crítico teatral. Formado em Direito. Estudou Estética na Sorbonne (Universidade de Paris). Na imprensa, trabalhou no <i>Diário Carioca</i> (1950-1953), em <i>O Estado de S. Paulo</i> (a partir de 1956) e foi o redator-chefe da revista <i>Teatro Brasileiro</i> (1955-1956). Professor da EAD.	Presente no Primeiro e Segundo Congressos Brasileiros de Teatro.	Funcionário do IPASE cedido para o SNT. Delegado e representante do SNT em São Paulo (1956-1961). Membro do Conselho Consultivo da Campanha Nacional de Teatro (1959-1961). Um dos organizadores da sala brasileira da 3ª Bienal de Artes Plásticas de Teatro. ⁷⁸⁴
Sandro Polloni (Alexandre Marcelo Polloni) (São Paulo, 1921) Suplente da Associação Paulista de Empresários Teatrais (1957 e 1961-1962)	Ator e empresário teatral. Atuou no TEB e em Os Comediantes. Empresário do Teatro Popular de Arte. ⁷⁸⁵		
Silvio Checchia Representante da Associação Paulista de Empresários Teatrais (1956-1957)	Empresário teatral. Gerente do Teatro Santana.	Presente no Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro.	
Sylvia de Leon Chalreo (Rio de Janeiro, 11/04/1905) Representante e suplente da ABCT	Pintora e crítica teatral. Colaborou no jornal <i>Imprensa Popular</i> , nas revistas <i>Fon-Fon</i> e <i>Mês</i> , e foi responsável pela coluna		

⁷⁸⁴ MAGALDI, Sábato. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa619/sabato-magaldi>>. Acesso em: 15 mai. 2025, ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012, p. 62-69, PORTARIAS n. 12, de 1º de agosto de 1959. (Campanha Nacional de Teatro) e n. 8, de 30 de maio de 1961. Pasta Portarias. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁸⁵ SANDRO Polloni In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349616/sandro-polloni>>. Acesso em 20 jun. 2015 e BRANDÃO, 2009.

(1962-1964)	Telecrítica da <i>Revista da Televisão</i> da TV Continental. ⁷⁸⁶		
Vicente Eduardo Scrivano Representante da Federação Paulista de Amadores (1962-1963)	Ator, autor e diretor. Atuou nos grupos amadores Clube de Teatro e Teatro Paulista.		

Fontes: Ver notas

⁷⁸⁶ QUEIROZ; ZOET, 2013, p. 41.

Anexo IV:
Listas de auxílios concedidos pelo SNT⁷⁸⁷

Quadro 1: 1946-1950

Companhia/ Grupo/ Entidade	1946⁷⁸⁸	1947⁷⁸⁹	1948⁷⁹⁰	1949⁷⁹¹	1950⁷⁹²
Armando Rego Macedo			15.000,00		
Associação Brasileira de Críticos teatrais (ABCT)		70.000,00	90.000,00		18.000,00
Associação dos Artistas Brasileiros		10.000,00			

⁷⁸⁷ Todos os valores deste anexo estão em cruzeiros.

⁷⁸⁸ RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1939-1951), RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958) e RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1943-1947). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁸⁹ Idem e QUADRO geral dos auxílios concedidos pelo Serviço Nacional de Teatro (1947). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). As quatro listas que se referem ao ano de 1947 contêm informações distintas, o que inclui até mesmo o total, que varia em três ocasiões: em duas listas aparece como Cr\$ 1.495.000,00, em uma, Cr\$ 1.500.000,00 e, em outra, Cr\$ 1.467.000,00. Por esta razão, optou-se por colocar os registros de valores encontrados na maioria das listas, como ocorreu com o Curso Prático, que em três listas aparece com o valor de Cr\$ 18.963,00 e em outra com o valor de Cr\$ 30.000,00. De modo semelhante, também foram excluídos os nomes que apareceram em apenas uma das listas com a indicação de que desistiram do auxílio, caso de Samuel Campelo e Rosa Moreira.

⁷⁹⁰ RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1939-1951), RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958) e RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1948). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Nestas relações constam, em alguns casos, apenas o nome do responsável pelos grupos amadores, que estão relacionados em outro documento, que serviu para complementar as informações. Ver OFÍCIO n. 347, de 18 de outubro de 1948. Correspondências expedidas – pasta 3 (1948). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁹¹ RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1939-1951) e RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Em apenas uma das duas listas referentes ao ano de 1949 verifica-se o valor de Cr\$ 89.000,00 concedido a Ernesto Rocha, que foi incluído nesta tabela.

⁷⁹² RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1939-1951) e RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Associação dos Servidores Civis do Brasil		5.000,00			
Associação dos Servidores do Ministério da Educação e Saúde				8.000,00	
Ballet da Juventude		10.000,00			30.000,00
Cecília Meireles Grillo			30.000,00		
Centro Acadêmico Cândido de Oliveira		12.000,00			
Colégio Pedro II		15.000,00		30.000,00	30.000,00
Companhia de Comédias Marquise Branca		10.000,00			
Companhia Nino Nello		10.000,00			
Companhia Alda Garrido		10.000,00			60.000,00
Companhia Barreto Júnior		15.000,00	20.000,00		
Companhia Brasileira de Comédias					60.000,00
Companhia Brasileira de Dramas e Comédias		10.000,00			
Companhia Chianca de Garcia		20.000,00			
Companhia de Comédias Mário Salaberry,					30.000,00
Companhia de Comédias Eva e seus artistas	100.000,00	50.000,00	30.000,00	70.000,00	80.000,00
Companhia de Comédias Aimée					40.000,00

Companhia de Comédias Alma Flora		70.000,00			
Companhia de Comédias Déa-Cazarré	80.000,00	20.000,00			
Companhia de Comédias Iracema de Alencar	100.000,00	25.000,00			
Companhia de Comédias Jayme Costa	120.000,00	60.000,00	15.000,00	120.000,00	80.000,00
Companhia de Comédias João Rios	80.000,00	20.000,00	20.000,00	30.000,00	60.000,00
Companhia de Comédias Lyson Gaster		15.000,00			
Companhia de Comédias Mário Brasini		15.000,00	20.000,00		
Companhia de Comédias Mesquitinha		20.000,00			40.000,00
Companhia de Comédias Miramar		20.000,00			
Companhia de Revistas Bibi Ferreira,					100.000,00
Companhia Dulcina-Odilon			50.000,00	100.000,00	80.000,00
Companhia Fernando de Barros					70.000,00
Companhia M. Graber,					40.000,00
Companhia Maria Sampaio		115.000,00			
Companhia Nacional de Operetas	120.000,00				
Companhia Palmerim Silva		20.000,00	20.000,00		
Companhia Procópio		50.000,00	25.000,00	120.000,00	

Ferreira					
Companhia Sarah-José César Borba					120.000,00
Conjunto Coreográfico Brasileiro					80.000,00
Conjunto Lírico Artistas Novos		10.000,00			
Conjunto Os Rosas		30.000,00			29.000,00
Cooperativa de Espetáculos Novos de Arte		48.000,00			
Curso Prático de Teatro		18.963,00	100.000,00		250.000,00
Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional de Filosofia					15.000,00
Diretório Central dos Estudantes		77.000,00			
Diretório Central dos Estudantes da Bahia			10.000,00		
Edmundo F. Moniz de Aragão (Desenvolvimento do Teatro nacional)			90.000,00		
Emílio Russo			20.000,00		
Empresa Ferreira da Silva	70.000,00	20.000,00			
Empresa Juan Daniel					60.000,00
Empresa Teatral José da Silveira Sampaio					80.000,00
Eduardo Prado de Mendonça			15.000,00		
Eros Volúcia Machado			30.000,00		
Escola Dramática do Rio Grande do Sul	120.000,00				

Gastão Soares de Moura		44.037,00			
Gildásio Amado			30.000,00		
Hortência Santos				15.000,00	
Joaquim Braz Ribeiro (Centenário de Martins Pena)			60.000,00		
Liuba Vatnick			30.000,00		
Manoel Vieira			5.000,00		
Margarida Lopes de Almeida		10.000,00			
Maria Clara Machado				12.000,00	
Maria Fernanda Meirelles Correia Dias				45.000,00	
Maria Augusta Menezes de Oliva			5.000,00		
Maria Teresa Guimarães			50.000,00		
Messias de Araújo Andrade					12.000,00
Nilza Maria Drumond			10.000,00		40.000,00
Os Artistas Unidos		70.000,00	100.000,00		80.000,00
Os Comediantes	50.000,00	30.000,00			
Paschoal Carlos Magno [Seminário de Arte Dramática]			200.000,00		
Pedro Celestino			20.000,00		
Realengo Foot-Ball Club				15.000,00	
Rosa de Souza Santos					20.000,00
S. Castelo Branco			15.000,00		
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (Casa dos				50.000,00	

Artistas)					
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)			15.000,00		
Sociedade Pestalozzi do Brasil	20.000,00	20.000,00		30.000,00	33.000,00
Sociedade Propagadora de Belas Artes	25.000,00	10.000,00	30.000,00		33.000,00
Taís Aita	30.000,00				
Teatrinho Íntimo do Leme			45.000,00	70.000,00	
Teatro da Carochinha				30.000,00	
Teatro da Criança		10.000,00			
Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP)		20.000,00	20.000,00	30.000,00	40.000,00
Teatro de Amadores de Fantoches da Bahia		15.000,00	20.000,00	30.000,00	
Teatro de Arte do Rio de Janeiro		100.000,00		50.000,00	80.000,00
Teatro de Arte dos Operários de São Paulo			40.000,00		
Teatro de Câmara do Brasil		45.000,000	40.000,00		
Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP)		15.000,00			40.000,00
Teatro do Estudante de Minas Gerais			25.000,00		
Teatro do Estudante do Brasil		80.000,00			
Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul			10.000,00		
Teatro dos Doze			40.000,00	80.000,00	
Teatro Escola Amazonense de			10.000,00		

Amadores					
Teatro Escola de Pelotas			10.000,00		
Teatro Experimental do Negro		30.000,00			20.000,00
Teatro Folclórico Brasileiro					30.000,00
Teatro Mineiro de Arte				50.000,00	80.000,00
Teatro Popular de Arte			60.000,00	30.000,00	
Thiers Martins Moreira (intercâmbio cultural)					40.000,00
União das Operárias de Jesus		30.000,00		50.000,00	
União do Estudante da Bahia		10.000,00			
União Fluminense de Estudantes		10.000,00			
União Nacional dos Estudantes (UNE)		45.000,00			

Fontes: ver notas

Quadro 2: 1951 e 1955

Companhia/ Grupo/Circo-teatro/ Entidade	1951⁷⁹³	1952⁷⁹⁴	1953⁷⁹⁵	1954⁷⁹⁶	1955⁷⁹⁷
Agremiação Goiana de Teatro		20.000,00		10.000,00	
Amigos da Comédia				10.000,00	
Artistas Associados (Coelho Neto)		15.000,00	10.000,00		
Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT)	25.000,00	25.000,00	30.000,00	50.000,00	70.000,00
Associação das Damas da Bahia	12.000,00				

⁷⁹³ As três listas que se referem ao ano de 1951 contêm informações distintas, por isso optou-se por colocar os registros de valores encontrados em pelo menos duas. Com base neste critério, excluiu-se a rubrica destinada ao Teatro Mineiro de Arte encontrado em apenas uma delas. Ver CALVET, Aldo. Relatório de atividades do SNT de 1951, RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1939-1951), RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁹⁴ As duas listas referentes ao ano de 1952 também apresentam variações. Estão ausentes do relatório de Aldo Calvet as rubricas correspondentes às delegacias do SNT, Espetáculos “Darcy Vargas”, Revista *Dionysos*, Retiro dos Artistas e Sociedade Beneficente, incluídas neste anexo, de acordo com informações encontradas nos processos. Ver CALVET, Aldo. Relatório de atividades do SNT de 1952 e RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁷⁹⁵ O pagamento de passagens, identificado neste quadro, está presente apenas no Relatório de Aldo Calvet citado acima.

⁷⁹⁶ A partir deste ano as listas passaram a ser publicadas no *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil* e foi regulamentado o desconto de 20% dos auxílios distribuídos às companhias profissionais, entregue para o Sindicato dos Atores Teatrais do Rio de Janeiro. Optou-se, portanto, pela utilização da lista publicada que, em tese, foi aprovada pelo ministro da Educação e Cultura, e por registrar os valores recebidos com o desconto, cujo total encontra-se na rubrica do Sindicato. Ver RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Plano de concessão de auxílios – exercício de 1954. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 11 nov. 1954. Seção 1, p. 18143-18144.

⁷⁹⁷ Optou-se pela utilização da lista publicada no *Diário Oficial*, mas vale reforçar as inúmeras discrepâncias existentes nas listas encontradas. Ver RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Plano de concessão de auxílios, aprovado pelo ministro. Exercício de 1955. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 19 set. 1955. Seção 1, p. 17610-17611.

Associação Portoalegrense de Cultura Artística				10.000,00	
Ballet da Juventude		25.000,00	20.000,00		
Caio Caixeta Cardoso (bolsa de estudo)			7.200,00		
Casa do Ator (SP)			25.000,00	10.570,80	50.000,00
Centro Beneficente Penha Circular				40.000,00	
Centro do Brasil Instituto Internacional de Teatro			12.000,00		30.000,00
Circo Guarani (SP)			10.000,00	8.000,00	8.000,00
Circo Irmãos Alciati (SP)				8.000,00	
Circo Irmãos Aylor (SP)					32.000,00
Circo Irmãos Orlandino (SP)				8.000,00	
Circo Irmãos Tavares (SP)				8.000,00	8.000,00
Circo Modello			10.000,00		
Circo Pavilhão Seyssel			38.000,00		
Circo Portugal (SP)				8.000,00	8.000,00
Circo Quero-Quero (RJ)			10.000,00	36.000,00	8.000,00
Circo Ri...Alto (SP)					8.000,00
Circo Shangri-lá			48.000,00		
Circo-teatro Alôma (SP)					8.000,00
Circo-teatro América (SP)					8.000,00
Circo-teatro Astúrias			10.000,00		
Circo-teatro Atlântico			10.000,00		8.000,00

(RJ)					
Circo-teatro Ayres			10.000,00		
Circo-teatro Blue Star (RJ)					8.000,00
Circo-teatro Cacique (SP)					8.000,00
Circo-teatro Carbin (SP)					8.000,00
Circo-teatro Coliseu (RJ)				36.000,00	8.000,00
Circo-teatro Continental (RJ)					32.000,00
Circo-teatro Elson (SP)					8.000,00
Circo-teatro Guaraciaba (SP)					8.000,00
Circo-teatro Internacional (RJ)					8.000,00
Circo-teatro Irmãos Bartolo (RJ)					8.000,00
Circo-teatro Irmãos Mello (SP)			10.000,00	8.000,00	8.000,00
Circo-teatro Irmãos Savalla (SP)				8.000,00	32.000,00
Circo-teatro Liendo				12.000,00	32.000,00
Circo-teatro Luci			10.000,00		
Circo-teatro Marabá			10.000,00		
Circo-teatro Nacional		20.000,00			
Circo-teatro Olimecha (RJ)	30.000,00	30.000,00	38.000,00	36.000,00	32.000,00
Circo-teatro Portugal				8.000,00	
Circo-teatro Regina (RJ)				36.000,00	32.000,00
Circo-teatro Risonho (SP)				8.000,00	

Circo-teatro Rosário			10.000,00		
Circo-teatro Rubi (SP)			10.000,00		8.000,00
Circo-teatro Sales (SP)					8.000,00
Circo-teatro Simões (SP)			10.000,00		8.000,00
Circo-teatro Spina (SP)					8.000,00
Circo-teatro Talma (SP)			10.000,00		8.000,00
Circo-teatro Umuarama (SP)			10.000,00		8.000,00
Circo-teatro Universo (RJ)					8.000,00
Circo-teatro William			10.000,00		
Clube de Teatro (SP)					20.000,00
Clube dos Sete				10.000,00	
Clube Dramático Fluminense	10.000,00	10.000,00	10.000,00	10.000,00	
Clube Teatral Joracy Camargo (MG)		10.000,00	10.000,00		
Comédia (Amadores de Niterói)			10.000,00		
Companhia Aimée	30.000,00	80.000,00			
Companhia Alda Garrido	30.000,00	120.000,00.	100.000,00	88.000,00	80.000,00
Companhia Armando Couto		30.000,00			
Companhia Barreto Júnior			15.000,00	48.000,00	28.000,00
Companhia Bibi Ferreira		140.000,00	60.000,00	32.000,00	80.000,00
Companhia Carlos Tovar	20.000,00				
Companhia Colé			50.000,00	56.000,00	
Companhia de Comédias Esnard				16.000,00	

Fonseca e Nely Tereze					
Companhia de Comédias Oscarito e Família					28.000,00
Companhia de Espetáculos Musicados				16.000,00	
Companhia de Revista Joana D'Arc				16.000,00	
Companhia Delorges Caminha	150.000,00		30.000,00		
Companhia Dercy Gonçalves	54.480,00	50.000,00	38.000,00 + 61.336,00 (passagens)	48.000,00	80.000,00
Companhia Dulcina-Odilon	30.000,00	140.000,00	100.000,00	88.000,00	80.000,00
Companhia Eva e seus Artistas	80.000,00	140.000,00	120.000,00	88.000,00	80.000,00
Companhia Graça Melo		120.000,00			
Companhia Grace Moema	10.000,00		10.000,00	12.000,00	24.000,00
Companhia Iracema de Alencar	35.000,00				
Companhia Ítalo Cursio		40.000,00		16.000,00	24.000,00
Companhia Jayme Costa	80.000,00	140.000,00	100.000,00	88.000,00	80.000,00
Companhia João Rios	20.000,00	50.000,00	40.000,00	48.000,00	24.000,00
Companhia José Ferreira da Silva	21.520,00	60.000,00		56.000,00	32.000,00
Companhia Juan Daniel	20.000,00	80.000,00	40.000,00	48.000,00	
Companhia Lírica Nacional			2.002,20 (passagens)		
Companhia Lírica Nacional de Curitiba			18.246,10 (passagens)		

Companhia Luiz Galvão			70.000,00		
Companhia Luiza Barreto Leite			30.000,00		
Companhia Lydia Reis	20.000,00	30.000,00	38.000,00	12.000,00	
Companhia Miguel Khair			50.000,00		
Companhia Milton Carneiro	25.000,00	60.000,00	40.000,00	32.000,00	28.000,00
Companhia Nicete Bruno e seus Comediantes			38.000,00		28.000,00
Companhia Nino Nello	25.000,00		38.000,00	16.000,00	
Companhia Os Artistas Unidos		140.000,00	120.000,00	88.000,00	80.000,00
Companhia Palmerim Silva	35.000,00	80.000,00	38.000,00	12.000,00	24.000,00
Companhia Procópio Ferreira	80.000,00	140.000,00	80.000,00	48.000,00	
Companhia Raul Levy	30.000,00		40.000,00	16.000,00	24.000,00
Companhia Raul Roulien			38.000,00	48.000,00	
Companhia Ribeiro Cancela		30.000,00	30.000,00		
Companhia Rodolfo Mayer	20.000,00		30.000,00	32.000,00	28.000,00
Companhia Sarah-José César Borba			30.000,00		
Companhia Silveira Sampaio	30.000,00		80.000,00	88.000,00	28.000,00
Companhia Teatral Pedro Celestino				16.000,00	28.000,00
Companhia Zaquia	40.000,00	40.000,00	60.000,00	48.000,00	28.000,00

Jorge					
Companhia Zilco Ribeiro [Teatro Follies]			40.000,00	56.000,00	
Companhia Zulmira Alves	20.000,00	25.000,00	38.000,00	24.000,00	24.000,00
Congresso Brasileiro de Teatro	300.000,00	80.000,00			
Conjunto Lírico do Distrito Federal				20.000,00	
Conjunto Teatral Cearense		10.000,00		10.000,00	
Curso de Cenografia	100.000,00				
Curso Prático de Teatro	100.000,00				
Déa Orciole (bolsa de estudo)			10.000,00		
Delegacia de Natal		45.000,00	40.000,00		
Delegacia de Salvador		20.000,00			
Diretório Acadêmico do Curso Prático de Teatro	5.000,00				
Eduardo Garcês (bolsa de estudo)		12.000,00	20.000,00		
Empresa Celeste Aída Diversões					28.000,00
Empresa de Teatro Walter Pinto					160.000,00
Empresa Geysa Bôscoli	25.000,00	90.000,00	80.000,00		
Empresa José da Silva Diversões					32.000,00
Empresa Teatral Carlos Brasifera		50.000,00	35.000,00		
Empresa Teatral Leonor Matos		10.000,00	20.000,00	12.000,00	
Empresa Teatral Luiz Brasil Fróes			38.000,00		

Escola Mineira de Arte Dramática			10.000,00		
Espectáculos Infantis "Darcy Vargas"		80.000,00	40.000,00	70.000,00	50.000,00
Fernanda Scriviano (bolsa de estudo)		12.000,00			
Francisco Cunha Diversões [Companhia Vicente Celsestino]				16.000,00	32.000,00
Francisco Sant'Ana Diversões					32.000,00
Gran Circo Americano				36.000,00	
Grêmio Santa Lúcia		10.000,00			
Grêmio Teatral Alda Garrido (RJ)					8.000,00
Grêmio Teatral Antonio Torres (MG)		10.000,00	10.000,00		
Grêmio Teatral Bocainense (SP)			10.000,00		
Grêmio Teatral Gastão Machado		10.000,00			
Grêmio Teatro Seara dos Pobres (RJ)			10.000,00		
Grupo Amadorista Atenas Brasileira (MA)				5.000,00	
Grupo Artístico Terpíscore				5.000,00	
Grupo de Amadores da Sociedade Propagadora das Belas Artes		15.000,00			
Grupo de Amadores de Corrêas (RJ)			20.000,00		
Grupo de Amadores do Clube Olímpico de			30.000,00		

Jacarepaguá					
Grupo de Teatro de Bonecos da Escola Normal Rural de Limoeiro do Norte (CE)		20.000,00			
Grupo dos 16 (RS)				10.000,00	8.000,00
Grupo Dramático Alexandre Toledo (SP)		15.000,00	10.000,00		
Grupo Dramático São Francisco de Paula		15.000,00		10.000,00	
Grupo Garoto		15.000,00			
Grupo Infantil Os Fabulosos		15.000,00	10.000,00	10.000,00	
Grupo Os Idealistas		15.000,00	15.000,00	10.000,00	8.000,00
Grupo Teatral de Amadores de Florianópolis				5.000,00	
Grupo Teatral O Tablado			20.000,00	10.000,00	
Guilherme Figueiredo	50.000,00				
Haydée Salles Lemos Empresa					28.000,00
Hora da Criança				10.000,00	
Hottum e Companhia					35.000,00
Ideal Clube Teatro Escola		10.000,00			
Instituto Brasileiro de Teatro					50.000,00
Isaac Gondin Filho					15.000,00
Jardel Filho					20.000,00
Jesus Ruas				10.000,00	
Meira Pires e seus Artistas			20.000,00		
Mercedes Inácia da		12.000,00			

Silva (bolsa de estudo)					
Messias Araújo de Andrade (bolsa de estudo)	12.000,00	12.000,00			
Nilza Maria Drummond (bolsa de estudo)		12.000,00			
Nosso Grupo			10.000,00		
Núcleo Amadorístico da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão		15.000,00			
Os Quixotes					20.000,00
Os Rosas	20.000,00	20.000,00			
Pavilhão Arethuzza (SP)			10.000,00	8.000,00	32.000,00
Pavilhão Circo Dudu	20.000,00	30.000,00			
Pavilhão Irmãos François (SP)			38.000,00	16.000,00	8.000,00
Pavilhão Pitanga					32.000,00
Pavilhão Teatro Moderno			10.000,00		32.000,00
Pavilhão Teatro Variedades (RJ)					8.000,00
Politeama Irmão Martins (SP)					8.000,00
Publicações do SNT	200.000,00				
Reinaldo Cunha Empresa de Diversões					32.000,00
Renata Fronzi Diversões					32.000,00
Retiro dos Artistas em Jacarepaguá	25.000,00	25.000,00	25.000,00	30.000,00	
Revista de Teatro					15.000,00
Revista <i>Dionysos</i>		160.000,00			
Ruy Renato Viana					15.000,00

Sara Andrade Borba e José César de Andrade Borba (bolsa de estudo)	30.000,00				
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (RJ)				30.000,00 + 423.000,00 [descontos 20%]	150.000,00 + 495.000,00 [descontos 20%]
Sociedade Beneficente		25.000,00			
Sociedade de Cultura Musical Rio Grande do Norte		10.000,00			
Sociedade Paranaense de Teatro				10.000,00	5.000,00
Sociedade Pestalozzi		20.000,00	15.000,00	10.000,00	
Teatrinho de Brinquedo			10.000,00	10.000,00	
Teatro Ambulante Vitória			10.000,00		
Teatro Cinco de Setembro (RS)					8.000,00
Teatro da Coruja (RJ)				10.000,00	
Teatro da Criança			15.000,00		
Teatro de Amadores de Natal	10.000,00	15.000,00	15.000,00		
Teatro de Amadores de Pernambuco			100.000,00		
Teatro de Amadores dos Fantoches da Bahia	50.000,00			30.000,00	8.000,00
Teatro de Arena				16.000,00	
Teatro de Bolso de Queluz (PA)			10.000,00		
Teatro de Brinquedo (PE)				5.000,00	
Teatro de Comédia Laura Botelho				15.000,00	5.000,00

Teatro de Cultura da Bahia			10.000,00		
Teatro de Fantoches O Vagalume			10.000,00	5.000,00	10.000,00
Teatro del Pupi (MG)			10.000,00		
Teatro do Colégio Pedro II			25.000,00		
Teatro do Estudante de Natal		15.000,00			
Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul			15.000,00		
Teatro do Jornalista (RJ)					20.000,00
Teatro Experimental do Negro		20.000,00			
Teatro Fluminense de Comédia		15.000,00		15.000,00	
Teatro Folclórico Brasileiro	35.000,00			30.000,00	
Teatro Infantil da Ação Social Arquidiocesana		10.000,00			
Teatro Paroquial São José (MA)				10.000,00	
Teatro Pavilhão Vasconcelos		25.000,00			
Teatro Popular Brasileiro	15.000,00	20.000,00	20.000,00		
Teatro Popular de Arte		50.000,00	40.000,00	48.000,00	80.000,00
Teatro Popular Volante (SP)					8.000,00
Teatro São José de Caratupera (MA)		10.000,00			
Teatro Suicida Nelson Rodrigues					28.000,00

Teatro-Escola de Natal	10.000,00	15.000,00			8.000,00
Teatro-Escola de Pelotas			10.000,00		
Teatrólogos do estado do Maranhão			4.977,40 [passagens]		
Tenda Espírita Mirim	10.000,00	10.000,00			
União das Operárias de Jesus		50.000,00			
Valter Vieira Diversões					24.000,00
Yeda Freitas (bolsa de estudo)			7.200,00		

Fontes: ver notas

Quadro 3 - 1956-1960⁷⁹⁸

Companhias profissionais	1956 ⁷⁹⁹	1957 ⁸⁰⁰	1958 ⁸⁰¹	1959 ⁸⁰²	1960 ⁸⁰³
Brasileira (RJ)	16.000,00				
Companhia Aimée e seu Teatro (RJ)	32.000,00				
Companhia Ana Maria e seu teatro de comédia (RJ)		15.000,00			
Companhia Brasileira de				88.000,00	

⁷⁹⁸ Embora algumas listas do período anterior tivessem uma divisão em categorias (profissionais, amadores, etc.) e informações sobre o local de pertencimento de cada beneficiado, essa prática passou a ser corrente a partir de 1956, razão pela qual este quadro e o seguinte são apresentados de forma diferente. As listas de auxílios referentes aos anos de 1956 e 1957 foram localizadas no *Diário Oficial da União*. Para os anos de 1958 a 1960, como as listas encontradas apresentam grandes divergências, decidiu-se incluir todas as informações existentes e notas explicando os problemas localizados.

⁷⁹⁹ Para as informações sobre construção, restauração e conservação de teatros e os destaques orçamentários não aprovados pelo Conselho Consultivo de Teatro utilizou-se outros documentos e relatórios. Ver BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Plano de concessão de auxílios. Exercício de 1956. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 1 nov. 1956. Seção 1, p. 20851-20853, OFÍCIO n. 364, de 9 de outubro de 1956 [Plano de concessão de auxílios para 1956]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1956), MONIZ, Edmundo. Relatório de atividades do SNT (1956-1960) e RELAÇÃO dos auxílios concedidos para a restauração e conservação de teatro (1954-1957). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁰⁰ BRASIL. Serviço Nacional de Teatro. Plano para concessão de auxílios aprovado pelo ministro. Exercício de 1957. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 1 nov. 1957. Seção 1, p. 24995-24998 e OFÍCIO n. 470, de 16 de outubro de 1957 [Plano de concessão de auxílios para 1957]. Pasta Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1957. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Em relação à construção de teatros ver MONIZ, Edmundo. Relatório de atividades do SNT (1956-1960). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e RELAÇÃO dos auxílios concedidos para a restauração e conservação de teatro (1954-1957). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁰¹ OFÍCIO n. 252, de 21 de outubro de 1958 [Plano de concessão de auxílios para 1958], RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958), MONIZ, Edmundo. Relatório de atividades do SNT (1956-1960) e CONTRIBUIÇÕES concedidas para a restauração e conservação de teatros no país. Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1959. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁰² OFÍCIO n. 201, de 28 de agosto de 1959 [Plano de concessão de auxílios para 1959]. Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1959, CONTRIBUIÇÕES concedidas para a restauração e conservação de teatros no país. Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1959, MONIZ, Edmundo. Relatório de atividades do SNT (1956-1960) e LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁰³ OFÍCIO n. 359, de 5 de dezembro de 1960 [Plano de concessão de auxílios para 1960]. Correspondência do Conselho Consultivo de Teatro – 1960, LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Apesar da criação do estado da Guanabara, optou-se por manter os registros agrupados sob a sigla RJ.

Espetáculos Musicados (RJ)					
Companhia Brasileira de Comédia (SP)					200.000,00
Companhia Carioca de Comédias (RJ)	16.000,00				
Companhia Colé e seu Teatro de Revista (RJ)	16.000,00		40.000,00	56.000,00	
Companhia de Comédias Bibi Ferreira	48.000,00				
Companhia de Comédia Ítalo Cúrcio (RJ)		15.000,00	110.000,00	40.000,00	
Companhia de Comédias Dercy Gonçalves (RJ)	72.000,00	67.500,00	130.000,00	72.000,00	128.000,00
Companhia de Comédias Eva e seus Artistas (RJ)	72.000,00	67.500,00	215.000,00	224.000,00	200.000,00
Companhia de Comédias Jayme Costa (RJ)	56.000,00	67.500,00	140.000,00	144.000,00	
Companhia de Comédias João Rios (RJ)	24.000,00	15.000,00	110.00,00	72.000,00	80.000,00
Companhia de Comédias Leyla Diniz (RJ)				40.000,00	
Companhia de Comédias Milton Carneiro (RJ)	16.000,00	15.000,00		40.000,00	
Companhia de Comédias Oscarito e Família (RJ)	72.000,00	30.000,00	130.000,00		
Companhia de Comédias Palmerim Silva (RJ)	16.000,00				
Companhia de Comédias Villon-Brasini (RJ)	16.000,00				
Companhia de Comédias Zulmira Alves (RJ)				40.000,00	
Companhia de Espetáculos Fon-Fon (SP)				40.000,00	
Companhia de Espetáculos				40.000,00	40.000,00

Modernos Raul Levi-Nair Ferreira (RJ)					
Companhia de Mímica Ricardo Bandeira (SP)				40.000,00	72.000,00
Companhia de Revista Cunha Filho (RJ)			40.000,00		
Companhia de Revista Nélia Paula (RJ)	16.000,00				
Companhia de Revista Otello Zelloni				50.000,00 ⁸⁰⁴	
Companhia de Revista Otília Poloni				56.000,00	
Companhia de Revista Silva Filho (RJ)		67.500,00	60.000,00	56.000,00	64.000,00
Companhia de Teatro Contemporâneo (RJ)			60.000,00		
Companhia Dulce Rodrigues (RJ)		30.000,00		72.000,00	
Companhia Dulcina-Odilon (RJ)	32.000,00	30.000,00			
Companhia Francisco Gonçalves de Oliveira (RJ)					64.000,00
Companhia Gilda Mathia (SP)					48.000,00
Companhia Jacques Paranhos Bastos (RJ)				24.000,00	
Companhia Joana D'Arc (RJ)				56.000,00	
Companhia Nino Nello (SP)	16.000,00				80.000,00
Companhia Popular de Revistas (RJ)				24.000,00	
Companhia Procópio		67.500,00			

⁸⁰⁴ Esta informação consta somente no documento LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Ferreira (RJ)					
Companhia Raul Roulien Diversões (RJ)		15.000,00			
Companhia Rodolpho Mayer (RJ)				72.000,00	
Companhia Silveira Sampaio (RJ)	32.000,00				
Companhia Tônia-Celi-Autran (RJ)	72.000,00	67.500,00	215.000,00	224.000,00	256.000,00
Diversões Américo Ltda.(Companhia Alda Garrido) (RJ)	72.000,00	67.500,00		144.000,00	128.000,00
Empresa Assard e Villardo				30.000,00 ⁸⁰⁵	
Empresa de Diversões Ltda. (RJ)	16.000,00	67.500,00			
Empresa de diversões Cury Massad (RJ)					56.000,00
Empresa de Espetáculos Teatrais (RJ)				56.000,00	80.000,00
Empresa de Teatro Pinto Ltda. (RJ)					88.000,00
Empresa Fernando D'Ávila Diversões (RJ)			40.000,00	48.000,00	64.000,00
Empresa Francisco da Cunha Diversões (RJ)		30.000,00		48.000,00	48.000,00
Empresa Gentidumar Gomes Leal (RJ)					56.000,00
Empresa Hamilton Augusto Diversões (RJ)		15.000,00		48.000,00	48.000,00
Empresa Osvaldo Salgado Rodrigues (RJ)			40.000,00		
Empresa Sérgio Cardoso	72.000,00	67.500,00	215.000,00	224.000,00	256.000,00

⁸⁰⁵ Esta informação consta somente no documento LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

(Companhia Nydia-Lícia-Sérgio Cardoso)					
Empresa Teatral Cilo Costa Diversões (RJ)					200.000,00
Empresa Teatral de Comédia (RJ)		15.000,00			
Empresa Teatral de Comédia Aurimar Rocha (RJ)			150.000,00	144.000,00 +50.000,00 ⁸⁰⁶	256.000,00
Empresa Teatral Gracina Freire (RJ)				48.000,00	
Empresa Teatral José F. da Silva Diversões (RJ)	16.000,00				
Empresa Teatral José Vasconcellos (RJ)		15.000,00			32.000,00
Empresa Teatral Luiz Piragine Diversões (RJ)					40.000,00
Empresa Teatral Milton Rodrigues (RJ)			120.000,00		
Empresa Teatral Virgínia Giácome Diversões (RJ)		30.000,00			
Empresa Valter D'Ávila (RJ)	16.000,00				
Empresa Zaquia Jorge (RJ)	16.000,00				
Grupo Folclórico Brasileiro (RJ)		15.000,00			
José da Silva Diversões (RJ)	16.000,00				
Os Artistas Unidos (RJ)	72.000,00	67.500,00	215.000,00	224.000,00	
Pequeno Teatro de Comédia (SP)				144.000,00	200.000,00
Teatro Brasileiro de Comédia (TBC-RJ)		67.500,00	215.000,00	224.000,00	256.000,00

⁸⁰⁶ A rubrica de Cr\$ 50.000,00 aparece somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Teatro Cacilda Becker (RJ)			215.000,00	224.000,00 + 500.000,00 ⁸⁰⁷	288.000,00
Teatro da Praça (RJ)				144.000,00	200.000,00
Teatro de Arena (SP)	56.000,00	67.500,00	170.000,00	144.000,00	288.000,00
Teatro do Rio (RJ)				144.000,00	256.000,00
Teatro dos Sete (RJ)				144.000,00	256.000,00
Teatro Moderno de Comédia (RJ)			140.000,00	72.000,00	
Teatro Novos Comediantes (SP)			105.000,00		
Teatro Popular de Arte (SP)	72.000,00	67.500,00	215.000,00	224.000,00 + 500.000,00 ⁸⁰⁸	288.000,00
Valter Vieira Diversões (RJ)	16.000,00		130.000,00		80.000,00
Zilco Ribeiro (RJ)	16.000,00				
Pavilhões e circos					
American Circus (RJ)				8.000,00	24.000,00
Circo Alôma (SP)	5.600,00	3.750,00	15.000,00	8.000,00	16.000,00
Circo Atlântico (RJ)	5.600,00				
Circo Chile (SP)		6.750,00			
Circo e Teatro Blue-Star (RJ)	12.000,00	6.750,00	15.000,00		
Circo Guarani (SP)	5.600,00	3.750,00			
Circo Irmãos Alciati (SP)		6.750,00		8.000,00	40.000,00
Circo Maracanã (SP)					24.000,00
Circo Norte Africano (SP)		11.250,00			
Circo Novo Mundo (SP)		3.750,00			
Circo Peri (SP)		3.750,00		8.000,00	16.000,00
Circo Piolin (SP)	12.000,00			26.400,00	40.000,00

⁸⁰⁷ A rubrica de Cr\$ 500.000,00 somente aparece em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁰⁸ Idem.

Circo Quero-Quero (RJ)	12.000,00	6.750,00	15.000,00	8.000,00	24.000,00
Circo Revista Chabri (RJ)		6.750,00			
Circo Seyssel Ltda. (SP)	12.000,00	11.250,00	45.000,00		
Circo Wolf (SP)	5.600,00	3.750,00			
Circo-Teatro Abelardo (SP)	5.600,00	3.750,00			24.000,00
Circo-Teatro Aires (SP)	5.600,00	6.750,00	15.000,00	14.400,00	24.000,00
Circo-Teatro Amazonas (SP)				26.400,00	
Circo-Teatro América (SP)	5.600,00	3.750,00			
Circo-Teatro Astúrias	5.600,00				
Circo-Teatro Atlântico (RJ)		6.750,00		14.400,00	24.000,00
Circo-Teatro Atlântico (SP)	5.600,00	3.750,00		8.000,00	16.000,00
Circo-Teatro Bibi (SP)				14.400,00	
Circo-Teatro Bolachinha (SP)	5.600,00	3.750,00			
Circo-Teatro Brasília (SP)		3.750,00			
Circo-Teatro Cacique (RJ)	5.600,00	3.750,00		8.000,00	24.000,00
Circo-Teatro Coliseu Paulista (SP)					16.000,00
Circo-Teatro Guaianazes (SP)	5.600,00	3.750,00			
Circo-Teatro Guaraciaba (SP)	5.600,00			14.400,00	16.000,00
Circo-Teatro Irmãos Almeida (SP)	5.600,00			14.400,00	24.000,00
Circo-Teatro Irmãos Bartolo (RJ)	5.600,00	6.750,00	60.000,00	14.400,00	24.000,00
Circo-Teatro Irmãos Giglio (SP)		3.750,00			
Circo-Teatro Irmãos Melo (SP)	5.600,00				
Circo-Teatro Irmãos Santos (SP)		3.750,00			
Circo-Teatro Irmãos Savalla	12.000,00	6.750,00	15.000,00	14.400,00	16.000,00

(SP)					
Circo-Teatro Irmãos Tavares (SP)	5.600,00	3.750,00		14.400,00	16.000,00
Circo-Teatro Irmãs Melo (SP)	5.600,00	3.750,00			
Circo-Teatro Irmãs Miranda (SP)	5.600,00				
Circo-Teatro Liendo (SP)	12.000,00	11.250,00	60.000,00	26.400,00	24.000,00
Circo-Teatro Luso-Brasileiro (RJ)	5.600,00	6.750,00	15.000,00	8.000,00	
Circo-Teatro Marabá (SP)	5.600,00	3.750,00			
Circo-Teatro Modelo (SP)	5.600,00	3.750,00		8.000,00	
Circo-Teatro Nhana (SP)					16.000,00
Circo-Teatro Nogueira (SP)					24.000,00
Circo-Teatro Oito Irmãos Melo (SP)	5.600,00	11.250,00		8.000,00	
Circo-Teatro Olimecha (RJ)	12.000,00	11.250,00	60.000,00	30.400,00	40.000,00
Circo-Teatro Orlandino (SP)		6.750,00			
Circo-Teatro Rapa-Rapa (SP)				8.000,00	
Circo-Teatro Ri...Alto (SP)	5.600,00	3.750,00			
Circo-Teatro Rosária (SP)	5.600,00				
Circo-Teatro Rubi (SP)	5.600,00	3.750,00		8.000,00	
Circo-Teatro Sales (SP)	5.600,00	3.750,00	15.000,00	8.000,00	40.000,00
Circo-Teatro Sinval (SP)		3.750,00		8.000,00	40.000,00
Circo-Teatro Umarama (SP)	5.600,00	6.750,00	15.000,00	14.400,00	16.000,00
Circo-Teatro Universo (RJ)	5.600,00	6.750,00	45.000,00	26.400,00	40.000,00
Companhia Simplício do Pavilhão Teatro Moderno (SP)	12.000,00	11.250,00			
Gran Circo Coliseu Argentino (RJ)		6.750,00			
Gran Circo Norte-Africano				26.400,00	

(SP)					
Gran Circo Teatro Continental (RJ)		11.250,00			
Nelson Alves (RJ)			15.000,00		
Organização Teatral Marabá (SP)	5.600,00			40.000,00	40.000,00
Pavilhão Arethuzza (SP)	12.000,00	11.250,00	45.000,00	26.400,00	24.000,00
Pavilhão Copacabana (RJ)		3.750,00	15.000,00		
Pavilhão François (SP)	5.600,00	11.250,00		14.400,00	16.000,00
Pavilhão Teatro Cacique (RJ)			15.000,00		
Pavilhão Teatro Icaray (SP)			60.000,00	26.400,00	
Pavilhão Teatro Irmãos Almeida (SP)		3.750,00			24.000,00
Pavilhão Nosso Teatro (SP)			15.000,00	8.000,00	
Pavilhão Teatro Pitanga (SP)	12.000,00	3.750,00			
Pavilhão Teatro Popular Volante (SP)	5.600,00	3.750,00		8.000,00	16.000,00
Pavilhão Teatro Polytheama (RJ)		11.250,00			
Pavilhão Teatro São José (SP)	5.600,00	3.750,00		8.000,00	
Pavilhão Teatro Simões (SP)	5.600,00	3.750,00		8.000,00	16.000,00
Pavilhão Teatro Variedade Royal Blue (SP)	5.600,00				
Pavilhão Vasconcellos (RJ)				26.400,00	
Polytheama Regina (RJ)	5.600,00		60.000,00		
Santana Circus (SP)				8.000,00	16.000,00
Teatro de Alumínio Irmãos Martins (SP)				14.400,00	40.000,00
Viana Pavilhão (SP)		3.750,00		8.000,00	16.000,00
Conjuntos de Amadores					
Agremiação Goiana de	5.000,00	5.000,00	5.000,00	30.000,00	100.000,00

Teatro (GO)					
Antônio Heráclito C.C. Neto		20.000,00			
Associação Cultural Quixote (RS)				20.000,00	
Associação Teatral das Alagoas (AL)					290.000,00 ⁸⁰⁹
Associação Teatral de Amadores de Penedo (AL)					200.000,00 ⁸¹⁰
Ballet da Juventude (RJ)	8.000,00				
Centro Acadêmico Eduardo Lustoza (RJ)			10.000,00		
Centro Cultural Hebert Parentes Fortes (BA)					200.000,00 ⁸¹¹
Centro de Cultura da Bahia (BA)					100.000,00 ⁸¹²
Círculo Operário de Santos (SP)	5.000,00				
Clube de Teatro (RS)		5.000,00			
Clube de Teatro (SP)	5.000,00	5.000,00			
Clube dos Grandes Amigos (RS)				20.000,00	
Clube dos Sete (RN)				20.000,00	
Clube Dramático Fluminense (RJ)	5.000,00				
Clube Recreativo e Atlético Caxambuense (MG)	5.000,00	5.000,00			
Clube Teatral Artur Azevedo	8.000,00	5.000,00			

⁸⁰⁹ Este auxílio consta somente no LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸¹⁰ Idem.

⁸¹¹ Idem.

⁸¹² Idem.

(MG)					
Colégio Metropolitano (RJ)					15.000,00 ⁸¹³
Comédia (RJ)	5.000,00				
Comédia da Província (RS)				30.000,00	
Conjunto de Amadores de Teatro (PR)					50.000,00
Corpo Cênico Colégio Gonzaga (RS)		5.000,00	5.000,00	20.000,00	30.000,00 ⁸¹⁴
Corpo Cênico Dom Aquino (RS)		5.000,00	5.000,00		
Federação Alagoana pelo Progresso Feminino (AL)					100.000,00 ⁸¹⁵
Governo do Estado do Ceará					200.000,00
Grêmio Dramático Alexandre de Toledo (SP)		5.000,00	5.000,00	30.000,00	
Grêmio Dramático Cônego Scotti (MG)		5.000,00			
Grêmio Dramático Familiar da Bahia	5.000,00		5.000,00		
Grêmio Literário Rui Barbosa (RS)		5.000,00	5.000,00	20.000,00	30.000,00 ⁸¹⁶
Grêmio Literário Teatral Arthur Azevedo (RJ)		5.000,00			
Grêmio Recreativo Cultural Beneficente Pio XII					30.000,00
Grêmio Teatral Paschoal Carlos Magno (MG)		5.000,00			

⁸¹³ Este auxílio consta somente no LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸¹⁴ Idem.

⁸¹⁵ Idem.

⁸¹⁶ Idem.

Grupo Artístico Teatral Carlos Martins (MG)				20.000,00	
Grupo de Amadores Teatrais Independentes (SC)				20.000,00	
Grupo de Amadores Teatrais Viriato Correia (RJ)				30.000,00	300.000,00
Grupo de Cultura Teatral e Artística Montenegriano (RS)			5.000,00		
Grupo de Teatro do Clube de Arte de Santos (SP)		5.000,00	5.000,00		
Grupo de Teatro Amador da Associação dos Servidores da Caixa Econômica Federal (SP)		5.000,00			
Grupo dos 16 (RS)	5.000,00	5.000,00	5.000,00	30.000,00	
Grupo Infantil de Comédia (PE)		5.000,00	5.000,00		
Grupo Permanente de Teatro (PR)					100.000,00
Grupo Teatral Os Duendes (RJ)					40.000,00
Grupo-Escola de Teatro Amador Delorges Caminha (RS)	5.000,00	5.000,00	5.000,00		
Ideal Clube de Teatro Escola Santa Tereza		5.000,00			
João Mendes					30.000,00 ⁸¹⁷
Leonor Mattos (RJ)					40.000,00 ⁸¹⁸
Nosso Teatro (RS)			5.000,00		
Obras Sociais Santa Margarida Maria (RJ)		5.000,00			

⁸¹⁷ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 359, de 5 de dezembro de 1960 [Plano de concessão de auxílios para 1960]. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸¹⁸ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

O Tablado (RJ)	20.000,00				
O Vagalume (RJ)	5.000,00	5.000,00	10.000,00		
Os Comediantes de Novo Hamburgo (RS)			5.000,00		
Os Idealistas (RJ)	8.000,00		5.000,00		
Os Intérpretes (RJ)		5.000,00			
Pequeno Teatro Popular (SP)			5.000,00		
Sociedade Artística Teatral Soarte (MG)	5.000,00				
Sociedade Cultura Artística de Sergipe (SE)					100.000,00 ⁸¹⁹
Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SP)			5.000,00		
Sociedade dos Artistas Independentes (SP)	5.000,00	5.000,00	5.000,00	30.000,00	50.000,00
Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma (RJ)					40.000,00
Sociedade Pestalozzi do Brasil (RJ)			16.000,00	30.000,00	40.000,00
Sociedade Teatro dos Novos (BA)					100.000,00 ⁸²⁰
Sociedade Teatro Experimental de Arte (RJ)					25.000,00 ⁸²¹
Teatrinho Encantado Giramundo (SP)	5.000,00			72.000,00	50.000,00 ⁸²²

⁸¹⁹ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸²⁰ Idem.

⁸²¹ Idem.

⁸²² Em 1960, o Teatrinho Encantado Giramundo passou a se enquadrar na categoria de profissional.

Teatro Amador da Escola Normal Dr. Cardoso de Almeida		5.000,00			50.000,00
Teatro Brasileiro de Mímica (RJ)					50.000,00
Teatro Carrossel (RJ)					150.000,00 ⁸²³
Teatro da Mocidade (SP)	5.000,00				
Teatro de Amadores da MABE					30.000,00
Teatro de Amadores de Maceió		5.000,00			
Teatro de Amadores de Natal (RN)					200.000,00 ⁸²⁴
Teatro de Amadores de Pernambuco	12.000,00	40.000,00			
Teatro de Amadores do Fantoches (BA)	8.000,00	30.000,00	40.000,00	20.000,00	60.000,00 ⁸²⁵
Teatro de Amadores Gráficos de Fortaleza (CE)					250.000,00 ⁸²⁶
Teatro de Amadores Palmenses (MG)					50.000,00
Teatro de Amadores Paulistas (SP)		5.000,00	5.000,00		
Teatro de Arena do Recife (PE)					200.000,00
Teatro de Brinquedo (PE)					120.000,00
Teatro de Comédia Laura Botelho (RJ)	5.000,00				

⁸²³ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸²⁴ Idem

⁸²⁵ Idem.

⁸²⁶ Idem.

Teatro de Cultura de Natal (RN)			10.000,00	30.000,00	
Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul (RS)		5.000,00			
Teatro do Povo (SP)	5.000,00				
Teatro do Saci (SP)	5.000,00				
Teatro dos Jovens Independentes (RJ)			5.000,00	30.000,00	
Teatro Experimental de Arte (CE)	5.000,00				
Teatro Experimental do Negro				50.000,00 ⁸²⁷	
Teatro Experimental do Negro de São Paulo	5.000,00	5.000,00			60.000,00
Teatro Infantil de Ivone Chirata (SP)	5.000,00				
Teatro Infantil do Instituto Nossa Senhora de Nazaré (RJ)					15.000,00
Teatro Infantil Oscarito (RJ)					30.000,00
Teatro Livre (MG)				20.000,00	40.000,00
Teatro Moderno de Arte de Minas Gerais				30.000,00	
Teatro Oficina (SP)					60.000,00
Teatro para Infância (SP)				20.000,00	
Teatro Paulista	5.000,00	5.000,00	5.000,00	30.000,00	50.000,00
Teatro Popular Brasileiro (SP)				50.000,00 ⁸²⁸	60.000,00
Teatro Popular do Nordeste (PE)					100.000,00
Teatro Rural do Estudante		15.000,00	16.000,00		

⁸²⁷ Este auxílio consta somente em RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸²⁸ Idem.

(RJ)					
Teatro Universitário Cultural do Brasil (RJ)		50.000,00	16.000,00	30.000,00	40.000,00
Teatro Universitário da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo		20.000,00			
Teatro Universitário de Alagoas		5.000,00			
Teatro-Escola Amazonense de Amadores Teatrais				30.000,00	100.000,00 ⁸²⁹
Teatro-Escola de Pelotas (RS)		5.000,00			
Teatro-Escola do Ceará	5.000,00			30.000,00	40.000,00 ⁸³⁰
União das Operárias de Jesus (RJ)					120.000,00 ⁸³¹
Entidades e atividades teatrais					
Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT)	70.000,00	70.000,00	70.000,00	183.000,00	120.000,00
Associação Brasileira de Proprietários de Circos e Diversões				20.000,00	60.000,00
Associação de Ballet do Rio de Janeiro					1.000.000,00
Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco (II Festival Nortista de Teatro Amador)	50.000,00	30.000,00	40.000,00		50.000,00
Associação Paulista de Críticos Teatrais	50.000,00	70.000,00	70.000,00	100.000,00	100.000,00

⁸²⁹ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸³⁰ Idem.

⁸³¹ Idem.

Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões				40.000,00	80.000,00
Caixa Beneficente da SBAT	100.000,00	100.000,00			
Caixa Beneficente Teatral		20.000,00	20.000,00		
Casa do Ator		50.000,00	50.000,00	300.000,00	100.000,00
Centro Brasileiro de Pesquisas Teatrais (RJ)		30.000,00			
Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro				70.000,00	730.000,00
Clube Recreativo de Educação e Cultura 80					300.000,00
Congresso Brasileiro de Teatro Amador			120.000,00		
Cultura Teatral Brasileira (RJ)			30.000,00	40.000,00	50.000,00
Departamento de Educação de Adultos da Guanabara					300.000,00
Escola de Arte de São Paulo (EAD)	15.000,00	20.000,00	16.000,00	210.000,00	70.000,00
Escola de Música e Arte Dramática do Distrito Federal (RJ)	5.000,00	5.000,00			
Escola Mineira de Arte Dramática	10.000,00	20.000,00	8.000,00		
Federação das Bandeirantes do Brasil					60.000,00
Federação Paulista de Amadores Teatrais	15.000,00	15.000,00	60.000,00		40.000,00
Federação Riograndense de Amadores			30.000,00		30.000,00
Mafalda Busato – declamadora (RJ)	10.000,00				
Mário Nunes (II Volume)		20.000,00			

Museu de Arte de Moderna (MAM-RJ)					100.000,00
Museu de Arte de Moderna (MAM-SP)				1.270.000,00	
Pen Clube do Brasil (RJ)	10.000,00	20.000,00	16.000,00	20.000,00	100.000,00
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (RJ)	150.000,00				100.000,00
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (RJ) – Contribuição de 20%	353.000,00	497.750,00		1.160.000,00	1.184.000,00+ 214.000,00
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (SP)	50.000,00				
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)					400.000,00
Sociedade Nacional de Teatro Amador (SONATA)				100.000,00	
Teatro do Estudante do Paraná		10.000,00			
Teatro Infantil Permanente (PE)		20.000,00			
União Estadual dos Estudantes (RS)		5.000,00			
Construção/restauração/ Conservação de teatros					
Associação João Pinheiro Filho (Aldeia Arcozelo)				100.000,00	100.000,00
Associação Teatral de Amadores de Penedo (AL)				200.000,00 ⁸³²	
Associação Teatral José de					200.000,00

⁸³² Este auxílio consta somente em RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Alencar (RS)					
Comédia (RJ)				100.000,00 ⁸³³	
Escola de Teatro Leopoldo Fróes (RS)					300.000,00
Grupo de Amadores Viriato Correia					300.000,00
Grupo Teatral e Artístico Montenegriño (RS)					100.000,00
Museu de Arte Moderna (MAM-RJ)				1.000.000,00	
Prefeitura Municipal de Teresina					500.000,00
Teatro Alberto Maranhão (RN)				2.000.000,00	500.000,00
Teatro Almare (PE)	100.000,00				
Teatro Amazonas (AM)	500.000,00				
Teatro Bela Vista (SP)	200.000,00				
Teatro Carlos Gomes (RN)	200.000,00	140.000,00			
Teatro Castro Alves (BA)			10.000.000,00 ⁸³⁴		
Teatro Deodoro (AL)			700.000,00		
Teatro Jardel (RJ)	150.000,00			400.000,00	
Teatro João Caetano (Niterói-RJ)			500.000,00		
Teatro José de Alencar (CE)	850.000,00	1.100.000,00			
Teatro Leonor Matos (RJ)		40.000,00			
Teatro Municipal de Belo Horizonte (MG)					6.970.000,00
Teatro Municipal de Ouro		500.000,00 ⁸³⁵			

⁸³³ Este auxílio consta somente em CONTRIBUIÇÕES concedidas para a restauração e conservação de teatros no país. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸³⁴ Este auxílio consta somente em MONIZ, Edmundo. Relatório de atividades do SNT (1956-1960). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸³⁵ Este auxílio consta somente em RELAÇÃO dos auxílios concedidos para a restauração e conservação de teatro (1954-1957). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Preto (MG)					
Teatro O Tablado (RJ)	200.0000,00				
Teatro Prezewodowsky (RS)	300.000,00	140.000,00	500.000,00		
Teatro República (RJ)		300.000,00			
Teatro Santa Isabel (PE)			500.000,00		
Teatro Santa Rosa (RJ)				100.000,00 ⁸³⁶	400.000,00
Teatro São Jorge (RJ)		120.000,00			
Ópera ⁸³⁷					
Associação Lírica Porto Alegrense				300.000,00	500.000,00
Comissão Artística e Cultural do Rio de Janeiro					600.000,00
Espectáculo de Arte Vera Janacópulus					100.000,00
Grupo Experimental de Ópera da Bahia				350.000,00	
Sociedade Canto Carlos Gomes (RS)				100.000,00	100.000,00
Sociedade Coral de Belo Horizonte (MG)				700.000,00	700.000,00
Teatro Municipal João Caetano				500.000,00	300.000,00
Outros auxílios/destaques ⁸³⁸					
Associação Teatral de Alagoas			100.000,00		
Associação Teatral José de Alencar (RS)		200.000,00	200.000,00		

⁸³⁶ Este auxílio consta somente em MONIZ, Edmundo. Relatório de atividades do SNT (1956-1960). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸³⁷ Este auxílio consta somente em RELAÇÃO de auxílios concedidos às atividades teatrais (1940-1958). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸³⁸ Neste item foram colocadas informações presentes nos planos de concessão de auxílios. Tratam-se de auxílios concedidos sem o parecer do Conselho Consultivo de Teatro, alguns determinados pela Câmara dos Deputados, e que abrangem entidades, companhias, autores que tiveram suas obras publicados pelo SNT e órgãos do SNT, como as comissões, que excluímos deste anexo.

Casa dos Artistas		150.000,00			
Centro Cultural Hebert Parentes Fortes (BA)			50.000,00		
Companhia Eva e seus Artistas			50.000,00		
Companhia Tônia-Celi-Autran			50.000,00		
Conjunto Cênico da Fazenda Nova (PE)			50.000,00		
Empresa Francisco Santana Diversões (Colé)		150.000,00			
Empresa Teatral Palmerim Silva		60.000,00			
Escola de Teatro Leopoldo Fróes (RS)		300.000,00	300.000,00		
Fundação Brasileira de Teatro		100.000,00	100.000,00		
Grêmio Cultural e Teatro Claudiense (MG)			50.000,00		
Grêmio Martins Oliveira (MG)			50.000,00		
Grupo de Amadores de Erechim (RS)			100.000,00		
Grupo Teatral e Artístico Montenegriño (RS)			100.000,00		
Heloísa Maranhão		300.000,00			
Inácio Meira Pires		25.000,00			
José Maria Manso e Joaquim Faria Manso		40.000,00			
Movimento Brasileiro de Arte	290.000,00				
Nelson Rodrigues		100.000,00			
O Grilo			100.000,00		
Otávio Rangel			68.000,00		

Revista Teatral “O Tablado”		48.000,00			
Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)		100.000,00	100.000,00		
Teatro Amador de Pernambuco			300.000,00		
Teatro Cacilda Becker			100.000,00		
Teatro de Amadores de Maceió (AL)			100.000,00		
Teatro Experimental de Amadores de Muqui (ES)			100.000,00		
Teatro Experimental do Negro		150.000,00			
Teatro Social do Distrito Federal			500.000,00		
Teatro-Escola de Pelotas			100.000,00		
Terceiro Congresso Brasileiro de Teatro	350.000,00				
União dos Músicos do Brasil			70.000,00		

Fontes: ver notas

Quadro 4: 1961-1963⁸³⁹

Companhia/ Grupo/ Entidade	1961⁸⁴⁰	1962⁸⁴¹	1963⁸⁴²
Companhia André Villon – Cilo Costa (RJ)	400.000,00	1.200.000,00	
Companhia André Villon (RJ)		400.000,00	400.000,00
Companhia Colé (Petrônio Santana) (RJ)	120.000,00	400.000,00	300.000,00
Companhia de Comédia Adelina Iório (RJ)	50.000,00	150.000,00	
Companhia de Comédia Henriette Morineau (RJ)	200.000,00		300.000,00
Companhia de Comédia João Rios (SP)	50.000,00 300.000,00 ⁸⁴³	200.000,00	200.000,00
Companhia de Comédia Zulmira Alves (RJ)			100.000,00 ⁸⁴⁴

⁸³⁹ Apesar da criação do estado da Guanabara, optou-se por manter os registros agrupados sob a sigla RJ para os grupos de outras cidades, diferente do que está nas listas originais.

⁸⁴⁰ As informações sobre o ano de 1961 estão em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios e PROCESSOS n. 574 e n. 584/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Nas listas destes processos há o desconto de 20% para os sindicatos no caso das companhias profissionais que não consta nos outros documentos.

⁸⁴¹ LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962 e AUXÍLIOS... 1962 a 1965. Pasta Auxílios, OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962 [amadores, atividades teatrais e ópera]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962), OFÍCIO n. 352, de 13 de dezembro de 1962 [companhias profissionais com auxílios deliberados pelo Conselho Consultivo]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962), OFÍCIO n. 343, de 21 de novembro de 1962 [grupos do RS]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962), OFÍCIO n. 327, de 24 de outubro de 1962 [atividades e entidades]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962), OFÍCIO n. 322, de 18 de dezembro de 1962 [circos, pavilhões, amadores e cooperação com estados]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962) e OFÍCIO n. 316, de 12 de outubro de 1962 [grupos de PE, PB, AL e SE]. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁴² AUXÍLIOS... 1962 a 1965. Pasta Auxílios, OFÍCIO n. 188, de 31 de julho de 1963. Correspondências expedidas – pasta 2 (1963) [companhias selecionadas pela Comissão Extraordinária de Auxílios Especiais]. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte) e OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁴³ A rubrica de Cr\$ 300.000,00 aparece somente no LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁴⁴ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Companhia de Espetáculos Fon-Fon (SP)	50.000,00	150.000,00	100.000,00
Companhia de Teatro Dercy Gonçalves (RJ)	300.000,00	400.000,00	300.000,00
Companhia de Teatro Oficina (SP)		1.400.000,00	1.000.000,00
Companhia Dulcina-Odilon (RJ)		400.000,00 ⁸⁴⁵	300.000,00
Companhia Francisco Cunha Diversões (RJ)	120.000,00	200.000,00	200.000,00
Companhia Gilda Mattia (SP)	120.000,00	400.000,00	200.000,00 ⁸⁴⁶
Companhia Jayme Costa (RJ)	300.000,00	150.000,00	
Companhia José Vasconcelos (RJ)	250.000,00	400.000,00	300.000,00
Companhia Leila Diniz (SP)		150.000,00	
Companhia Maria Fernanda (RJ)			300.000,00 ⁸⁴⁷
Companhia Mário Brasini (RJ)		200.000,00	
Companhia Nicette Bruno-Paulo Goulart (RJ)		400.000,00	
Companhia Nino Nello (SP)		200.000,00	200.000,00
Companhia Nydia Lícia-Sérgio Cardoso (SP)	130.000,00 400.000,00	1.463.333,30	1.134.999,00 ⁸⁴⁸
Companhia Pedro Celestino (RJ)		60.000,00 200.000,00	
Companhia Silva Filho (RJ)	250.000,00	400.000,00	300.000,00
Companhia Suzana Freire (RJ)	200.000,00		
Companhia Teatral Luciano Luciani (SP)	120.000,00		
Companhia Teatral Roseli Mendes			300.000,00 ⁸⁴⁹
Companhia Tônia-Celi-Autran (RJ)	400.000,00	1.400.000,00	1.000.000,00

⁸⁴⁵ Este auxílio consta somente em PROCESSO n. 574/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁴⁶ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁴⁷ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁴⁸ Idem. No OFÍCIO n. 188, de 31 de julho de 1963, consta somente Cr\$ 1.000.000,00 concedido pela Comissão Extraordinária de Auxílio Especial.

⁸⁴⁹ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Companhia Vicente Mideia (SP)		400.000,00	200.000,00 ⁸⁵⁰
Companhia Viginia Lane (RJ)		200.000,00	200.000,00 ⁸⁵¹
Companhia Walter Pinto (RJ)	250.000,00	400.000,00	300.000,00
Cultura Artística Nícia Silva (RJ)		150.000,00	
Delfino Mateus Gomes (SP)			200.000,00
Diversões Américo (RJ)	300.000,00		
Empresa Aleida Couto Lima (SP)			200.000,00
Empresa Américo Bergamaschi (SP)			200.000,00
Empresa de Espetáculos Ltda. (RJ)	250.000,00	150.000,00	
Empresa de Espetáculos Musicados (RJ)	250.000,00 ⁸⁵²	300.000,00	
Empresa Francisco Santana Diversões (SP)			200.000,00
Empresa Gentudimar Gomes Leal (RJ)	250.000,00	400.000,00	300.000,00
Empresa Gunther Langem (SP)		400.000,00	300.000,00
Empresa Íris Bruzzi (RJ)		200.000,00	
Empresa Lajos Nagy (SP)	120.000,00	400.000,00	200.000,00
Empresa Luiz Ayrton Diversões (Fernando D' Ávila) (RJ)	250.000,00	400.000,00	
Empresa Marly de Souza (SP)			200.000,00
Empresa Paulo de Machado Carvalho Filho (SP)		500.000,00	
Empresa Roberto Piragine – Diversões (RJ)	50.000,00	150.000,00	
Empresa Teatral de Comédia Aurimar Rocha (RJ)	300.000,00	1.800.000,00	1.000.000,00
Empresa Teatral Virgínia Giacone			200.000,00 ⁸⁵³

⁸⁵⁰ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁵¹ Idem.

⁸⁵² Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁵³ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Diversões			
Empresa Vitor Costa Berbara (RJ)	300.000,00	400.000,00	
Evilásio Marçal (SP)			200.000,00
Francisco Flaviano de Almeida (SP)			200.000,00
Franklin Soares Neto (SP)		150.000,00	
Gilberto Bria (SP)		200.000,00	
Grupo Teatral Decisão (SP)		1.300.000,00	500.000,00 ⁸⁵⁴
J. A. Cabral Diversões (SP)		400.000,00	300.000,00
José Dias Barcelos (RJ)		400.000,00	300.000,00
Loureiro Diversões (SP)	250.000,00		
Milton Moraes Diversões (RJ)		200.000,00	
Pequeno Teatro de Comédia (SP)	300.000,00	200.000,00	300.000,00 ⁸⁵⁵
Pequeno Teatro Popular (SP)	120.000,00	200.000,00 ⁸⁵⁶	
Procópio Ferreira (RJ)	100.000,00 ⁸⁵⁷		
Reynado Folhadela Loyo (RJ)			300.000,00 ⁸⁵⁸
Ribeiro Fortes Diversões (RJ)	100.000,00		
Rubens Minguatto (SP)			200.000,00
Sérgio Schera (SP)			200.000,00
Sociedade Artística Novo Teatro (SP)	300.000,00	200.000,00	
Sociedade Cooperativa Responsabilidade Ltda.		400.000,00 ⁸⁵⁹	
Studio A		400.000,00 ⁸⁶⁰	
Tarcísio da Silva Campos Diversões		400.000,00	

⁸⁵⁴ As rubricas referentes a 1962 e 1963 estão em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁵⁵ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁵⁶ O auxílio referente ao ano de 1961 está em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios, e o referente em 1962, em OFÍCIO n. 352, de 13 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁵⁷ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁵⁸ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁵⁹ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 352, de 13 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁶⁰ Idem.

(SP)			
TBC (SP)	400.000,00	1.125.000,00	1.350.000,00 ⁸⁶¹
Teatrinho Encantado Giramundo (SP)	50.000,00		
Teatro Cacilda Becker (SP)	400.000,00	400.000,00 1.455.000,00	1.900.000,00 ⁸⁶²
Teatro da Praça (RJ)	300.000,00	300.000,00 280.000,00	
Teatro de Arena (SP)	300.000,00 400.000,00	1.666.666,60	3.023.331,00 ⁸⁶³
Teatro de Equipe da Guanabara	200.000,00	150.000,00	
Teatro do Rio (RJ)	300.000,00	1.400.000,00	1.000.000,00
Teatro dos Sete (RJ)	400.000,00	1.200.000,00	
Teatro Novo			300.000,00 ⁸⁶⁴
Teatro Paulista Contemporâneo (SP)		150.000,00	
Teatro Popular Brasileiro (SP)			500.000,00 ⁸⁶⁵
Teatro Popular de Arte (Maria Della Costa) (SP)	400.000,00	1.566.666,00 300.000,00	1.093.333,00 ⁸⁶⁶
Teatro Santa Rosa (RJ)		1.400.000,00	1.000.000,00 ⁸⁶⁷
Circos			
África Zoo Circus (SP)			40.000,00
American Circus (RJ)	30.000,00		40.000,00 ⁸⁶⁸

⁸⁶¹ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). No OFÍCIO n. 188, de 31 de julho de 1963, consta somente Cr\$ 1.000.000,00 concedido pela Comissão Extraordinária de Auxílio Especial.

⁸⁶² Idem.

⁸⁶³ Idem.

⁸⁶⁴ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁶⁵ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁶⁶ A rubrica de Cr\$ 300.000,00, referente ao ano de 1962 está em AUXÍLIOS... 1962 A 1965, e o valor de 1963 em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁶⁷ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁶⁸ Idem

Átila Ribeiro (SP)			40.000,00 ⁸⁶⁹
Circo Andaiá (SP)			80.000,00
Circo Cairo (SP)			80.000,00
Circo Garcia (SP)		100.000,00	
Circo Hagenberg (SP)			40.000,00
Circo Irmãos Campos (SP)			40.000,00
Circo Irmãos Martins (SP)			40.000,00
Circo Jandira (SP)			80.000,00
Circo Joana D'Arc (SP)			40.000,00
Circo Lira (SP)			80.000,00
Circo Luso-Brasileiro (SP)			80.000,00
Circo Mágico Gondor (SP)			40.000,00
Circo Marrocos (SP)			80.000,00
Circo Norte-Africano (SP) 100			80.000,00
Circo Novsel (SP)		100.000,00	
Circo Oito Irmãos Melo (SP)	60.000,00	80.000,00	40.000,00
Circo Ozório (SP)			40.000,00
Circo Paraguaté (SP)			80.000,00
Circo Pelanca (SP)			30.000,00
Circo Piolim (SP)	30.000,00	100.000,00	40.000,00 ⁸⁷⁰
Circo Rama (SP)			80.000,00
Circo Ravel (SP)		100.000,00	
Circo Rio Branco (SP)			80.000,00
Circo Romano (SP)			40.000,00
Circo Rombine (SP)			40.000,00
Circo Safira (SP)			30.000,00
Circo Santa Helena			40.000,00 ⁸⁷¹
Circo Scali (SP)	60.000,00	80.000,00	40.000,00
Circo Seyssel (SP)		100.000,00 ⁸⁷²	40.000,00

⁸⁶⁹ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁷⁰ Idem.

⁸⁷¹ Idem.

Circo Stancowich (SP)			40.000,00
Circo Três Irmãos (SP)			40.000,00
Circo Venâncio e Corumba (SP)			40.000,00
Circo-teatro Abelardo (SP)	60.000,00	100.000,00	40.000,00
Circo-teatro Alhambra (SP)	30.000,00		40.000,00
Circo-teatro Alôma (SP)	30.000,00	100.000,00	40.000,00
Circo-teatro Atlântico (RJ)	40.000,00	80.000,00	40.000,00 ⁸⁷³
Circo-teatro Atlântico (SP)	60.000,00	100.000,00	
Circo-teatro Aymoré (SP)	40.000,00	80.000,00	80.000,00
Circo-teatro Ayres (SP)	60.000,00	100.000,00	30.000,00
Circo-teatro Bartolo (SP)			80.000,00
Circo-teatro Bibi (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Bolachinha			40.000,00 ⁸⁷⁴
Circo-teatro Brandão (SP)	40.000,00	100.000,00	40.000,00
Circo-teatro Brasil (SP)		100.000,00	30.000,00 ⁸⁷⁵
Circo-teatro Brasília (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Cacique (RJ)	40.000,00	80.000,00	40.000,00
Circo-teatro Chimbica (SP)	40.000,00		
Circo-teatro Dalva (SP)		80.000,00	30.000,00
Circo-teatro Dora (SP)			40.000,00
Circo-teatro Estrela do Sul (SP)	30.000,00	60.000,00	40.000,00
Circo-teatro Glória (SP)			30.000,00
Circo-teatro Guaianazes (SP)		80.000,00	40.000,00 ⁸⁷⁶
Circo-teatro Guaraciaba (SP)	40.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Igor (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Índio do Brasil (SP)		100.000,00	
Circo-teatro Irmãos Alciatti (SP)	60.000,00	100.000,00	40.000,00

⁸⁷² Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁷³ Idem.

⁸⁷⁴ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁷⁵ Idem.

⁸⁷⁶ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Circo-teatro Irmãos Almeida (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Irmãos Santos (SP)	40.000,00		
Circo-teatro Irmãos Savalla (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Irmãos Silva (SP)		80.000,00	40.000,00
Circo-teatro Joia (SP)			40.000,00
Circo-teatro Leo (SP)		100.000,00	40.000,00
Circo-teatro Liendo (SP) 150	60.000,00	100.000,00	30.000,00 ⁸⁷⁷
Circo-teatro Modelo (SP)		80.000,00	40.000,00
Circo-teatro Motinnha (SP)	30.000,00		
Circo-teatro Nilo (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Nogueira (SP)			300.000,00 ⁸⁷⁸
Circo-teatro Olimecha (RJ)	297.680,00 ⁸⁷⁹	1.000.000,00	
Circo-teatro Rosário (SP)		100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Rubi (SP)	30.000,00	60.000,00	
Circo-teatro Salles (SP)	60.000,00	100.000,00	
Circo-teatro São José (SP)			40.000,00
Circo-teatro Synval (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Talisman (SP)		80.000,00	30.000,00
Circo-teatro Tônico e Tinoco (SP)			40.000,00
Circo-teatro Tropical (SP)	40.000,00		40.000,00
Circo-teatro Umuarama (SP)	40.000,00	100.000,00	80.000,00
Circo-teatro Universo (RJ)	60.000,00	100.000,00	380.000,00 80.000,00 ⁸⁸⁰
Gold's Star Circus (SP)	40.000,00	100.000,00	40.000,00
Gran Circo Norte Americano (SP)		100.000,00	

⁸⁷⁷ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁷⁷ Idem.

⁸⁷⁸ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁷⁹ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁸⁰ A rubrica de Cr\$ 380.000, 00 está somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios e a de Cr\$ 80.000,00 em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁸⁰ Idem.

Gran Circo Rosário (SP)			40.000,00
Gran Napoli Circus (SP)			40.000,00
Gran Trapezi Circus (SP)			40.000,00
Great American Circus (SP)	30.0000,00		40.000,00
Lindaura Circus (SP)			80.000,00 ⁸⁸¹
Pavilhão Irmãos Tavares (SP)	60.000,00	100.000,00	
Pavilhão Nosso Teatro (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00 ⁸⁸²
Pavilhão Teatro Arethuzza (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Pavilhão Teatro Chororó (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Pavilhão Teatro Popular Volante (SP)	30.000,00		
Pavilhão Teatro Simões (SP)	60.000,00	100.000,00	80.000,00
Pavilhão Vasconcellos (RJ)	30.000,00 ⁸⁸³		
Santana Circus (SP)	30.000,00	100.000,00	40.000,00
Sarrazan Circus (SP)	30.000,00	100.000,00	40.000,00
Vianna Pavilhão (SP)	30.000,00	100.000,00	40.000,00
Entidades			
ABCT	100.000,00	300.000,00 300.000,00 ⁸⁸⁴	
Associação Beneficente de Profissionais de Diversões Públicas de São Paulo (SP)		50.000,00	
Associação Brasileira de Proprietários de Círcos e Diversões (RJ)	50.000,00	50.000,00	70.000,00
Associação de Teatro Amador (RJ)	220.000,00		320.000,00 ⁸⁸⁵
Associação de Teatro Amador de Sergipe (SE)			70.000,00

⁸⁸¹ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁸² Idem.

⁸⁸³ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁸⁴ Idem.

⁸⁸⁵ No OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963 o valor registrado é de Cr\$ 200.000,00.

Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (PE)	60.000,00	150.000,00	100.000,00 ⁸⁸⁶
Associação dos Servidores do Resseguros (RJ)	30.000,00		
Associação Paulista de Críticos Teatrais (SP)	100.000,00		
Associação Paulista dos Empresários de Teatro e Diversões	100.000,00	200.000,00 100.000,00 ⁸⁸⁷	70.000,00
Associação Profissional dos Trabalhadores Circenses (SP)			70.000,00
Casa do Ator (SP)	100.000,00	150.000,00	200.000,00
Casa dos Artistas (RJ)			200.000,00 ⁸⁸⁸
Centro de Cultura Popular do Paraná (PR)			1.500.000,00 ⁸⁸⁹
Comissão Estadual de Teatro (SP)	500.000,00 ⁸⁹⁰		
Conjunto Teatral Atores Profissionais Unidos (PE)	50.000,00		
Cultura Teatral Brasileira EAD (SP)	80.000,00 ⁸⁹¹		
Escola de Ballet do Teatro Castro Alves (BA)			2.244.379,00 ⁸⁹² 150.000,00

⁸⁸⁶ O auxílio referente ao ano de 1962 está em OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962), e o de 1963, em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁸⁷ O valor complementar de Cr\$ 100.000,00 aparece apenas no OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁸⁷ Idem.

⁸⁸⁸ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁸⁹ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁹⁰ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Segundo Maria Eugênia Cruz, em 1960 a Comissão foi dissolvida com o pedido de demissão de seus membros. Ver CRUZ, 2001, p. 113.

⁸⁹¹ Este auxílio consta somente em PROCESSO n. 584/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁹² Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Federação Circense (SP)	50.000,00	50.000,00	590.000,00 ⁸⁹³
Federação Paulista de Amadores Teatrais (SP)	30.000,00	250.000,00	140.000,00
Federação Riograndense de Amadores Teatrais	100.000,00	150.000,00	
Fundação Brasileira de Teatro (RJ)	200.000,00	600.000,00	400.000,00 ⁸⁹⁴
Governo do Estado da Paraíba (PB)	350.000,00 ⁸⁹⁵		
Governo do Território do Amapá			150.000,00
Grêmio Recreativo de Educação e Cultura (RJ)	200.000,00 ⁸⁹⁶		
IBT	25.000,00 100.000,00	300.000,00 150.000,00 ⁸⁹⁷	
MAM (RJ)		200.000,00	200.000,00 ⁸⁹⁸
MAM (SP)	1.000.000,00		1.440.000,00 ⁸⁹⁹
Movimento Brasileiro de Arte (RJ)		100.000,00 350.000,00	450.000,00 ⁹⁰⁰
Ordem dos Músicos do Brasil (RJ)		500.000,00 ⁹⁰¹	
SBAT	100.000,00	760.751,30 300.000,00	
Serviço de Teatro e Diversões do	7.600.000,00 ⁹⁰²		

⁸⁹³ Este auxílio consta somente em No OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963 o valor que aparece é de Cr\$ 140.000,00.

⁸⁹⁴ O valor referente ao ano de 1961 está em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962, e o de 1963 em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁹⁵ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁹⁶ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁹⁷ Este auxílio consta somente em No OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962, os valores estão Cr\$ 100.000,00 e Cr\$ 150.000,00.

⁸⁹⁸ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁸⁹⁹ Este auxílio consta somente em O valor referente ao ano de 1961 está em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962, e o de 1963 AUXÍLIOS... 1962 A 1965.

⁹⁰⁰ O valor referente ao ano de 1963 está em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte). Nesta mesma lista, para o ano de 1962 consta somente o valor de Cr\$ 100.000,00.

⁹⁰¹ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Estado da Guanabara (RJ)			
Serviços de Imprensa, Rádio e Televisão Associados (RJ)		200.000,00 ⁹⁰³	
Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos (Casa dos Artistas)	100.000,00	150.000,00	70.000,00
Sindicato dos Condutores e Veículos e Anexos de Niterói (RJ)			1.500.000,00 ⁹⁰⁴
Sociedade Cultura Artística de Santo André (SP)		100.000,00	
Sociedade Nacional de Teatro Amador (RN)		1.000.000,00	200.000,00
Teatro Propaganda S/A	200.000,00 ⁹⁰⁵		
União Acadêmica Paraense (PA)			1.000.000,00 ⁹⁰⁶
União dos Carpinteiros Teatrais (RJ)	30.000,00		
União Estadual dos Estudantes de Minas Gerais (MG)			3.000.000,00 ⁹⁰⁷
União Estadual dos Estudantes de São Paulo (SP)			4.350.000,00 ⁹⁰⁸
União Estadual dos Estudantes do Rio Grande do Sul (RS)			3.000.000,00 ⁹⁰⁹
Ópera			
Associação Lírica Porto Alegrense	200.000,00 ⁹¹⁰		

⁹⁰² Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁰³ Idem.

⁹⁰⁴ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁰⁵ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁰⁶ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁰⁷ Idem.

⁹⁰⁸ Idem.

⁹⁰⁹ Idem.

⁹¹⁰ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Centros Musicais Villa-Lobos (Brasília-DF)			900.000,00 ⁹¹¹
Clube Carnavalesco Fantoches da Euterpe		100.000,00 ⁹¹²	
Grupo Experimental de Ópera da Bahia		100.000,00 ⁹¹³	
Ordem dos Músicos do Brasil (RJ)		500.000,00 ⁹¹⁴	
Organização Lírica Nacional (RJ)	200.000,00 ⁹¹⁵		
Sociedade Brasileira de Realizações Artístico-Culturais (DF)			800.000,00 ⁹¹⁶
Sociedade Coral Belo Horizonte	100.000,00 ⁹¹⁷	300.000,00	500.000,00
Teatro Brasileiro de Ópera (RJ)	450.000,00 ⁹¹⁸		
Teatro de Ópera do Automóvel Clube do Brasil (RJ)	200.000,00 ⁹¹⁹		
Teatro e Propaganda (RJ)	450.000,00 ⁹²⁰		
Teatro Municipal João Caetano (RJ)		500.000,00	
Sociedade de Concertos Sinfônicos (MG)		100.000,00	
Construção, reconstrução e conservação de teatros			

⁹¹¹ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹¹² Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹¹³ Idem.

⁹¹⁴ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹¹⁵ Idem.

⁹¹⁶ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹¹⁷ O valor referente ao ano de 1961 está em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962 e o de 1963, em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹¹⁸ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹¹⁹ Idem.

⁹²⁰ Idem.

Agremiação Goiana de Teatro	500.000,00 ⁹²¹	600.000,00	
Brás de Pina Country Club (RJ)		180.000,00	
Centro de Estudos de Teatro, Literatura e Artes Plásticas (RJ)	200.000,00 ⁹²²		
Companhia de Teatro Oficina (SP)	200.000,00 ⁹²³	830.320,00	
Federação Riograndense de Amadores Teatrais			1.000.000,00 ⁹²⁴
Grupo de Amadores Viriato Correa (RJ)	500.000,00 ⁹²⁵	500.000,00 250.000,00	
Juventude Teatral Cruz das Almas (PB)			600.000,00 ⁹²⁶
Prefeitura de Teresina		500.000,00	
Sociedade Artística Novo Teatro (SP)		300.000,00 300.000,00	2.300.000,00 ⁹²⁷
Sociedade Cultura Artística de Sergipe		3.000.000,00	1.000.000,00 ⁹²⁸
Teatro Alberto Maranhão (RN)	500.000,00 1.000.000,00 ⁹²⁹		
Teatro Amador da Escola Dr. Cardoso de Almeida (RJ)		200.000,00 300.000,00	
Teatro Amazonas (AM)		3.000.000,00	
Teatro Castro Alves (BA)		30.000.000,00 ⁹³⁰	

⁹²¹ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹²² Idem.

⁹²³ Idem.

⁹²⁴ Idem.

⁹²⁵ Idem.

⁹²⁶ Idem.

⁹²⁷ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹²⁸ Idem.

⁹²⁹ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Teatro da Paz (PA)		3.000.000,00 ⁹³¹	
Teatro de Aracaju (SE)			1.000.000,00 ⁹³²
Teatro Deodoro (AL)		3.000.000,00	
Teatro Guaíra (PR)			3.000.000,00 ⁹³³
Teatro João Caetano (RJ)			4.500.000,00 ⁹³⁴
Teatro José de Alencar (CE)		3.000.000,00	1.000.000,00 ⁹³⁵
Teatro Leopoldina (RS)			7.000.000,00 ⁹³⁶
Teatro Marília da Cruz Vermelha (MG)		1.000.000,00	1.000.000,00 ⁹³⁷
Teatro Miami (RJ)			1.710.000,00 ⁹³⁸
Teatro Municipal de Belo Horizonte (MG) ⁹³⁹	3.030.000,00	3.000.000,00	
Teatro Municipal de Campina Grande (PB)			500.000,00 ⁹⁴⁰
Teatro Santa Isabel (PE)			3.000.000,00 ⁹⁴¹
Teatro Santa Rosa (PB)			1.500.000,00 ⁹⁴²
UNE		1.000.000,00	14.850.000,00 ⁹⁴³

⁹³⁰ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹³¹ Idem.

⁹³² Idem.

⁹³³ Idem.

⁹³⁴ Idem.

⁹³⁵ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹³⁶ Idem.

⁹³⁷ Idem.

⁹³⁸ Idem.

⁹³⁹ Idem.

⁹⁴⁰ Idem.

⁹⁴¹ Idem.

⁹⁴² Idem.

Universidade de Brasília		10.000.000,00	
Amadores			
Abigail Barbosa de Almeida (MG)			300.000,00 ⁹⁴⁴
Agremiação Goiana de Teatro (GO)		500.000,00 ⁹⁴⁵	
Amadores Representantes do Teatro do Exército (RJ)		80.000,00	100.000,00
Associação Beneficente e Cultural de Santa Maria Vitória (BA)			50.000,00
Associação Cultural Quixote (RS)	100.000,00 ⁹⁴⁶		
Associação Teatral das Alagoas (AL)	90.000,00	120.000,00	150.000,00 ⁹⁴⁷
Biblioteca Israelita Brasileira Scholem Aleichem (RJ)	50.000,00	120.000,00	100.000,00
Centro Acadêmico Balduino Rambo (RS)			30.000,00 ⁹⁴⁸
Centro Regional de Arte (AL)	70.000,00		
Clube de Teatro (SP)	60.000,00	150.000,00	
Clube de Teatro do Colégio Nova Friburgo (RJ)		150.000,00	60.000,00
Clube Recreativo e Atlético Caxambuense (MG)			100.000,00 ⁹⁴⁹
Colégio Gonzaga (RS)	30.000,00 ⁹⁵⁰	20.000,00	
Colégio Pedro II (RJ)		300.000,00	

⁹⁴³ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁴⁴ Idem.

⁹⁴⁵ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁴⁶ Idem.

⁹⁴⁷ O valor referente ao ano de 1962 está em OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962), e o de 1963 em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁴⁸ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁴⁹ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁵⁰ Este auxílio consta somente em PROCESSO n. 584/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Comédia Cearense (Rádio Dragão do Mar) (CE)	90.000,00		
Companhia Beira Mar (RS)		20.000,00 ⁹⁵¹	
Conjunto Teatral Gladys e seus bichinhos (RJ)	80.000,00		
Conjunto Teatro Amador Os Dionysos (AL)	190.000,00	250.000,00 ⁹⁵²	
Cruzeiro Futebol Club (RJ)	30.000,00 ⁹⁵³	60.000,00	
Escola Mineira de Arte Dramática (MG)	50.000,00		
Escola Normal La Salle (RS)	30.000,00	20.000,00	
Escolinha de Música (SE)		100.000,00	
Ginásio Peperi (SC)		30.000,00	150.000,00 ⁹⁵⁴
Governo do Estado do Ceará	350.000,00		
Grêmio Artístico Municipal de Amadores (SP)	50.000,00		
Grêmio Dramática Familiar da Bahia (BA)	60.000,00	100.000,00	
Grêmio Literário Ruy Barbosa (RS)	30.000,00 ⁹⁵⁵	20.000,00	
Grupo Amador Teatro Escola (PB)	30.000,00		
Grupo Amadores Teatro Escola Magalhães Júnior (RJ)	30.000,00 ⁹⁵⁶		
Grupo Anchieta (SC)	100.000,00		
Grupo Cênico da Paraíba (PB)	30.000,00	250.000,00	100.000,00 ⁹⁵⁷

⁹⁵¹ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 343, de 21 de novembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁵² No OFÍCIO n. 316, de 12 de outubro de 1962 aparece apenas o valor de Cr\$ 290.000,00.

⁹⁵³ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁵⁴ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁵⁵ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁵⁶ Este auxílio consta somente em PROCESSO n. 584/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁵⁷ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Grupo Cênico Samuel Campelo (PE)			40.000,00 ⁹⁵⁸
Grupo de Amadores Viriato Correa (RJ)		150.000,00	120.000,00
Grupo de Teatro Popular (RJ)	50.000,00 ⁹⁵⁹		
Grupo dos 16 (RS)	30.000,00	140.000,00	70.000,00 ⁹⁶⁰
Grupo Escola de Teatro Amador Delorges Caminha (RS)	40.000,00	80.000,00	30.000,00 ⁹⁶¹
Grupo Infantil de Comédias (PE)		60.000,00	40.000,00 ⁹⁶²
Grupo Os Farsantes (SP)	50.000,00		
Grupo Teatral “Os Guanabarinós” (RJ)		120.000,00	100.000,00
Grupo Teatral Os Duendes (RJ)	70.000,00 ⁹⁶³	120.000,00	
Grupo Teatral Os Intérpretes (RJ)		120.000,00	100.000,00
Instituto Coração de Jesus (RJ)		80.000,00	40.000,00
Juventude Teatral de Cruz das Almas (PB)		200.000,00	
Leonor Mattos (RJ)	30.000,00	60.000,00	60.000,00
Mambembe (RJ)			1.500.000,00 ⁹⁶⁴
Movimento de Cultura Popular (MCP)		200.000,00 250.000,00	
Movimento dos Amadores Teatrais Independentes (RJ)			40.000,00
Norte Teatro Escola (PA)	150.000,00		
Nosso Teatro (RS)	100.000,00	160.000,00	80.000,00

⁹⁵⁸ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁵⁹ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁶⁰ O valor referente ao ano de 1961 está em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962, e o de 1963 em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁶¹ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁶² Idem.

⁹⁶³ Este auxílio consta somente em PROCESSO n. 584/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁶⁴ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Os Casulos (RJ)			40.000,00
Procuradoria do Estado de Sergipe (SE)	500.000,00		
Rubem de Queiroz (RJ)		150.000,00 50.000,00	100.000,00 ⁹⁶⁵
Social Clube Marabá (RJ)			40.000,00
Social Ramos Clube (RJ)			40.000,00
Sociedade Beneficente Cultural Floresta (RS)			30.000,00 ⁹⁶⁶
Sociedade Civil Studio Produções Ltda. (RJ)		150.000,00 150.000,00	
Sociedade Cultura Artística de Sergipe (SE)		280.000,00	60.000,00 ⁹⁶⁷
Sociedade dos Artistas Independentes (SP)	30.000,00		
Sociedade Dramática Particular Filhos de Talma (RJ)	50.000,00	120.000,00 ⁹⁶⁸	
Sociedade Instituto São José (RS)	30.000,00 ⁹⁶⁹		
Sociedade Paranaense de Teatro (PR)	100.000,00		
Sociedade Propagadora das Belas Artes (RJ)	40.000,00		
Sociedade Teatral de Fazenda Nova (AL)		300.000,00	
Sociedade Teatro de Comédia de Belo Horizonte (MG)	60.000,00		100.000,00
Sociedade Teatro dos Novos (BA)	120.000,00	300.000,00	

⁹⁶⁵ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁶⁶ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁶⁷ O valor referente ao ano de 1962 está em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962, e o de 1963, em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁶⁸ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 322, de 18 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁶⁹ Este auxílio consta somente em PROCESSO n. 584/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Sociedade Teatro Experimental Independente (SP)	30.000,00		
Teatro Amador de Florianópolis (SC)			100.000,00 ⁹⁷⁰
Teatro Amador de Palmeira dos Índios (AL)	60.000,00		
Teatro Amador do Fluminense Futebol Club (RJ)		120.000,00	50.000,00
Teatro Amador O Tablado (RJ)	500.000,00	320.000,00 100.000,00	200.000,00
Teatro Amadores de Maceió (AL)	90.000,00	120.000,00 ⁹⁷¹	
Teatro Brasileiro de Mímica (RJ)	70.000,00		
Teatro Carrossel (RJ)	50.000,00 50.000,00	100.000,00	300.000,00 ⁹⁷²
Teatro Cultura Artística (SE)		280.000,00	60.000,00 ⁹⁷³
Teatro de Agora (RJ)	60.000,00		
Teatro de Amadores da MABE (RJ)	30.000,00	80.000,00	40.000,00
Teatro de Amadores de Fantoches (BA)	220.000,00		
Teatro de Amadores de Pernambuco (PE)	130.000,00	469.359,00 ⁹⁷⁴ 150.000,00 ⁹⁷⁵	90.000,00
Teatro de Arena da Guanabara (RJ)		200.000,00	600.000,00 ⁹⁷⁶
Teatro de Arena de Recife (PE)	240.000,00	300.000,00	40.000,00 ⁹⁷⁷

⁹⁷⁰ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁷¹ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁷² Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁷³ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁷⁴ O auxílio referente ao ano de 1962 está em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962, e o de 1963 em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁷⁵ O auxílio referente ao ano de 1962 está em OFÍCIO n. 316, de 12 de outubro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962), e o de 1963 em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁷⁶ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁷⁷ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Teatro de Brinquedo (PE)	100.000,00		
Teatro de Cultura da Bahia (BA)	100.000,00	200.000,00	
Teatro de Equipe do Pará (PA)	150.000,00		
Teatro de Estudantes Amadores de Mossoró (RN)	60.000,00		
Teatro de Estudantes da Paraíba (PB)	70.000,00		
Teatro de Estudantes do Colégio Estadual de Sergipe (SE)		120.000,00	120.000,00 ⁹⁷⁸
Teatro de Estudantes Israelitas de Pernambuco (PE)		90.000,00	90.000,00 ⁹⁷⁹
Teatro Escola Amazonense de Amadores (AM)		600.000,00	
Teatro Escola Cinco de Setembro (RS)		80.000,00	30.000,00 ⁹⁸⁰
Teatro Escola do Ceará (CE)	60.000,00 ⁹⁸¹		
Teatro Experimental de Belo Horizonte (MG)	150.000,00		
Teatro Experimental Petropolitano (RJ)	70.000,00	150.000,00	60.000,00
Teatro Fantoques de Maceió (AL)		90.000,00	
Teatro Gaúcho de Comédia (RS)		60.000,00	30.000,00
Teatro Infantil do Instituto Nossa Senhora de Nazareth (RJ)	20.000,00	60.000,00	40.000,00
Teatro Infantil Modelo (SE)		100.000,00	60.000,00 ⁹⁸²
Teatro Infantil Oscarito (RJ)		50.000,00	
Teatro Jovem (RJ)	100.000,00	300.000,00	300.000,00

⁹⁷⁸ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁷⁹ Idem.

⁹⁸⁰ Idem.

⁹⁸¹ Este auxílio consta somente em PROCESSO n. 584/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁸² Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Teatro Livre (RJ)	50.000,00	100.000,00 ⁹⁸³	
Teatro Moderno de Minas Gerais (MG)	70.000,00		
Teatro Novo de Sergipe (SE)			60.000,00 ⁹⁸⁴
Teatro Paulista (SP)	50.000,00 ⁹⁸⁵		
Teatro Popular de Arte (PB)	20.000,00		
Teatro Social (RJ)	40.000,00		
Teatro Solar (RJ)	100.000,00	100.000,00 120.000,00	100.000,00
Teatro Universitário de Alagoas (AL)		100.000,00	
Teatro Universitário de Minas Gerais			100.000,00 ⁹⁸⁶
Teatro Universitário de Pernambuco (PE)	30.0000,00		
União dos Lavradores do Vale do Souza (ES)	60.000,00		
União Nacional dos Estudantes (RJ)	100.000,00	60.000,00 ⁹⁸⁷	
Diversos			
João Machado Mendes	20.000,00	60.000,00	100.000,00 ⁹⁸⁸
Jakson de Souza		30.000,00	
I Festival de Arte de Penedo (AL)		200.000,00 ⁹⁸⁹	
Elizabeth Maria Fragoso Galloti –		120.000,00 ⁹⁹⁰	

Fontes: ver notas

⁹⁸³ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁸⁴ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁸⁵ Este auxílio consta somente em PROCESSO n. 584/61. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁸⁶ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 281-A, de 6 de dezembro de 1963. Correspondências expedidas – pasta 4 (1963). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁸⁷ Os auxílios referentes a 1961 e 1962 estão em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁸⁸ Este auxílio consta somente em AUXÍLIOS... 1962 A 1965. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁸⁹ Este auxílio consta somente em LEVANTAMENTO de subvenções de 1959 a 1962. Pasta Auxílios. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁹⁹⁰ Este auxílio consta somente em OFÍCIO n. 364, de 17 de dezembro de 1962. Correspondências expedidas – pasta 3 (1962). Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Fontes e bibliografia

I - Fontes

Arquivos

- Centro de Documentação da Fundação Nacional das Artes (Cedoc/Funarte):

Arquivo institucional - Serviço Nacional de Teatro

Arquivo Bandeira Duarte

Arquivo João Ângelo Labanca

Arquivo Paschoal Carlos Magno

Dossiê de impressos - Aldo Calvet

Dossiê de impressos - Clóvis Garcia

Dossiê de impressos - Companhia Dramática Nacional

Dossiê de impressos - Teatro Nacional de Comédia

- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV):

Arquivo Café Filho

Arquivo Clemente Mariani

Arquivo Gustavo Capanema

- Fundação Casa de Rui Barbosa:

Arquivo Thiers Martins Moreira

- Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (LIM CAC):

Fundo Clóvis Garcia

- Arquivo pessoal de Bárbara Heliodora:

Pasta com recortes de jornais e cópias de documentos relativos a sua gestão no SNT.

Jornais, periódicos e outras publicações

A *MANHÃ*. Rio de Janeiro: 1951-1954. In: *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

A *NOITE*. Rio de Janeiro: 1951-1954. In: *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

- ANUÁRIO da Casa dos Artistas*. Rio de Janeiro: 1945-1960.
- BOLETIM da SBAT*. Rio de Janeiro: 1946-1955/ *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro: 1955-1964.
- BRASIL. *Coleção das leis do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Departamento de Imprensa Nacional, 1849-1958.
- _____. *Diário do Congresso Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947-1950. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>>. Acesso em 25 out. 2016.
- _____. *Diário Oficial da República dos Estados Unidos do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Departamento de Imprensa Nacional, 1946-1964. In: *Portal Jusbrasil*. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/DOU/>>. Acesso: 20 jan. 2015.
- _____. Legislação. In: *Portal da Câmara dos Deputados*. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao>>. Acesso em 25 out. 2016.
- COLMAN, Francisco. *Relatório do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo de 1948*. São Paulo, 1949.
- _____. *Relatório do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Estado de São Paulo de 1949*. São Paulo, 1950.
- COMOEDIA. Rio de Janeiro: 1946-1952.
- CORREIO da Manhã*. Rio de Janeiro: 1946-1964. In: *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 15 dez. 2015.
- DIONYSOS*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Ministério da Educação e Cultura, Serviço Nacional de Teatro: 1949-1964.
- JORNAL do Brasil*. Rio de Janeiro: 1946-1964. In: *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- KUBITSCHKE, Juscelino. *Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1956*. Rio de Janeiro, 1956. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1338/>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- _____. *Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1957*. Rio de Janeiro, 1957. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1339/>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- _____. *Mensagem ao Congresso Nacional remetida pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1958*. Rio de Janeiro, 1958. <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1340/>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- LEX-Coletânea de Legislação e Jurisprudência: legislação federal e marginália*, São Paulo, 1937 e 1953.
- O ESTADO de S. Paulo*. São Paulo: 1946-1964. In: *Estadão*. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/>>. Acesso em 31 jan. 2016.
- PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO. *Anais*. Rio de Janeiro, Emp. Graf.Ouvidor S.A.,1951.
- SEGUNDO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO. *Anais*. São Paulo: Linográfica Editora, 1953.
- TEATRO Brasileiro*. São Paulo: Editora Livraria Jaraguá Ltda., 1955-1956.
- TERCEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO. *Anais*. Rio de Janeiro, s.d.
- VARGAS, Getúlio. *Mensagem ao Congresso Nacional apresentada pelo presidente da*

República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1951. Rio de Janeiro, 1951. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1330/>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

_____. *Mensagem ao Congresso Nacional apresentada pelo presidente da República por ocasião da abertura da sessão legislativa de 1954*. Rio de Janeiro, 1954. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1328/>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

II Bibliografia

ABIRACHED, Robert (dir.). *La decentralisation théâtrale: Le Premier Age (1945-1958)*. 2. ed. Arles: Actes-Sud, 2005.

_____. *La decentralisation théâtrale: Les Années Malraux (1959-1968)*. 2. ed. Arles: Actes-Sud, 2005.

_____. Théâtre (politique du). In: WARESQUIEL, Emmanuel de (dir.). *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*. Paris: Larousse; CNRS Editions, p. 580-585, 2001.

ABRANTES, Antonio Carlos Souza de. *Ciência, Educação e sociedade: o caso do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) e da Fundação Brasileira de Ensino de Ciências (FUNBEC)*. 2008. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.

ABREU, Alzira. 1964: a imprensa ajudou a derrubar o governo Goulart. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *João Goulart: Entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 128-128, 2006.

ALEMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA JR., Antônio Mendes de. Do declínio do Estado Novo ao suicídio de Getúlio Vargas. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III: O Brasil Republicano. Sociedade e Política (1930-1964), v. 10. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 273-309, 2007.

ALMEIDA, Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Teatro Cacilda Becker*. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

ALMEIDA, Maria Inez Barros de. *Panorama visto do Rio: Companhia Tônia-Celi-Autran*. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. O Teatro de Bonecos. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 397-416, 2013.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Maria Adelaide. *Dercy de cabo a rabo*. São Paulo: Globo, 1994.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. *O teatro no circo brasileiro estudo de caso: Circo-teatro Pavilhão Arethuzza*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-16022011-115000/pt-br.php>>. Acesso em: 13 out. 2014.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru-SP: EDUSC, 2001.

- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS TEATRAIS. *Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro*. Rio de Janeiro, 1947.
- ASSOCIAÇÃO PAULISTA DE CRÍTICOS DE ARTES. *APCA 50 anos de arte brasileira*. São Paulo: Associação Paulista de Críticos de Artes; Imprensa Oficial, 2006.
- ASSOCIAÇÕES da classe circense. In: *Portal do Centro de Memória do Circo*. Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/memoria_do_circo/largo_do_paissandu/index.php?p=7143>. Acesso em 14 jan. 2017.
- ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.
- AZEVEDO, Elizabeth R. Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: a primeira escola de teatro do Brasil. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 45, n. 2, p. 68-83, 2008.
- BARBATO JR., Roberto. *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o Departamento de Cultura de São Paulo*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: Uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: FUNARTE; EdUERJ, 2001.
- BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.
- BASBAUM, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- BEISEGEL, Celso Rui. Educação e Sociedade no Brasil após 1930. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III: O Brasil Republicano. Economia e cultura (1930-1964), v. 11. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 468-513, 2007.
- BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *O governo Jânio Quadros*. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. *O Governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- BERARDINELLI, Cleonice. Fidelino de Figueiredo e Thiers Martins Moreira: dois mestres da literatura e de vida. In: XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP – Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa. Salvador. *Anais...* Salvador: ABRAPLIP, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- _____; JUNQUEIRA, Christine. A crítica teatral moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 161-174, 2013.
- BETTI, Maria Sílvia. A Politização do Teatro: do Arena ao CPC. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 175-194, 2013.

_____. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BOBBIO, Norberto. *Estado, governo e sociedade: para uma teoria geral da política*. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

BORJE, M. Graig, Edward Gordon. In: CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, v. 1. Paris: Larousse, p. 441-443, 1998.

BOTELHO, André. Uma *sociedade em movimento* e sua *intelligentsia*: apresentação. In: _____; BASTOS, Elide Rugai; VILLAS BÔAS, Gláucia (orgs.). *O moderno em questão: A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 15-23 2008.

BOTELHO, Isaura. Dimensões da Cultura e Política Públicas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v.15, n. 2, p. 73-83, abr./jun., 2001

_____. *Romance de Formação: FUNARTE e a Política Cultural, 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. Tradução de Sérgio Miceli, et. al. São Paulo: Perspectiva, 2007,

_____. Le capital social. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, v. 31, p. 2-3, janvier 1980. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1980_num_31_1_2069>. Acesso em 18 out. 2016.

BRAGA, Cláudia (org.). *Barbara Heliodora: escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAGANÇA, Aníbal. As políticas públicas para o livro e a leitura no Brasil: O Instituto Nacional do Livro (1937-1967). *MATRIZES*, São Paulo, ano 2, n. 2, p. 221-246, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/MATRIZES/article/viewFile/7384/6739>>. Acesso em: 2 set. 2015.

BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: O teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora: Editora da UFJF-OP.COM, 2005.

BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

_____. As companhias teatrais modernas. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 80-96, 2013.

_____. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas “Histórias do Teatro no Brasil”. In: MOSTAÇO, Edélcio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, p. 333-375, 2010.

_____. Os grandes astros. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 455-479, 2012.

_____. Teatro Brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília-DF, n. 29, p. 300-335, 2001.

_____. Tradição e Renovação no palco: a era getulista. In: IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Rio de Janeiro. *Anais... (Memória ABRACE X)*. Rio de Janeiro, p. 237-238, 2006. Disponível em: <

- <http://portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2012.
- _____. *Uma empresa e seus segredos*: companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- BRASIL. *Anuário Estatístico do Brasil*, ano IX, 1948. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1949.
- _____. *Anuário Estatístico do Brasil*, ano XI, 1950. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1951.
- _____. *Anuário Estatístico do Brasil*, ano XII, 1951. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.
- _____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*, v. I. Rio de Janeiro, 1976.
- _____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*, v. II. Rio de Janeiro, 1977a.
- _____. Ministério da Educação e Cultura. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*, v. III. Rio de Janeiro, 1977b.
- _____. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*, v. VI. Rio de Janeiro, 1982.
- _____. Ministério da Educação e Cultura. Secretaria da Cultura. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos*, v. V. Rio de Janeiro, 1981.
- _____. Ministério da Educação e Saúde. *O Governo e o Teatro*. Rio de Janeiro, 1937.
- _____. Serviço de Estatística da Educação e Saúde. *Alguns aspectos da vida cultural brasileira*: coletânea estatística. Rio de Janeiro: IBGE, 1954.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* 2. ed. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – sua cena & sua sombra*: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991). Recife: Cepe; SESC Pernambuco, 2011, 2 v.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro*: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Editora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro; FUNARTE, 1996.
- CALABRE, Lia. Estudos acadêmicos contemporâneos sobre políticas culturais no Brasil: análises e tendências. *PragMATIZES*: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói-RJ, ano 4, n. 7, p. 109-129, 2014. Disponível em: <<http://www.pragmatizes.uff.br/revista/index.php/ojs/article/view/79/66>>. Acesso em: 3 ago. 2016
- _____. História das políticas culturais na América Latina: um estudo comparativo de Brasil, Argentina, México e Colômbia. *Escritos*: revista da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, n. 7, p. 323-345, 2013. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero07/escritos%207_12_historia%20das%20politicais%20culturais.pdf>. Acesso em 30 nov. 2015.
- _____. Políticas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 31, p. 161-181, 2003. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2190/1329>>. Acesso em: 8 mar. 2016.
- _____. *Políticas culturais no Brasil*: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

- CALDIERI, Sérgio. *Eternas lutas de Edmundo Moniz*. Rio de Janeiro: DINIGRAF, 2011.
- CALVET, Aldo. Lembranças da Companhia Dramática Nacional. *Latin America Theatre Review*, Lawrence: University of Kansas, v. 17, n. 2, p. 81-84, 1984.
- CAMARGO, Angélica Ricci. As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-dez. 2012. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Angelica Ricci Camargo.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Angelica_Ricci_Camargo.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2014.
- _____. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- CAMÕES, Jerusa. O Teatro Universitário. *Dionysos*, n. 23, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. DAC-FUNARTE. Serviço Nacional de Teatro, p. 27-31, setembro de 1978.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. O Tablado e a modernização do teatro infantil. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 144-161, 2013.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- CANTANHEDE, Caroline; FONTANA, Fabiana (orgs.). *Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte: guia geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- _____. Projeto Memória das Artes Cênicas: um breve histórico de um acervo das artes cênicas e algumas considerações metodológicas. In: XXVII Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. Natal. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371336800_ARQUIVO_Anpuh2013CaroIrevisado.pdf>. Acesso em 10 jan. 2017.
- CAPELATO, Maria Helena R. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas-SP: Papirus, 1998.
- CARONE, Edgar. *A República Liberal I: instituições e classes sociais (1945-1964)*. São Paulo: Difel, 1985.
- _____. *A República Liberal II: evolução política (1945-1964)*. São Paulo: Difel, 1985.
- CARVALHO, José Murilo. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: uma discussão conceitual. *Dados*, Rio de Janeiro, n. 2, v. 40, p. 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003#. Acesso em 18 nov. 2016.
- CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma (orgs.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.
- CARVALHO, Sérgio. O direito ao teatro. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 13, p. 85-92, set. 2012. Disponível em: <<http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2013/01/Revista-Observat%C3%B3rio-IC-n.13.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2015.
- CASADEI, Eliza Bachega. *Getúlio Vargas e o Teatro: Comunicação, poder e censura na*

- construção simbólica do imaginário varguista (1930-1954). São Paulo: Scortecci, 2011.
- CASTANHEIRA, Jana Eiras. *Do curso prático ao conservatório: origens da Escola de Teatro da UNIRIO*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2 v.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 5. ed. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papyrus, 2008.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *La dérégulation culturelle: Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2015.
- _____. Les temps des capitales culturelles. In: _____ (dir.). *Le temps des capitales culturelles (XVIII-XX siècles)*. Seyssel: Champ Vallon, 2009.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.
- _____; CANDIDO, Antonio; ABRAMO, Lélia; MOSTAÇO, Edécio. *Política Cultural*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.
- CHIARADIA, Filomena. *Iconografia teatral: acervos fotográficos de Walter Pinto e Eugénio Salvador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.
- CLERICI, Carlotta. Le théâtre italien pendant le fascisme. *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, Paris, n. 8, p. 323-338, 1998.
- COELHO, Edmundo Campos (com Sérgio Pechman). Teatro: Mercado e intervenção do Estado. In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, p. 145-172, 1984.
- COELHO, Teixeira. Política Cultural. In: _____ (org.). *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, p. 293-300, 1997.
- _____. Política cultural: uma história comum. In: GENTIL, Geneviève; POIRRIER, Philippe (orgs.). *Cultura e Estado: a política cultural na França (1955-2005)*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, p. 11-13, 2012.
- _____. *Usos da Cultura: Políticas de Ação Cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- COLLAÇO, Vera. Leituras de um viajante: o teatro revolucionário russo. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, p. 95-110, 2012.
- _____. Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo. In: XXV Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. Fortaleza. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2009. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0307.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2015.
- COPFERMANN, Émile. L'argent dans le théâtre. *Travail Théâtral*, Lausanne, n.12, juillet-septembre 1973, p. 3-32.
- _____. L'État intervient. In: JOMARON, Jacqueline de. (dir.). *Le Théâtre en France do Moyen Age à nos jours*. Paris: Armand Colin Éditeur, p. 888-900, 1992.
- CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Paris: Larousse, 1998, 2v.

- COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; FAPESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- COSTA, Frederico Lustosa da; COSTA, Elza Marinho Lustosa. Nova história da administração pública brasileira: pressupostos teóricos e fontes alternativas. *Revista da Administração Pública*, Rio de Janeiro 50(2), p. 215-236, mar./abr. 2016. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/60843/59056>>. Acesso em: 22 ago. 2016.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *Sinta o drama*. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1998.
- _____; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- COSTA, Lílian Araripe Lustosa da. *A política cultural do Conselho Federal de Cultura, 1966-1976*. 2011. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro.
- COSTA, Lucas Aparecido. Por um cristianismo social: a proposta dos cristãos – o semanário Brasil, Urgente (1963-1964). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 49, p. 190-208, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/3770/2838>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- CRUZ, Maria Eugênia de Araújo Rodrigues. *Comissão Estadual de Teatro de São Paulo (1956-1960): um modelo de política cultural em relação ao teatro*. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- CRUZ, Osmar Rodrigues; CRUZ, Eugênia Rodrigues. *Osmar Rodrigues Cruz: uma vida no teatro*. São Paulo: Editora Hucitec, 2001.
- D'ARAÚJO, Maria Celina. *O Segundo Governo Vargas 1951-1954: democracia, partidos e crise política*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- DA RIN, Márcia. Crítica: a memória do teatro brasileiro. *Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, n. 3, ano 3. Departamento de Teoria de Teatro da Escola de Teatro da UNI-RIO, p. 38-42, 1995.
- DENIZOT, Marion. Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation. *Lien social et Politiques*, Montréal, n. 60, p. 63-74, 2008. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/019446ar>>. Acesso em: 29 dez. 2016.
- _____. *Jeanne Laurent: une fondatrice du service public pour la culture 1946-1952*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2005.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.
- _____; LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: HUCITEC; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- DEVAUX, Patrick. Brève histoire administrative et des relations avec le pouvoir. In: LA COMÉDIE FRANÇAISE. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie Française*. Paris: Comédie Française, p. 91-98, 2009.
- DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DIVISÃO DO ACERVO HISTÓRICO/ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Legislativo Paulista e o Teatro no Século XIX. In: *Portal da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=309496>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

DIONYSOS, n. 22. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, dezembro de 1975.

_____, n. 27. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura. Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

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

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. 2. ed. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva: 2010.

DRAIBE, Sonia. *Rumos e metamorfoses: um estudo sobre a constituição do Estado e as alternativas da industrialização no Brasil 1930-1960*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

DUBOIS Vincent. *La politique culturelle: genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris: Belin, 1999.

_____. Les prémices de la “démocratisation culturelle”. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle. *Politix*, Paris, v. 6, n. 24, p. 36-56, 1993. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1587>. Acesso em: 20 jun. 2016.

DUPUIS, Xavier. La surqualité: le spectacle subventionné malade de la bureaucratie? *Revue économique*, Paris, v. 34, n. 6, 1983, p. 1089-1115. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/reco_0035-2764_1983_num_34_6_408757>. Acesso em: 29 jan. 2016.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: Artes Plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *Política Cultural e Economia da Cultura*. Cotia-SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

FARIA, João Roberto. Comédia de Costumes. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, p. 88-89, 2006.

_____. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.

_____; GUINSBURG, Jacó. Nota Editorial. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.

FÁVERO, Osmar (org.). *Cultura popular e educação popular: memórias dos anos 60*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FERNANDES, Nanci. Os Grupos Amadores. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 57-80, 2013.

FERREIRA, Jorge. Goulart e o golpe civil-militar de 1964. In: FERREIRA, Jorge;

- DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano*, v. 3: o tempo da experiência democrática – da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 343-404, 2010.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Demandas sociais e história do tempo presente. In: VARELLA, Flávia [et. al.] (org). *Tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 101-124, 2012.
- FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio: um depoimento para a história do teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- FERREIRA, Valmir Aleixo. *A invenção do olhar: uma análise comparada das práticas discursivas entre críticos antigos e modernos no cenário da crítica teatral carioca nos anos 40 e 50*. 2012. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- FIGARO, Roseli. (coord.) *Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: FAPESP; Ícone Editora, 2008.
- FLANAGAN, Hallie. Brief delivered by Hallie Flanagan before the Committee on Patents, House of Representatives, February 8, 1938. In: *The Library of Congress – American Memory*. Disponível em: <<https://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=ftscript&fileName=farbf/00040002/ftscript.db&recNum=0>>. Acesso em 21 jan. 2016.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1997.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- _____. *Teatro, cultura e Estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- FRADE, Delfina Fenández. El teatro oficial: La Comedia Nacional y o Teatro Municipal de la Ciudad. In: PELLETTIERI, Osvaldo (dir.). *Historia del teatro argentino em Buenos Aires: la segunda modernidad 1949-1976*. Buenos Aires: Galerna, p. 165-170, 2003.
- FRAGA, Eudinyr, Marcação. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, p. 127-128, 2006.
- _____. Ponto. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, p. 246-247, 2006.
- FRANCA, Luciana Penna. *Teatro Amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. 2016. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1810.pdf>>. Acesso em 28 nov. 2016
- FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra (memórias)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- FREIRE, Roberto. *Eu é um outro: autobiografia de Roberto Freire*: Salvador: Malanga, 2002.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____ ; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III: O Brasil Republicano. Economia e cultura (1930-1964), v. 11. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 568-611, 2007.

GARCIA, Clóvis. Cenografia e indumentária. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 371-388, 2013.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-62, 2004.

_____. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____. Políticas culturais no regime militar: a gestão de Orlando Miranda no SNT e os paradoxos da hegemonia cultural de esquerda (1974-1979). In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: UFMG, p. 131-151, 2013.

GARETS, Françoise Taliano des. *Metrópoles regionais e a cultura: o caso francês, 1945-2000*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Ilumirnas; Observatório Itau Cultural, 2014.

GERBOD, Paul. L'action culturelle de l'État au XIXe siècle (à travers les divers chapitres du budget general). *Revue historique*, Paris, 10, p. 389. out./-dez. 1983.

GOETSCHEL, Pascale. Les politiques culturelles. Un champ neuf pour l'histoire culturelle? In: PELLISTRANDI, Benôit; SIRINELLI, Jean-François (eds.). *L'histoire culturelle en France et en Espagne*. Madri: Casa de Velázquez, p. 3-21, 2008.

_____. *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *História e historiadores: a política cultural no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GOMES, Tiago de Melo. “*Como eles se divertem*” (*e se entendem*): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. 2003. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes. *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1975-1979, 3. v.

GONZÁLEZ, César Guevara. *Culture populaire et politique culturelle au Mexique (1920-2006)*. Paris: L'Harmattan, 2011.

GOURDON, Anne-Marie. Conservatoires. In: CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, v. 1. Paris: Larousse, p. 389-392, 1998.

GRYNSZPAN, Mario; DEZEMONE, Marcus. As esquerdas e a descoberta do campo brasileiro: Ligas Camponesas, comunistas e católicos (1950-1964). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (orgs.). *As esquerdas no Brasil*, v. 2: Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 209-236. 2007.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O Teatro como expressão da realidade nacional. *Revista Brasiliense*, São Paulo, n. 25, setembro-outubro, p. 121-126, 1959.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUIMARÃES, Carmelinda (org.). *Clóvis Garcia: A crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006,

_____. Seminário de Dramaturgia: uma avaliação 17 anos depois. *Dionysos*, n. 24, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. DAC/FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro, p. 64-82, outubro de 1978.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

GUSMÃO, Henrique Buarque de; HERZOG, Thiago. O Vestido em Panorama: sobre a formação e a relativização de um cânone da historiografia teatral brasileira. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.15, n. 1, 2015, p. 124-134. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/90844/98305>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

GUZIK, Alberto. A dramaturgia moderna. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 117-144, 2013.

_____. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HAMILTON, Wanda; FONSECA, Cristina. Política, atores e interesses no processo de mudança institucional: a criação do Ministério da Saúde em 1953. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 10(3), p. 791-825, set.-dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000300002>. Acesso em: 18 ago. 2013.

HARVEY, Edwin R. *La política cultural en Argentina*. Paris: UNESCO, 1977.

HISTÓRICO da meia-entrada. In: *Portal da UNE*. Disponível em: <<http://www.une.org.br/2011/08/historico-da-meia-entrada/>>. Acesso em: 8 jan. 2018.

HOBBSAWN, Eric. *Tempos fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. Tradução de Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HORA, Mário. Breve história do Conservatório Nacional de Teatro. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 6, Ministério da Educação e Cultura. Serviço Nacional de Teatro, p. 169-180, dezembro de 1955.

IVERNEL, Philippe. PISCATOR Erwin In: CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, v. 2. Paris: Larousse, p. 1292-1294, 1998.

JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. Organização, tradução e notas de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2012.

JOMARON, Jacqueline de. Ils étaient quatre... In: _____ (dir.). *Le Théâtre em France do Moyen Age à nos jours*. Paris: Armand Colin Éditeur, p. 742-778, 1992.

_____. Jacques Copeau: le tréteau nu. In: _____ (dir.). *Le Théâtre em France do Moyen Age à nos jours*. Paris: Armand Colin Éditeur, p. 731-741, 1992.

_____. La raison d'État. In: _____ (dir.). *Le Théâtre em France do*

Moyen Age à nos jours. Paris: Armand Colin Éditeur, p. 163-209, 1992.

JUNQUEIRA, Christine. CICT versus ABCT: a polêmica da crítica teatral carioca da década de 1950. *O Percevejo*: revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, n. 13. Departamento de Teoria do Teatro/Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p. 189-204, 2004.

KHÉDE, Sonia. *Censores de Pincenê e Gravata*: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KLEIN, Teodoro. *Uma historia de luchas*: la Asociación Argentina de Actores. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1988. Disponível em: <<http://www.actores.org.ar/sites/default/files/pdfs/historia%20de%20luchas.pdf>>. Acesso 19 abr. 2016.

KORNIS, Mônica. Ação Popular (AP). In: *DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro*. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-popular-ap>>. Acesso em 7 jan. 2015

KOUDELA, Ingrid Dormien. Jogo Teatral. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, p. 165-167, 2006.

_____; SANTANA, Arão Paranaguá. O Teatro na Educação. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 446-458, 2013.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda*: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 2001. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP.

LAGRAVE, Henri. Privilèges et libertés. In: JOMARON, Jacqueline de (dir.). *Le Théâtre en France du Moyen Âge à nos jours*. Paris: Armand Colin Éditeur, p. 269-330, 1992.

LEITE, Luiza Barreto. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965.

LEOPOLDI, Maria Antonieta. O difícil caminho do meio: Estado, burguesia e industrialização no segundo governo Vargas (1951-1954). In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Vargas e a crise dos anos 50*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, p. 161-303, 1994.

LICIA, Nydia. *Sérgio Cardoso*: imagens de sua arte. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

LIMA, Felipe Victor. *O Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores*: movimento intelectual contra o Estado Novo. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02082010-194935/pt-br.php>>. Acesso em: 10 out. 2013.

LIMA, Mariângela Alves de. História das Ideias. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 24. Ministério da Educação e Cultura; DAC/FUNARTE; Serviço Nacional de Teatro, p. 30-63, outubro de 1978.

LOYER, Emmanuelle. Le Théâtre National Populaire au temps de Jean Vilar (1953-1963). *Vingtième Siècle*. Revue d'histoire, Paris, v. 57, n. 57, p. 89-103, 1998. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1998_num_57_1_3712>. Acesso em 22 fev. 2014.

MACHADO, Mário Brockmann. Notas sobre política cultural no Brasil. In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, p. 5-18, 1984.

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- MAIA, Tatyana de Amaral. *A organização do Estado e o desenvolvimento da nação: a ação política dos intelectuais no Ministério da Educação e Cultura (1956-1964)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- _____. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2012.
- MARANHÃO, Ricardo. O Estado e a política “populista” no Brasil (1954-1964). In: FAUSTO, Boris (org.). In: FAUSTO, Boris (org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III: O Brasil Republicano. Sociedade e Política (1930-1964), v. 10. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 273-309, 2007.
- _____. *O governo Juscelino Kubitschek*. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- MARIA, Júlio. 2016: O ano em que a Cultura foi à guerra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2016. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,2016-o-ano-em-que-a-cultura-foi-a-guerra,10000097217>>. Acesso em: 4 jan. 2017.
- MATTOS, David José Lessa. *O Espetáculo da Cultura Paulista: Teatro e TV em São Paulo (1940-1950)*. São Paulo: Códex, 2002.
- MCGUIGAN, Jim. *Rethink cultural policy*. London: Open University Press, 2004.
- MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 559-658, 1998.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: A absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1999.
- MENDES, Helen Miranda. *O Palco de Collor: A precarização da política cultural no governo de Fernando Collor*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.
- MENGER, Pierre-Michel. L'État-Providence et la culture: Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique. In: CHAZEL, François (dir.). *Pratiques culturelles et politiques de la culture*. Pessac: Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, p. 29-52, 1987.
- MERISIO, Paulo. O circo-teatro. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 433-446, 2013.
- MESQUITA, Cláudia. *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.
- METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- MEYRIER, Virginie. *Le théâtre et le service public, ou l'histoire d'un heritage impossible*. Lyon: Mémoire de DESS Développement culturel et Direction de projets, ARSEC, Université

Lyon: 2000, p. 6. Disponível em: <<http://socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-419.pdf>> Acesso em: 14 set. 2015.

MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.

_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sérgio (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, p. 53-96, 1984.

_____; GOUVEIA, Alice. *Política Cultural Comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE; FINEP; IDESP, 1985.

MICHALSKI, Yan. *O Palco Amordaçado – 15 Anos de Censura Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Hucitec; Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/ FUNARTE, 1995.

_____; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: As Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo: Editora HUCITEC; IBAC, 1992.

MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MOGLIANI, Laura. Campo Teatral (1949-1976). In: PELLETTIERI, Osvaldo (dir.). *Historia del teatro argentino em Buenos Aires: la segunda modernidad 1949-1976*. Buenos Aires: Galerna, p. 77-90, 2003.

MOLINA, Diego. *Teatro Duse: o primeiro teatro-laboratório do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MONTEIRO, Bianca Cruz. Edigar de Alencar e o conhecimento histórico: a construção de uma memória sobre o samba, a vida e a obra de Sinhô. In: XXVI Simpósio Nacional da ANPUH - Associação Nacional de História. Fortaleza. *Anais...* São Paulo: ANPUH, 2011, p. 1.
Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300849546_ARQUIVO_textoAnpuh2011.pdf. Acesso em 3 set. 2016.

MONTEIRO, José Maria. *Bom mesmo é viver: lembranças de um homem de teatro*. Rio de Janeiro: Arte Contemporânea, 1987.

MONTEIRO NETO, Aristides. Intervenção estatal e desigualdades regionais no Brasil: contribuições para o debate contemporâneo. In: CARVALHO, Alexandre Xavier Ywata et al. *Ensaio de Economia Regional e Urbana*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, p. 375-436, 2008.

MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*, v. 3: o tempo da experiência democrática. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 155-194, 2010.

MOSTAÇO, Edélcio. Moderno (Teatro). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, p. 185-186, 2006.

_____. O teatro e a política cultural. In: _____. *O espetáculo autoritário: Pontos, riscos, fragmentos críticos*. São Paulo: Proposta Editorial, p. 13-25, 1983.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1937-1974): pontos de partida*

- para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MOTTA, Marly Silva da. *Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.
- MOURA, Gerson. *Paulo Francis, o soldado fanfarrão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.
- MOVIMENTO DE CULTURA POPULAR. *Plano de Ação para 1963*. Recife: Projeto Editorial e Imprensa, s.d. In: Fóruns EJA Brasil. Disponível em: <<http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/planocomp.pdf>>. Acesso em: 8 jul. 2016.
- MULLER, Ricardo Gaspar. Identidade e cidadania: O Teatro Experimental do Negro. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 28. Ministério da Cultura; Fundação de Artes Cênicas, p. 11-52, 1988.
- MURAT, Rodrigo. *João Bethencourt: o locatário da Comédia*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- NAMUR, Virgínia Maria de Souza Maisano. *Dercy Gonçalves: o corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. Tese (doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000777906>>. Acesso: 22 nov. 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: História e Historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. (orgs.). *Arte e política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Editora Perspectiva, p. XV-XLVI, 2014.
- _____. A arte engajada e seus públicos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141/1280>>. Acesso em 22 out. 2016.
- _____. *Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. 3. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- NAVES, Santuza Cambraia. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *O Brasil Republicano*, v. 3: o tempo da experiência democrática. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 273-299, 2010.
- NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Fernando Teixeira da. Trabalhadores, sindicatos e política (1945-1964). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano*, v. 3: o tempo da experiência democrática. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 47-96, 2010.
- NEIVA, Sara Mello. Mutirão no CPC paulista. In: XAVIER, Nelson. *Mutirão em Novo Sol*. São Paulo: Expressão Popular, p. 109-115, 2015.
- NUNES, Edson. *A gramática política do Brasil: clientelismo e insulamento burocrático*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed; Brasília: ENAP, 1997.
- NUNES, Mário. *40 anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956, 4v.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A redescoberta do Brasil nos anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico. In: MADEIRA, Angélica; VELOSO, Mariza (orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, p. 139-161, 2001.
- _____. Cultura urbana no Rio de Janeiro. In: FERREIRA, Marieta de Moraes

(coord.). *Rio de Janeiro: uma cidade na história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 139-149, 2000.

_____.; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006a.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006b.

PACHECO, Tânia. O teatro e o poder. In: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia *Anos 70*, 3 - Teatro. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda., p. 75-110, 1979-1980.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAIVA, Vanilda Pereira. *Educação popular e educação de adultos: contribuição à história da educação brasileira*. São Paulo: Edições Loyola, 1973.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, p. 113-128, 1995. Disponível em: <http://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=16>. Acesso em 3 set. 2013.

PASTORI, Giorgio. Administração Pública. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*, v. 1, 13 ed. Tradução de Carmem C. Varriale et. al. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, p. 10-17, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742005000200004>. Acesso em 2 abr. 2014.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 2011.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Tradução de Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

_____. *Um teatro fora do eixo: Porto Alegre: 1953-1963*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*, 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PEREIRA NETO, Murilo Leal. O movimento trotskista e a República democrática (1946-1964). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (orgs.). *As esquerdas no Brasil: Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 141-171, 2007.

PESLIN, Daniela. *Le Théâtre des Nations: Une aventure théâtrale à redécouvrir*. Paris:

L'Hartmattan, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. Meyerhold (Mejerhol'd) Vsevolod. In: CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, v. 2. Paris: Larousse, p. 1096-1098, 1998.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: Conformação, persistência e transformações*. 2009. Tese (doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000471119>>. Acesso em: 28 mai. 2016.

PLANSON, Claude. Fasciste (le théâtre). In: CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, v. 1. Paris: Larousse, p. 630, 1998.

POIRRIER, Phillippe. *Bibliographie de l'Histoire des politiques culturelles: France, XIX-XX siècles*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la culture, 1999, p. 8-10. Disponível em: <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/717>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

_____. Introduction. In: _____ (dir.). *Pour une histoire des politiques culterelles dans le monde (1945-2011)*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la Culture, p. 11-16, 2011.

_____. *L'État et la Cultura em France au XX siècle*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso: 30 dez. 2016.

PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *João Caetano: o ator, o empresário e o repertório*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Teatro em Progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

QUEIROZ, Lúcia; ZOET, Márcia. *Maracangalha: vida e obras de Sylvia de Leon Chalreo*. São Paulo: Editora Illumina, 2013.

RABELO, Fernanda Lima. *DE EXPERTS A “BODES EXPIATÓRIOS”*: identidade e formação da elite técnica do DASP e a reforma do serviço público federal no Estado Novo (1938-1945). 2013. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RABETTI, M. L. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. *Folhetim*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 16-20, 1998.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002.

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na companhia Eva e seus*

artistas (1940-1963). Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2. ed. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RIBEIRO, Monike Garcia. Paschoal Carlos Magno e o Conselho Nacional de Cultura durante o Brasil contemporâneo: uma abordagem de política cultural e memória social. In: III Seminário Internacional de Políticas Culturais. Rio de Janeiro: *Anais...*, 2012. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Monike-Garcia-Ribeiro.pdf>>. Acesso em 29 dez. 2015.

RIDENTI, Marcelo. Brasilidade Vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950. In: BOTELHO, André; BASTOS, Elide Rugai; VILLAS BÔAS, Gláucia (orgs.). *O moderno em questão: A década de 1950 no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 169-209, 2008.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIEDEL, Erica. *Emilio Di Biasi: o tempo e a vida de um aprendiz*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

RIOUX, Jean-Pierre. Le théâtre national de la décentralisation (1945-1952). In: ABIRACHED, Robert (dir.). *La décentralisation théâtrale*, v. 1. 2. ed. Arles: Actes-Sud, 53-65, 2005.

_____; SIRINELLI, Jean-François (dir.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998

ROCHA, Marlos Bessa Mendes da. Apresentação. In: CUNHA, Nóbrega da. *A Revolução e a educação*. Campinas: Editores Associados, p. 11-25, 2003.

_____. Carlos Alberto Nóbrega da Cunha. In: FÁVERO, Maria de Lourdes de Albuquerque; BRITTO, Jader de Medeiros (orgs.). *Dicionário de Educadores do Brasil*. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MEC-Inep-Comped, p. 213-214, 2002.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da educação no Brasil: 1930-1973*. 14. ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1978.

ROSANVALLON, Pierre. *L'État en France de 1789 à nos jours*. Paris: Editions du Seuil, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Bibliografia sobre políticas culturais no Brasil*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/bibliografias_politicasculturais_brasil_01maio06.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2012.

_____. *Cultura e Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. *Marxismo, Cultura e Intelectuais no Brasil*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

_____. Políticas culturais: estado da arte no Brasil. In: COSTA, Frederico Lustosa da (org.). *Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França*. Salvador: EDFBA, 2013, p. 51-71. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/13178/1/Cult13_2013_Repositorio.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2015.

_____. Políticas culturais no Brasil: itinerários e atualidade. In: BOLAÑO, César; GOLIN, Cida; BRITTOS, Valério (orgs.). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itau

Cultural; São Leopoldo: Cepos/Unisinos; Porto Alegre: PPGCOM/UFRGS; São Cristóvão: Obscom/UFS, p. 51-71, 2010.

_____; BARBALHO, Alexandre. (orgs.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: Editora da UFBA, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/138/4/Políticas%20culturais%20no%20Brasil.pdf>>. Acesso em: 30 ago. 2014.

_____; BAYARDO, Rubens (orgs.). *Políticas culturais na Ibero-América*. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/157/1/POLITICAS%20CULTURAIS%20NA%20IBERO-AMERICA.pdf>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

RUET, François. Subvention (politiques de la). In: WARESQUIEL, Emmanuel de (dir.). *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*. Paris: Larousse; CNRS Editions, p. 569-571, 2001.

SANTA ROSA, Tomás. *Teatro: Realidade Mágica*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1953.

SANTANA, Jussilene. *Martins Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador-BA.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. 2000. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. *Cultura e Política*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, p. 7-58, 2009.

SEIBEL, Beatriz. *Historia del Teatro Argentino II: 1930-1956 crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

SILVA, Ana Luisa Soares da. *A produção teatral carioca: história, exemplos e experiências*. 2014. Dissertação (Mestrado em História Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro. Disponível em: [http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/12528/LIMA_2014_Versu00E3o_Final_%20\(10\).pdf?sequence=1](http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/12528/LIMA_2014_Versu00E3o_Final_%20(10).pdf?sequence=1). Acesso em: 10 dez. 2016.

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.

SILVA, Beatriz Folly e (org.). *Inventário do arquivo Thiers Martins Moreira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

SILVA, Ermínia. *O circo: sua arte e seus saberes – o circo no Brasil do final do Século XIX a meados do XX*. 1996. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000102707>>. Acesso em: 3 abr. 2015.

SILVA, Luiz Fernando. Unesco, cultura e políticas culturais. In: XV Encontro de Ciências

Sociais do Norte e Nordeste e Pré-alias Brasil. Teresina. *Anais...*, 2012. Disponível em: <<http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxvciso/resumos/GT07-08.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. 2 ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

_____. A Fase Profissional. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 22. Ministério da Educação e Cultura; Serviço Nacional de Teatro, p. 44-50, dezembro de 1975.

_____. *A outra crítica*. São Paulo: Edições Símbolo, 1976.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SNT: Trinta anos de atividades. *Dionysos*: órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, ano XII, n. 15, p. 54-86, dezembro de 1967.

SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, 2 v.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

STENO, Katérina (dir.). *L'unesco et la question de la diversité culturelle: Bilan et stratégies, 1946-2004*. Paris: Unesco, 2004. Disponível em: <<http://portal.unesco.org/culture/fr/files/12900/10958784663DivCult-BilanStrat%E9gies-FRA-20sept04.pdf/DivCult-BilanStrat%E9gies-FRA-20sept04.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2013.

SÜSSEKIND, Flora. Crítica a vapor: A crônica teatral brasileira da virada do século. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 57-98, 2002.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva; Belo Horizonte-MG: FAPEMIG, 2014.

_____. (org.). *Crítica da Razão Teatral: o teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*, São Paulo: Perspectiva, 2005.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e do Gráfico Amador no Recife (1946-1964)*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2007.

TOBELEM, Jean-Michel. Les Étas-Unis d'Amérique. In: POIRREIR, Philippe (dir.). *Pour une histoire des politiques culterelles dans le monde (1945-2011)*. Paris: Comité d'histoire du ministère de la Culture, p. 197-213, 2011.

TOLEDO, Caio Navarro de. *O governo Goulart e o golpe de 64*. 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

TORRES, Walter Lima. *Ensaio de Cultura Teatral*. Jundiaí-SP: Paco Editorial, 2016.

_____. Os ensaiadores e as encenações. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 479-496, 2012.

TROTTA, Rosyane. O Teatro e o Estado. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro*

brasileiro, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 466-485, 2013.

URFALINO, Phillippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Pluriel, 2011,

VARGAS, Maria Thereza. A modernização da arte do ator. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 94-117, 2013.

_____. Amador (teatro). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela (orgs.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, p. 22-29, 2006.

_____. História da EAD. *Dionysos*, Rio de Janeiro, n. 29. Ministério da Cultura; Fundação Nacional de Artes Cênicas, p. 46-67, 1989.

VELASCO, Carolina González. Gremios teatrales y política municipal. Buenos Aires 1926-1930. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, Buenos Aires, n. 35-36, p. 73-98, feb./jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0524-97672012000200003>. Acesso em: 18 abr. 2016.

VELHO, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A dupla face de Jano: romantismo e populismo. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, p. 171-199, 2002.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. O Teatro de Revista. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 436-455, 2012.

VERAS, Flávia Ribeiro. *Tablado e Palanque: A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

VERTCHENKO, Henrique Brener. *A fabricação do teatro brasileiro moderno: “Vestido de Noiva” e a crítica teatral - 1928-1948*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

_____. A revista *Dionysos* e o projeto modernizador para o teatro brasileiro: 1949-1989. In: SCHAPOCHNIK, Nelson; VENANCIO, Giselle (orgs.). *Escrita, edição e leitura na América Latina*. Niterói: PPGHistória-UFF, 2016, p. 708-727. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/sharp/ebook>>. Acesso em 3 fev. 2017.

VIANNA, Sérgio Besserman. Duas tentativas de estabilização: 1951-1953. In: ABREU, Marcelo de Paiva (org.). *A Ordem do Progresso: cem anos de política econômica republicana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, p. 123-150, 1992.

_____. Política Econômica externa e industrialização: 1946-1951. In: ABREU, Marcelo de Paiva (org.). *A Ordem do Progresso: cem anos de política econômica republicana*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, p. 105-122, 1992.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en America Latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

WALLON, Emmanuel. *L'artiste, le Prince: pouvoirs publics et création*. Québec/Grenoble: Musée de la Civilisation de Québec; Presses Universitaires de Grenoble, 1991.

_____. Le théâtre et les spectacles. In: POIRRIER, Philippe (dir.). *Politiques et pratiques de la culture*. Paris: La Documentation Française, p. 113-135, 2010.

WEHLE, Philippa. *Le Théâtre Populaire selon Jean Vilar*. Avignon: Editions Alain Barthélemy & Actes Sud, 1981.

WERNECK, Maria Helena. A Dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, p. 417-436, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Tradução de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *Recursos da Esperança: cultura, democracia e socialismo*. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WITHAN, Barry. *The Federal Theatre Project: A Case Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

XAVIER, Libânia Nacif. Regionalização da Pesquisa e inovação pedagógica: os Centros de Pesquisas Educacionais do Inep (1956-1960). *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 80, n. 194, p. 81-92, jan./abr. 1999. Disponível em: <<http://rbep.inep.gov.br/index.php/rbep/article/view/1006>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

Sítios e páginas consultados

ACADEMIA Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?tpl=home>>. Acesso em: 16 set. 2014.

ALDO Calvet Teatro. Disponível em: <http://www.aldocalvet.org/aldo_calvet_bem-vindo.html>. Acesso em 9 set. 2013.

ALMANAQUE Folha. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/edmundinho.htm>>. Acesso em 17 mai. 2015.

ARGENTINA. Decreto Ley n. 1251, 4 de Febrero de 1958. Fomento de la actividad teatral. Disponível em: <<http://www.latitudperiodico.com.ar/informacion%20general/legislacion%20cultural%20vigente.htm>>. Acesso em 18 mar. 2015.

BRASIL. Portal do Ministério da Educação. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?Itemid=945&id=13462&option=com_content&view=article>. Acesso em 21 jun. 2014.

BRASIL Memória das Artes – Funarte. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/>>. Acesso em: 28 nov. 2015

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em 16 set. 2014.

DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo.>>. Acesso em 30 nov. 2016.

EL TEATRO. In: *Teatro Nacional Cervantes*. Disponível em: <<http://www.teatrocervantes.gov.ar/#>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/>. Acesso em: 21 jun. 2014.

FEDERAÇÃO das Associações Pestalozzi (Rio de Janeiro). Disponível em: <<http://www.pestalozzirj.org/paginas/quemsomos2.html>>. Acesso em: 12 jul. 2014.

MAPA – Memória da Administração Pública Brasileira. Disponível em: <<http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

PRÓ-TV – Associação dos Profissionais da televisão. Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/institucional/>>. Acesso: 2 set. 2014.

SÃO PAULO (Estado). *Portal da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/leis/legislacao-do-estado/>> Acesso em: 22 mai. 2016.

TEATROS do centro histórico do Rio de Janeiro (século XVIII a século XXI). Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/index.asp>>. Acesso em: 14 set. 2014.

UNESCO. *Politiques Culturelles*. Disponível em: <<http://www.unesco.org/fr/university-twinning-and-networking/access-by-domain/culture/cultural-policy/>> Acesso em: 3 ago. 2016.