

# A POLÍTICA NOS PALCOS

## Talking about politics on theatre

Vicentônio Regis do Nascimento Silva<sup>1</sup>

CAMARGO, A. R. *A política dos palcos*. Rio de Janeiro: FGV, 2013, 147 p.

O uso dos meios de comunicação – rádios, jornais, revistas, televisão, páginas na rede mundial de computadores – em favor ou contra candidatos a cargos políticos, denominações religiosas ou interesses econômicos tem sido bastante discutido nos últimos anos ensejando, nas mais diversas plataformas e suportes, debates acalorados em que o vale-tudo se torna, muitas vezes, pressuposto essencial. Os meios de comunicação devem apenas informar ou se posicionar diante dos fatos narrados, retratados, registrados? Possuem papel educador, didático, pedagógico? São capazes de efetivamente influenciar? De que maneira e a quem influenciam? Quais resultados atingem?

Essas perguntas também podem guiar a leitura de *A política dos palcos*, lançado pela coleção de bolso da editora da Fundação Getúlio Vargas, densa análise de Angélica Ricci Camargo acerca do período em que as querelas de teatro passam a ser tratadas como problemas de Estado. Segundo a pesquisadora,

o processo de institucionalização da cultura brasileira (cinema, teatro, música, rádio) começa em 1930, mas, antes disso, em 1914, conforme nos mostra o primeiro capítulo – *A cena teatral brasileira nas primeiras décadas do século XX* – os artistas europeus, em decorrência da Primeira Guerra Mundial, deixam de frequentar nosso país, abrindo possibilidade para o abasileiramento.

A comédia – e suas subespécies – é o principal gênero em atividade. Sem patrocínio público, montam-se peças segundo os desejos dos espectadores. Entre 1920 e 1940, novas temáticas e propostas surgem.

Quanto às iniciativas mais radicais, de acentuado caráter reformista, um bom exemplo é o teatro de Renato Viana. Conhecedor das ideias de Stanislávski, Gordon Graig, Max Reinhardt, Meyerhold e Jacques Copeau, suas encenações exibiam preocupações diversas, que iam da iluminação até a *mise-en-scène* [...]. Ainda houve experiências mais distantes ainda do teatro comercial, como a do Teatro de Brinquedo, idealizado por Álvaro e Eugênia Moreyra em 1927 e voltado para um trabalho

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Londrina.

intelectualizado, a fim de satisfazer o gosto da classe média e da elite cultural do país [...]. Outra foi a do Teatro da Experiência, elaborado em 1933 por Flávio de Carvalho, em São Paulo, que trazia inovações cênicas mas que teve curta duração devido à repressão policial. (CAMARGO, 2013, p. 17) [grifos no original].

Com a crise financeira mundial desencadeada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929, o teatro enfrenta, a partir de 1930, a concorrência do cinema (mais barato e mais acessível: em 1955, 10 teatros e 83 cinemas compõem o roteiro cultural da ainda capital da República) e do rádio (atingindo boas audiências, desde a década de 1920, com radioteatro e radionovela). O teatro ocupa espaço de importância: conta com muitos críticos, jornais especializados e, entre os séculos XIX e XX, a sistematização historiográfica se formaliza com a ajuda de, entre outros, Silvio Romero e José Veríssimo. Constitui-se uma hierarquia: de um lado, o superior (teatro considerado de padrão transcendental, sério e de reconhecidas qualidades literárias); de outro, o inferior (denominado de baixo padrão, destinado ao riso e muito mais rentável). O padrão inferior desempenha, de acordo tanto com as concepções oficiais quanto com as dos intelectuais e das associações de classe, visão negativa da dramaturgia brasileira, rebaixando-a à condição decadente ou, em alguns casos, de completamente inexistente.

Entre 1910 e 1930, a questão nacional e o desenvolvimento da brasilidade tornam-se temas presentes, dividindo espaço com a modernização cênica, técnica e artística. A movimentação artística instiga os trabalhadores (incluindo-se, nesta seara, não apenas atores e atrizes) a se organizarem em entidades, com a finalidade de requerer

e defender interesses trabalhistas (férias, salários, jornadas de oito horas etc) ou categoriais (direitos autorais, assegurados a partir de 1898, mas discutidos enfaticamente por dramaturgos no Rio de Janeiro entre 1916 e 1917).

Desde 1801 – portanto, antes da chegada da família real ao Brasil – já se concedem auxílios financeiros para manutenção das artes (pintura, teatro, música), projetando-as, em etapa posterior, como elementos da política nacional.

O capítulo seguinte, *O teatro no processo de construção de políticas para a cultura*, destaca que, pós-1930, o estado brasileiro investe na cultura como negócio.

[...] Foram criados novos aparatos destinados a interferir nas etapas de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico e, em alguns casos, a produzir e divulgar sua concepção do mundo para o conjunto da sociedade.

Para desempenhar essas tarefas foram convocados intelectuais e artistas ligados a grupos diversos e com diferentes vínculos políticos, que assumiram postos em vários ramos de atividades com distintos graus de compromisso com a ideologia oficial. A ampliação desse espaço de participação vinha ao encontro dos anseios de tais grupos, que, desde as primeiras décadas do século XX, se identificavam com a ideia de construção da nação e se encontravam dispostos a contribuir para a realização de mudanças políticas, sociais e culturais. Por outro lado, essa abertura de novas frentes acabou por revestir o Estado do papel de principal instância de consagração intelectual. (CAMARGO, 2013, p. 36).

De 1934 em diante, a Cultura assume relevância similar à da Educação. Para sua consolidação, o ministro Gustavo Capanema empenha-se na criação e direção da cultura

oficial, esforçando-se na construção da nacionalidade por meio da ação pedagógica, dividida em três passos: 1 – Compreensão da educação nas escolas; 2 – Padronização do ensino; 3 – Erradicação das minorias étnicas, linguísticas e culturais. Citando Ângela de Castro Gomes, a pesquisadora salienta a existência de conjunto de ideias heterodoxas que, embora embasem projeto político, não configuram “[...] doutrina oficial compacta e homogênea” (CAMARGO, 2013, p. 40).

Em 1939, cria-se o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão que controla e promove as atividades culturais, divulgando discurso de defesa da centralização política, de ataque ao comunismo e de realce ao nacionalismo. O órgão oficial de imprensa e propaganda do governo igualmente propaga os esforços públicos de Vargas em prestigiar e atender aos pedidos da classe teatral.

A comissão de teatro nacional intitula o terceiro capítulo, que destaca as principais finalidades do grupo instituído em 1936: selecionar atores, organizar cursos, incrementar e estudar a literatura dramática e estimular o teatro infantil. Integrada por intelectuais do porte de Sergio Buarque de Holanda, geralmente composto por aqueles que são ou tornar-se-ão funcionários públicos. As classes artísticas e os sindicatos também indicam nomes para a comissão, cujos principais frutos são publicações de estudos e de conferências.

A tradução de peças de renome obedece aos resultados das enquetes enviadas a intelectuais – dentre eles Gustavo Barroso, Roquette-Pinto, Afonso Celso, Mário de Andrade, Tristão de Athayde, Manuel Bandeira, Francisco Campos, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, José Lins do Rego, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Oswald de Andrade, Assis Chateaubriand – que devem responder

a três indagações: 1 – São obras-primas da literatura?; 2 – Têm algum sentido humano e universal?; 3 – Mostram-se capazes de despertar o interesse do grande público?

Em relação ao teatro lírico, a Comissão propõe o estímulo e a criação de programas de fomentação baseados em concursos e em projetos de divulgação, apoiando a tradução de óperas e, na mesma escala, o seu brasileiroamento. Assim como outros projetos, o teatro infantil não sai do papel.

Depois de discussões, a União concede subvenções para artistas e espetáculos, precedendo-as a publicação de editais em jornais de grande circulação que tinham o objetivo de convidar a classe artística a apresentar projetos de acordo com as regras estipuladas. Orientação geral: preferência do patrocínio à publicação de trabalhos ligados à arte erudita e à crítica ao teatro tradicional.

O penúltimo capítulo – *O serviço nacional de teatro* – inicia com dados acerca da criação de novos órgãos pelo Estado Novo, dentre eles, o Instituto Nacional do Livro e a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Este possui a competência de estimular a construção de teatros, organizar companhias e grupos amadores, incentivar teatro para crianças e adolescentes, produzir e traduzir grandes peças.

O Serviço Nacional de Teatro consome as energias de seus integrantes, de maneira que, por essa razão, dramaturgos e intelectuais como Oduvaldo Vianna e Mario de Andrade recusam-se a dirigi-lo. Alexandre Abadie Faria Rosa incumbem-se dos trabalhos do órgão e se propõe a averiguar e melhorar os aspectos da vida e do trabalho dos profissionais teatrais, gerenciar a parte artística, elevar o teatro nacional a partir do uso de repertório “mais sério”, estabelecer critérios para subvenção das companhias, conceder prêmios e instalar escolas de atores. A construção de locais

apropriados permanece estagnada, entretanto se resolve paliativamente o problema com o aluguel de prédios de teatros e cinemas. No que tange aos patrocínios, em alguns casos são concedidos a companhias; em outros, desfazem-se os contratos por falta de dinheiro. Em boa parte dos processos de pedido de subvenção, a meritocracia e as regras do jogo são deixadas de lado para beneficiar interessados com acesso direto a influentes nomes do governo. Durante o Estado Novo, o teatro possui fins políticos: selecionam-se peças que se opõem ao nazismo e favorecem os interesses políticos de Vargas, tendo, ao fundo, a forte intervenção do ministro Capanema.

O quinto e último capítulo – *A participação do setor teatral: as subvenções e as críticas ao SNT* – aborda a concessão de auxílio, prática mais marcante do Serviço Nacional de Teatro. Apesar de editais, companhias, autores e diretores obtêm verbas extras para montar outras peças ou para aquelas que estão sendo ou seriam encenadas argumentando-se, para tal mister, o intenso interesse histórico, moral, político, cívico ou nacionalista.

Os casos mais polêmicos de concessão de auxílio foram os autorizados diretamente por Gustavo Capanema sem o parecer e nem mesmo o conhecimento de Abadie Faria Rosa, revelando que havia conflitos entre essas duas esferas administrativas. Um deles, como visto no capítulo anterior, foi a liberação de quantia vultosa para a Companhia Dulcina-Odilon, em 1943. O primeiro pedido de Dulcina e Odilon ocorreu em 1940 e foi feito diretamente a Capanema. Eles solicitavam auxílio para a montagem de *Sinhá Moça chorou...*, que foi deferido (Processo nº 31.267/40). (CAMARGO, 2013, p. 114).

As entidades de classe mantêm, de maneira geral, boas relações com a Comissão

e o Serviço Nacional de Teatro, considerando que seus diretores e associados integram os quadros governamentais, contudo não se omitem das discussões mais complexas e controversas nem do direito de denunciar problemas, cobrando reiteradamente soluções dos órgãos competentes e do presidente da República, dentre as quais destacam-se contratações irregulares de atores e companhias, transparência nos processos de concessão financeira, idoneidade dos que solicitam dinheiro, menos recursos ao cinema e mais ao teatro, preferência de investimentos em grupos de atores profissionais aos dos agrupamentos amadores, criação de impostos cuja arrecadação beneficie diretamente o teatro, isentando-o de tributos e fomentando a propaganda sistemática (p.130-131).

O livro conclui: embora com vistas à “edificação espiritual do povo”, as políticas voltadas ao teatro simplesmente se atêm ao estipulado no papel. Enfim, não alcança sua finalidade pragmática, mas ajuda a movimentar a cena cultural brasileira.

A insuficiência das iniciativas implementadas e os embates entre as autoridades geraram maior mobilização das entidades de classe, que não só criticaram duramente o SNT, como apresentaram inúmeros projetos para a reformulação da política do governo a favor do teatro – caso da transformação de cinemas em teatros, da reforma da lei Getúlio Vargas e da reorganização do SNT. E o próprio presidente da República, cuja imagem de “benfeitor do teatro nacional” não ficou abalada diante de todos esses conflitos, respondeu a esses apelos, sancionando três decretos-leis que buscavam pôr um ponto final na maioria das queixas do setor.

Assim, podemos concluir que, mesmo com todos esses limites e com as inúmeras controvérsias, a criação da Comissão de Teatro Nacional e do Serviço Nacional de Teatro resultou numa importante

experiência na história das políticas para cultura no Brasil. (CAMARGO, 2013, p. 138).

A política nos palcos – fruto do amadurecimento da autora/pesquisadora durante a elaboração de sua dissertação de mestrado em História, sob a orientação da experiente e reconhecida Marieta de Moraes Ferreira, na Universidade Federal do Rio de Janeiro – destina-se tanto ao público especializado (da grande área das Ciências Humanas, abrangendo História, Antropologia, Sociologia, Filosofia e Ciências Políticas, além do interesse do ponto de vista dramatúrgico e teatral) quanto aos leitores em geral que, diante do profundo e competente estudo transformado em livro, podem refletir sobre Estado (comandado por Vargas), Governo e

Sociedade, conjunções e conjunturas do tripé já discutidas teoricamente em estudo clássico de Bobbio. Por fim, a relevância acadêmica constata-se pela identificação de ações do governante e de seus subalternos (entre eles, o Ministro Gustavo Capanema) na condução e na confusão dos interesses do Estado, do Governo e dos projetos políticos particulares em que – mais uma vez, em diálogo com análises de Sergio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, José Murilo de Carvalho, Edmundo Campos Coelho e Nicolau Sevcenko – as relações patrimonialistas e clientelistas, alicerçadas em ações governamentais sem execução a longo prazo e com planejamentos sem comprometimento com seus cronogramas e propostas, sobrepõem-se aos interesses da União – que deveriam ser guiados pela imparcialidade e pela legalidade.