



Artigo | Dossiê Intelectuais, movimentos políticos e protagonismo popular

Entre palcos e leis: a profissionalização do teatro brasileiro e a invenção do artista como trabalhador (1890-1930)¹

Mirna Aragão de Medeiros, *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* ✉  

Palavras-chave:

teatro brasileiro;
Lei Getúlio
Vargas;
políticas
culturais

Resumo. Este artigo analisa o protagonismo de artistas e dramaturgos brasileiros no processo de profissionalização do teatro entre o final do século XIX e o início do XX. A partir do conceito de “intelectual orgânico”, de Antonio Gramsci, compreendem-se esses sujeitos como agentes atuantes na construção de um projeto cultural nacional e na institucionalização do campo artístico. Destaca-se a criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a promulgação da chamada “Lei Getúlio Vargas” (Brasil, 1928) como marcos dessa mobilização coletiva. Ao reivindicar direitos autorais, reconhecimento profissional e políticas públicas para o setor, esses trabalhadores das artes cênicas também disputavam o lugar da cultura na vida social e no Estado.

Keywords:

Brazilian
theater;
Getúlio Vargas
Law; cultural
policies.

[EN] Between stages and laws: the professionalization of Brazilian theater and the invention of the artist as a worker (1890-1930)

Abstract. This article analyzes the role of Brazilian artists and playwrights in the process of professionalizing theater between the late 19th and early 20th centuries. Drawing on Antonio Gramsci’s concept of the “organic intellectual”, these subjects are understood as active agents in the construction of a national cultural project and in the institutionalization of the artistic field. The creation of the Brazilian Society of Theatrical Authors (SBAT) and the enactment of the so-called “Getúlio Vargas Law” (Brazil, 1928) stand out as landmarks of this collective mobilization. By claiming copyright, professional recognition, and public policies for the sector, these performing arts workers were also contesting the place of culture in social life and within the State.

¹ O presente artigo origina-se da tese intitulada *Abrem-se as cortinas: o teatro e a política nacionalista do governo de Getúlio Vargas (1937-1945)* (subseções 1.2 e 1.3).

Palabras clave

teatro brasileiro;
Lei Getúlio
Vargas;
políticas
culturais

[ES] Entre escenarios y leyes: la profesionalización del teatro brasileño y la invención del artista como trabajador (1890-1930)

Resumen. Este artículo analiza el protagonismo de artistas y dramaturgos brasileños en el proceso de profesionalización del teatro entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. A partir del concepto de “intelectual orgánico” de Antonio Gramsci, estos sujetos se comprenden como agentes activos en la construcción de un proyecto cultural nacional y en la institucionalización del campo artístico. Se destaca la creación de la Sociedad Brasileña de Autores Teatrales (SBAT) y la promulgación de la llamada “Ley Getúlio Vargas” (Brasil, 1928) como hitos de esta movilización colectiva. Al reivindicar los derechos de autor, el reconocimiento profesional y las políticas públicas para el sector, estos trabajadores de las artes escénicas también disputaban el lugar de la cultura en la vida social y en el Estado.

Introdução: abrindo as cortinas para o teatro brasileiro

De uma hora para outra, a antiga cidade (do Rio de Janeiro) desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muita cenografia.

(Barreto, 1923 *apud* Sevcenko, 1983, p. 25)

A história cultural brasileira entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX revelou um contexto de intensas transformações no campo artístico no qual o teatro se destacou como um espaço privilegiado para a afirmação de identidades, disputas simbólicas e construção de políticas culturais. Dramaturgos, artistas e críticos teatrais não apenas produziram obras e organizaram companhias, mas atuaram como mediadores entre o Estado e a sociedade ao desempenharem um papel central na formulação de projetos para a cultura nacional. Longe de atuarem somente como criadores estéticos, esses sujeitos engajaram-se politicamente, reivindicando reconhecimento legal, direitos autorais e condições de trabalho dignas. Com base no conceito de “intelectual orgânico”, formulado por Antonio Gramsci – que identifica como intelectual todo aquele que desempenha uma função dirigente no plano cultural e político –, é possível compreendermos esses artistas como protagonistas na constituição de um campo artístico profissionalizado e institucionalizado no Brasil.

Nesse contexto, é importante lembrar que Gramsci afirma que os intelectuais não constituem um grupo deslocado do contexto político e social geral ao observar que as classes sociais criam “[...] para si, ao mesmo tempo, organicamente uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência própria da função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político” (Gramsci, 2000, p. 52-53). Nessa perspectiva, entendemos os intelectuais que ocuparam funções no regime varguista – tanto quanto tomaram parte de associações, movimentos e ligas que se multiplicaram rapidamente após 1930, pró e contra o Estado de Vargas – como intelectuais orgânicos. Outrossim, na esteira de Gramsci (2000), consideramos, igualmente, os dramaturgos que compunham a sociedade civil e a sociedade política como intelectuais orgânicos.

Ao longo do século XIX, embora as políticas de incentivo à cultura não tenham sido sistemáticas, diversos momentos revelam o interesse do Estado imperial em associar o teatro à construção simbólica da nação, como, por exemplo, na criação do Conservatório Dramático Brasileiro em 1843², no financiamento do Teatro São João³ por meio de loterias e na criação do Decreto nº 1.307⁴ (Brasil, 1853) –, o qual vinculava auxílio financeiro à encenação de peças nacionais –, evidenciando, assim, a presença

² Em 1843, foi criado o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), regulamentado dois anos depois pelo Decreto nº 425 (Brasil, 1845), a fim de fomentar as artes cênicas, mas também controlar o que seria representado. O decreto estabelecia o Conservatório como primeira instância da censura em todas as peças, funcionando como importante instrumento político para evitar que os textos teatrais incitassem a desordem ou o ataque à religião, ao Estado e ao rei. Logo, a criação do Conservatório e a delegação da função de censura encerraram o trabalho desempenhado pela polícia por quase 50 anos. Esse órgão atuou no Rio de Janeiro, sede da Corte, e teve a sua história dividida em dois períodos: de 1843 a 1864 e de 1871 a 1897, quando foi definitivamente extinto já no período republicano. Para maiores informações, ver Khedé (1981).

³ Inaugurado, em 1813, no Rio de Janeiro, o Teatro Real São João foi construído fora do centro urbano como estratégia de expansão da cidade. Tornou-se, desde cedo, um espaço de relevância política e cultural, além de receber financiamento estatal em períodos intermitentes. Passou por três reconstruções após incêndios (1824, 1851, 1856) e teve seu nome alterado quatro vezes, sempre refletindo o contexto político: de Imperial Teatro São Pedro de Alcântara (1826) a Teatro João Caetano (1957). Suas transformações revelam a íntima relação entre teatro, poder e sociedade ao longo do século XIX.

⁴ BRASIL. Decreto nº 1.307, de 30 de dezembro de 1853. Approva e Manda executar as Instruções porque se deve regular o Empresario do Theatro de S. Pedro d'Alcantara, subvencionado na conformidade do decreto n. 696 de 20 de Agosto do corrente anno. *Coleção de Leis do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 1853, p. 427. v. 1, pt. 2

de uma ação estatal orientada à promoção de um teatro “nacional” com temas e autores brasileiros. Nesse sentido, a pesquisa do dramaturgo Joracy Camargo, elaborada na década de 1930⁵, foi fundamental para demonstrar que o teatro não esteve completamente ausente das agendas políticas anteriores ao Estado Novo. Camargo (2011) recupera diversas iniciativas legislativas do Império, como o projeto do Barão de Paranapiacaba (1873), que previa a construção de um Teatro Normal financiado com verbas públicas, e o projeto de Sizenando Barreto (1879), que propunha a criação de seis loterias para o custeio de companhias teatrais.

Paralelamente às tentativas de fomento, o controle estatal sobre as artes cênicas intensificava-se. A censura, inicialmente sob responsabilidade da polícia, passou a ser exercida pelo Conservatório Dramático, que assumiu a função de avaliar o conteúdo das peças e fiscalizar sua moralidade. Como destacam os estudos de Costa (2006) e Enders (2014), esse controle dava-se tanto no plano ideológico quanto no estético, reforçando os padrões da elite monárquica e excluindo expressões artísticas que confrontassem os “bons costumes”, a religião ou as instituições políticas. Essa articulação entre incentivo e vigilância revelava o interesse do Estado em moldar uma cultura legitimada e alinhada ao projeto civilizador do Império e, posteriormente, da República.

É nessa discussão que se insere o conceito de “invenção do trabalhismo”, proposto por Ângela de Castro Gomes (1988), que contribui para compreender como determinados grupos sociais, ao se organizarem politicamente e estabelecerem interlocuções com o Estado, constroem uma identidade coletiva enquanto classe. A criação da imagem do presidente relacionado com o povo e com os mais pobres, bem

⁵ O dramaturgo e escritor Joracy Camargo (um personagem central na análise do teatro durante o primeiro governo Vargas) foi convidado pelo então ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, para participar de um grupo de intelectuais que se formou a fim de pensar estratégias para o desenvolvimento do teatro nacional. Nessa ocasião, em 1937, Joracy realizou uma palestra intitulada “Teatro Brasileiro e Infantil”. Na primeira parte da conferência, intitulada “O teatro brasileiro – situação atual e a solução necessária”, ele realizou um extenso levantamento sobre as tentativas governamentais de fomentar o teatro no país (CAMARGO, Joracy. *Teatro brasileiro, teatro infantil*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1937).

como a de responsável pela criação das leis trabalhistas, deve-se à aproximação entre as autoridades estatais e a classe trabalhadora promovida durante o período.

Nesse sentido, as festividades, os programas de rádio e os jornais ajudaram a produzir a imagem de Vargas como “pai dos pobres”. Não só isso, ainda segundo Gomes, “[...] o povo eram os que trabalhavam, por distinção aos que estavam fora – os desempregados, os mendigos, os criminosos ou os subversivos, em suma os marginais” (Gomes, 1988, p. 251). Essa relação entre cidadania e mundo do trabalho está presente, também, na regulamentação dos artistas. Portanto, tornar o artista um trabalhador significava integrá-lo a essa sociedade que realizava um contrato com o presidente para a “doação” de tais direitos sociais (Gomes, 1988, p. 253).

A profissionalização do teatro no Brasil ilustra esse processo: ao reivindicarem os seus direitos como criadores e intérpretes, artistas e dramaturgos mobilizaram-se, coletivamente, para assegurar garantias legais e reconhecimento institucional. A criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em 1917, liderada por nomes como Chiquinha Gonzaga e João do Rio, é um marco dessa articulação. A SBAT passou a representar os interesses de dramaturgos, compositores e intérpretes, lutando pela regulamentação do direito autoral e pela valorização do trabalho artístico.

Veremos como a promulgação do Decreto nº 5.492⁶ – conhecido como “Lei Getúlio Vargas” – consolidou muitas dessas demandas. Essa legislação regulamentou as relações entre empresários e artistas, definiu categorias profissionais, estabeleceu a obrigatoriedade de contratos e criou o chamado “atestado liberatório”, instrumento essencial para a movimentação dos artistas entre companhias. Embora não tenha instituído, plenamente, uma legislação trabalhista para a classe artística, o que só ocorreria em 1978, a lei representou um avanço significativo no reconhecimento do artista como trabalhador. A atuação de Vargas nesse processo, ainda como deputado,

⁶ BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1928, p. 607. v. 2.

reflete tanto a pressão exercida pelos setores organizados da cultura quanto o interesse do Estado em incorporar os artistas ao projeto de modernização nacional.

Como destaca a historiadora Flávia Veras (2017), esse período corresponde a uma inflexão na forma como os artistas passaram a se perceber, organizando-se, assim, enquanto categoria. Inspirados nos modelos sindicais operários, criaram associações, promoveram manifestações – como a Marcha *aux Flambeaux*, em 1939 – e redigiram documentos como o “Memorial dos Artistas”, reivindicando políticas públicas e participação nos rumos da cultura nacional. A aproximação entre artistas e Estado, especialmente durante o Estado Novo, consolidou a figura do artista como um sujeito político portador de direitos e participante das disputas em torno da definição da cultura “legítima” no Brasil.

Ademais, a metodologia utilizada neste artigo trata do levantamento e da análise das principais propostas, iniciativas e disputas em torno da regulamentação do trabalho artístico e do financiamento do teatro entre 1890 e 1930. Em primeiro lugar, pesquisamos pelo contexto histórico da época e como ele podia ser explicado a partir do olhar artístico. Em segundo, analisamos as críticas construídas pelos artistas a respeito do financiamento público voltado às artes – especificamente ao Teatro. Em terceiro e último lugar, examinamos o posicionamento dos representantes políticos da época mediante a necessidade de ampliação e fortalecimento do Teatro enquanto importante setor cultural do nosso país.

O principal objetivo desta pesquisa é compreender a atuação dos artistas e dramaturgos, que, como intelectuais orgânicos, participaram, ativamente, da construção de um campo artístico nacional por meio de suas atuações enquanto porta-vozes e organizadores de sua classe. Ao explorar os embates em torno da profissionalização das artes cênicas, buscamos refletir sobre como o teatro constituiu-se como espaço de mediação entre cultura e política e como os seus agentes contribuíram para a formulação de políticas culturais no Brasil, principalmente no contexto da modernização conservadora do Estado varguista. Mais do que uma

simples categoria funcional, o artista passou a ocupar, nesse processo, um novo lugar social: o de trabalhador e cidadão da cultura.

Portanto, este artigo busca contribuir para a ampliação do campo da História do Teatro a partir do emprego de uma abordagem político-social que visa esmiuçar aspectos da transformação significativa ocorrida em vários aspectos das artes – o Teatro em específico – e do pensamento brasileiro entre o final do século XIX e o início do XX.

O *campo*⁷ teatral como um espaço de disputa cultural e política

Constantemente, os artistas da virada do século XIX para o século XX são retratados, por vários autores (Magaldi, 1962; Dória, 1975; Calabre, 2009; Camargo, 2011), como abandonados, negligenciados e desamparados por parte da iniciativa pública. De fato, será com Getúlio Vargas que a institucionalização do campo artístico acontecerá – ligada, diretamente, ao projeto nacionalista de modernização conservadora do Estado brasileiro. Alguns autores retrataram as dificuldades de legitimação do campo teatral brasileiro, como, por exemplo, o dramaturgo Arthur Azevedo (2010) na peça *O mambembe* (1904). O texto versa sobre a situação econômica e social dos artistas do início do século XX e os desafios enfrentados para estabelecer uma companhia de teatro.

Como personagem principal, uma jovem atriz do teatro amador, Laudelina, é convidada para atuar como atriz profissional (como primeira dama da companhia) pelo empresário carioca Frazão e para realizar uma *tournee* pelo Brasil. Rita, madrinha e tutora legal de Laudelina, era dona de casa e atriz amadora do Centro Dramático do Catumbi no Rio de Janeiro e foi surpreendida pelo empresário, o qual convidou a sua sobrinha para fazer parte de uma companhia chamada Mambembe – Rita, porém, só

⁷ Entende-se que o conceito de *campo*, de Pierre Bourdieu (2004, 2017), auxilia-nos na compreensão das relações de poder, instrumentos e estratégias que os atores sociais e instituições utilizavam para conquistar posições nesse espaço de disputa.

permitiria a ida da afilhada se ela fosse junto e, inesperadamente, acabou, também, tornando-se atriz da companhia. É importante ressaltar que a profissão de atriz era vista de forma negativa pela sociedade da época.

O empresário Frazão explicou o significado de Mambembe:

FRAZÃO: É pena, porque eu lhes diria que o mambembe é o romance cômico em ação e as senhoras ficariam sabendo o que é. Mambembe é a companhia nômade, errante, vagabunda, organizada com todos os elementos de que um empresário pobre possa lançar mão num momento dado, e que vai, de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro ou onde possa improvisá-lo. Aqui está quem já representou em cima de um bilhar! (Azevedo, 2010, p. 21).

É interessante pensar que, se por um lado, havia o desamparo das iniciativas públicas, por outro, atestava-se um significativo número de frequentadores dos teatros. É possível perceber isso nas publicações a respeito do teatro que circulavam bastante no Rio de Janeiro. É nesse período que observamos o aumento expressivo de espaços destinados às artes cênicas. Segundo a pesquisadora de teatro Luciana Penna-Franca:

O teatro era uma das formas artísticas mais presentes no cotidiano carioca na segunda metade do XIX e início do XX. Os palcos e demais espaços para a apresentação de peças proliferavam pela cidade e podiam ser grandes teatros ou grêmios, clubes, teatrinhos familiares, pequenos palcos amadores; o importante era levar os diversos espetáculos aos frequentadores desses espaços. Ainda devemos considerar o número de apresentações que, de forma alguma, era pequeno: segundo Arthur Azevedo, apenas no ano de 1890 foram apresentadas duas mil peças no Rio de Janeiro. Além disso, a dimensão dos teatros no final do século XIX era muito superior aos atuais, acolhendo plateias maiores e socialmente mais variadas. Dessa forma, a influência teatral na vida cultural, política e social da capital se espalhava de maneira surpreendente (Penna-Franca, 2016, p. 13-14).

A população carioca não somente assistia às peças com muita frequência, como refletia, ainda, sobre as peças vistas. Penna-Franca (2016) realizou, ao longo da sua

pesquisa de mestrado intitulada *Teatro Amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*, o levantamento de mais de cem periódicos que abordavam temáticas acerca do teatro no período entre 1880 e 1920. Alguns exemplares encontram-se no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), mas a maioria está no setor de obras raras da Biblioteca Nacional (Penna-Franca, 2016, p. 25). Penna-Franca deu destaque aos seguintes periódicos: *O Espectador*, *O Theatro*, *A Lyra*, *O Amador*, *O Jasmin*, *O Delormista* e *O Artista*.

Nesse período, existiam muitos teatros no Rio de Janeiro, tais como: Edem Lavradio, Apolo Lucinda, Lírico, Recreio Dramático, Sant'Ana, Variedade Dramática, Guarda da Velha, Casino Nacional e Alcazar-Parque – além de vários outros pertencentes a associações de amadores. Entre os artistas que se destacavam, podemos citar: Ferreira de Souza, Eugenio Magalhães, Flavio Wandeck, Mattos, Peixoto, Collares, Cinira Polonio, Rosa Villiot, Ismenia dos Santos, Lucília Peres, Maria Castro, Lucinda Simões e Furtado Coelho, além de Réjane, Angela Pinto e Clara della Guardia⁸. Dias (2012) identificou, entre 1823 e 1900, cerca de 30 teatros localizados na capital do Rio de Janeiro. É interessante refletir que, quando ampliamos para o teatro amador, esse número cresce significativamente. Penna-Franca (2011, p. 36) apontou, a partir do seu levantamento sobre as companhias de teatro amadoras, a existência de aproximadamente 191 espaços cênicos (entre 1865 e 1920). Tais espaços eram reconhecidos como clubes, grêmios, clubes dramáticos e teatrinhos.

Na obra *Teatro e Estado*, Yan Michalski e Rosyane Trotta (1992) apresentam um detalhado levantamento das legislações, do período da República, que buscaram regulamentar e financiar o teatro no Brasil. Os autores atentam para o fato de que, desde 1862, sugeriam-se: “a) a construção de um edifício destinado à representação de peças modernas; e b) a criação de um conservatório dramático [...]” (Michalski; Trotta, 1992, p. 7). Nessa compilação aparecem os decretos recriando o CDB (1870), as propostas de criação de loterias para “fundação e custeio de um teatro normal” (1879),

⁸ CAMARGO, Joracy. *Teatro brasileiro, teatro infantil*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1937. p. 16-17.

bem como leis criando impostos a serem pagos pelas companhias estrangeiras em benefício do Teatro Dramático Municipal (1894).

Em 1892, o deputado e pintor Pedro Américo⁹, dando continuidade às propostas feitas ao longo do final do século XIX pelos deputados Barão de Paranapiacaba, Dr. Sizenando Barreto e Afonso Celso, apresentou uma nova proposta para criação de um teatro normal:

Art. 01 – Fica o governo da República autorizado a fundar um instituto dramático, tendo por fim:

I) Educar, no culto teórico e prático da arte dramática, todos aqueles que sentirem vocação para carreira do palco;

II) Organizar uma companhia teatral que possa desempenhar a correta interpretação de dramaturgos brasileiros ou de autores estrangeiros, quando faltarem aqueles;

III) Fazer representar, com elementos, tanto quanto for possível, nacionais, composições dramáticas brasileiras, não excluídas as boas traduções ou adaptações do teatro estrangeiro, todas as vezes que falecerem ao nosso país organizações de mérito;

IV) Estabelecer prêmios para os autores dramáticos dignos de animação e de aplauso;

V) Instituir um montepio para os artistas da companhia e os empregados fixos do teatro;

VI) Promover com concurso a um tempo do governo e do município, a ereção de um teatro especial, no caso de reconhecida impossibilidade de se adaptar ao fim desejado, com manifesta economia para o Estado, algum dos edifícios já existentes [...] (Michalski; Trotta, 1992, p. 8).

Esse projeto de lei chamou-nos a atenção à intenção da organização de uma companhia dramática que pudesse “[...] desempenhar a correta interpretação de dramaturgos brasileiros ou de autores estrangeiros” (Michalski; Trotta, 1992, p. 7), ou seja, as companhias estrangeiras, quando vinham à capital, interpretavam os clássicos, mas, e na falta delas? Era necessário que houvesse uma companhia capaz de interpretar textos tanto de autores nacionais, quanto de autores estrangeiros, com a

⁹ Pedro Américo nasceu em Areia, na Paraíba, em 29 de abril de 1843, e faleceu em Florença, no dia 7 de outubro de 1905. Foi um grande pintor acadêmico brasileiro que deixou obras cujo impacto foi de projeção nacional.

mesma maestria. A proposta não excluía os textos estrangeiros, mas dava preferência aos nacionais para que as representações fossem “[...] com elementos, tanto quanto for possível, nacionais, composições dramáticas brasileiras, não excluídas as boas traduções ou adaptações” (Michalski; Trotta, 1992, p. 8). Além disso, o projeto instituiu prêmios para os autores nacionais “dignos de animação e de aplauso” e a promoção de concursos. Ademais, havia também a preocupação com o trabalhador do teatro em dois momentos: primeiro ao instituir a criação de um montepio para os artistas da companhia, ou seja, uma associação de assistência mútua aos artistas e, segundo, ao estabelecer a atuação de trabalhadores fixos para o teatro.

Em 1894, o então prefeito da capital carioca, Henrique Valadares¹⁰, sancionou uma lei que exigia das companhias estrangeiras o pagamento de um imposto municipal com o intuito de incentivar o teatro nacional. Esse tributo seria investido na criação de uma companhia estável municipal. Posteriormente, o sucessor de Valadares, Francisco Furquim Werneck de Almeida¹¹, complementou a proposta de lei com o seguinte adendo:

Art. 6 – Enquanto não for ultimada a construção do Teatro Municipal, o prefeito poderá tomar de arrendamento o teatro desta capital que julgar conveniente.

[...]

Art. 7 – Nas instruções regulamentares expedidas pela Prefeitura deverão ser determinadas as condições de admissão de artistas, de instalações de duas aulas, uma de reta de pronúncia, outra de prática teatral, e bem assim estabelecido o quadro do pessoal do teatro, a fiscalização do mesmo, e a instituição de prêmios para autores nacionais (Michalski; Trotta, 1992, p. 8).

¹⁰ Henrique Valadares (1852-1903) foi um político brasileiro que atuou como prefeito do Rio de Janeiro de 27 de junho de 1893 a 1 de janeiro de 1895.

¹¹ Francisco Furquim Werneck de Almeida (Vassouras, 29 de setembro de 1846 – Petrópolis, 18 de fevereiro de 1908) foi um médico e político brasileiro. Bacharel em Letras pelo Colégio Pedro II no Rio de Janeiro, doutor em 1869 pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e Republicano, Almeida foi eleito deputado federal e integrou a primeira Assembleia Nacional Constituinte. Nomeado no governo Prudente de Moraes, foi prefeito do antigo Distrito Federal de 1895 a 1897.

Apesar do Theatro Municipal ter sido inaugurado no Rio de Janeiro, em 1909, poucos dos esforços para fomentar o teatro nacional obtiveram resultados concretos por parte do Estado. Das iniciativas dispostas nesses textos oficiais, muitas inspiraram políticas posteriores, entre as quais destacamos a Comédia Brasileira, que aparece, em 1923, no documento que referendou a criação da Casa dos Artistas, a qual apenas se concretizou em 1940.

Na noite de abertura do Theatro Municipal, no dia 14 de julho de 1909, foi encenada a peça *Bonança*, de Coelho Neto. O texto foi interpretado pela Companhia Dramática Arthur Azevedo, a qual faziam parte os seguintes atores e atrizes: Lucília Peres, Antonio Ramos, João de Deus, Candido Nazareth, Gabriela Montani e Luisa de Oliveira. Sobre a inauguração do Municipal, o então prefeito do Rio de Janeiro, Serzedelo Corrêa, escreveu:

Na festa inaugural houve o ensejo de se exhibir uma companhia nacional de comédia e drama, um grupo de artistas líricos, uma boa orquestra, interpretando obras de autores nacionais, o que mostra que não serão vãos os esforços que se empregam para soerguer o teatro nacional. [...] Envidarei esforços para que seja isso realidade e possa a cidade do Rio de Janeiro ter uma companhia dramática nacional digna de sua alta cultura (Michalski; Trotta, 1992, p. 8).

No entanto, dois meses após a inauguração do Municipal, a prefeitura alugou o teatro para o empresário Carlos Gomes Fernandes para “exploração meramente mercantil”. É interessante ressaltar que a atriz Luiza de Nazareth afirmou, em seu depoimento ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), que a inauguração do Municipal ocorreria com uma peça estrangeira, no entanto, a imprensa da época pressionou a respeito da importância de o texto ser nacional e, então, o prefeito acabou concordando em encenar a peça de Coelho Neto (Depoimentos, 1976, p. 47).

Disputas entre diferentes iniciativas para a construção do teatro nacional brasileiro

Os autores Michalski e Trotta (1992) localizaram variadas propostas para o desenvolvimento do teatro nacional entre os anos de 1920 e 1926. A primeira, apresentada em 16 de setembro de 1920, foi escrita pelo Intendente Vieira de Moura, e tal projeto de lei contava com 23 artigos. Ela definia a instituição de uma Companhia Dramática Normal de “cunho nacional”, a qual teria duas temporadas anuais e a representação do maior número de originais de autores nacionais, fazendo com que sua existência e estabilidade estivessem garantidas. Além disso, a companhia seria composta por dois terços de artistas brasileiros natos; e o outro terço de artistas, com formação cênica no Brasil.

Na sequência, a segunda proposta, de 24 de novembro de 1921, abordava, também, a ideia da criação de uma companhia nacional, além de pontos semelhantes à proposta anterior, trazendo como novidade o que consta no artigo nº 7:

A companhia subsidiária fará em 1922, na época da Exposição Nacional, se o governo assim o entender, parte da sua temporada de teatro que venha a ser destinada à comemoração da Independência do Brasil. Nessa temporada especial, a companhia subsidiária representará peça original de escritor brasileiro, escolhida pelo governo, o qual concorrerá com as despesas da respectiva montagem no que exceder a dois contos de réis (Michalski; Trotta, 1992, p. 11).

A próxima sugestão partiu da Casa dos Artistas, em 1923, tendo como inovação a criação de uma companhia nacional intitulada Comédia Brasileira, que contaria com uma parceria entre governo e empresários. Essa ideia seria o embrião daquilo que, depois, em 1940, seria implementado pelo SNT. Por sua vez, as ideias seguintes, de 1926, 1927 e 1929, seguem a mesma linha: criação de uma companhia estável, encenação de textos nacionais e elenco, majoritariamente, brasileiro. As iniciativas, como aquelas de meados do século XIX já apontadas anteriormente, não resultaram em nada concreto. No entanto, podemos sinalizar essas propostas como pontos de

partida que estarão presentes na formulação das políticas públicas do SNT, criado em 1937.

Diante disso, como as propostas não se concretizaram quando apresentadas, o teatro brasileiro não incorporou as inovações das vanguardas europeias trazidas pelos encenadores do século XIX e do início do XX, como não aderiu, também, ao desenvolvimento dramaturgico surgido com Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Gorki, Tchekhov, Gogol, Bernard Shaw e Pirandello. Logo, no início do século XX, o nosso teatro teria mantido a estrutura estética e temática do século XIX, na qual quem reinava era Arthur Azevedo e o gênero da Revista (Cafezeiro; Gadelha, 1996). De fato, o teatro brasileiro moderno teria amadurecido somente em 1941, com a encenação da peça *Vestido de Noiva*¹², de Nelson Rodrigues.

Além disso, a montagem da peça apresentou aspectos inovadores no texto, na direção de Ziembinski e na atuação do grupo “Os Comediantes”. Concebendo o teatro como a união entre diretor teatral, cenógrafo, elenco, empresário e dramaturgo, alguns autores interpretam esse momento como um marco do teatro brasileiro moderno (Prado, 2002, p. 214). Entretanto, as peças *O rei da vela* (escrita em 1933 e publicada em 1937), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), todas de Oswald de Andrade, foram escritas anteriormente à peça *Vestido de Noiva*, o que nos levou a refletir sobre o seu lugar na inauguração de um teatro brasileiro moderno e de uma arte cênica inédita no Brasil, uma vez que, nessa época, prevalecia o tipo de peça chamada de *comédia de costumes*, montada para atender ao gosto do público (Medeiros, 2008, p. 47-50).

¹² Há escritores que contestam a importância da peça *Vestido de Noiva*, tanto os seus méritos e a originalidade quanto o fato de ser considerada o marco do teatro brasileiro moderno. No entanto, aqui não há espaço para esse debate. Cabe apenas mencionar o texto *Alaíde Moreira no purgatório*, de Iná Camargo Costa (1997), em que a autora analisa a aproximação da peça de Nelson Rodrigues com o texto teatral *L'Inconnue d'Arras*, de Armand Salacrou, encenado em 1935 por Lugné-Poe, e explicita várias passagens que poderiam ser vistas como plágio do autor brasileiro. Além disso, o crítico teatral Sábato Magaldi, no seu livro *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade* (2004), aponta para algumas semelhanças entre as narrativas do texto *Vestido de Noiva* e *O rei da vela* como, por exemplo, o desfecho da trama desta última peça. Segundo Magaldi (2004), na década de 1930, não havia espaço para montagem das peças de Oswald de Andrade. Para maiores informações acerca desse debate, ver Medeiros (2008, p. 47-50).

Mello Barreto Filho, premiado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), na década de 1940, escreveu as seguintes comédias de costumes: *Onde o mundo se diverte* (1940), *Diversões públicas, legislação, doutrina e prática administrativa* (1940) e *Anchieta e Getúlio: iniciativas e realizações* (1941). Nessa última (fonte escolhida para nossa investigação), realizou-se levantamento histórico acerca do teatro desde os tempos do padre José de Anchieta até Getúlio Vargas. Evidentemente, a visão de Mello Barreto Filho sobre o campo teatral e as políticas públicas do período partiu da premissa de contribuir para a formação dos “valores nacionais” e para a exaltação das realizações do então presidente estado-novista. Isso porque essa obra fez parte e venceu um concurso de monografias, chamado de “Decenal da Revolução Brasileira”, realizado pelo DIP em comemoração aos dez anos da Revolução de 1930, ou seja, naturalmente, trata-se de uma abordagem tendenciosa.

Entretanto, é fundamental trazer o levantamento feito por Mello Barreto Filho nesse momento, uma vez que o autor aponta que a relação entre o campo teatral e as políticas públicas na Primeira República foi escassa. Sendo assim, ele listou apenas quatro iniciativas públicas ligadas às práticas teatrais: Lei nº 496 (Brasil, 1898), Lei nº 3.071 (Código Civil) (Brasil, 1916), Decreto nº 16.590 (Brasil, 1924b) e Decreto nº 5.492 (“Lei Getúlio Vargas”) (Brasil, 1928). Essa última iniciativa foi exaltada pelo autor como a “redentora” e “salvadora” do campo teatral em comunhão com a proposta do concurso de monografias que a premiou.

A primeira iniciativa governamental citada, a Lei nº 496¹³, foi sancionada já no governo do presidente Prudente de Moraes (1894-1898). A lei versa sobre a questão dos direitos autorais:

Art. 1º - Os direitos de autor de qualquer obra litteraria, scientifica ou artistica consistem na faculdade, que só elle tem, de reproduzir ou autorizar a reproducção do seu trabalho pela publicação, traducção,

¹³ BRASIL. Lei nº 496, de 1 de agosto de 1898. Define e garante os direitos autoraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1898, p. 4. v. 1. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html#:~:text=Art.,ou%20de%20qualquer%20outro%20modo> Acesso em: 29 ago. 2025.

representação, execução ou de qualquer outro modo. A lei garante estes direitos aos nacionaes e aos estrangeiros residentes no Brazil, nos termos do art. 72 da Constituição, si os autores preencherem as condições do art. 13.

Art. 2º - A expressão 'obra litteraria, scientifica ou artistica' comprehende: livros, brochuras e em geral escriptos de qualquer natureza; obras dramaticas, musicas ou dramatico-musicas, composições de musica com ou sem palavras; obras de pintura, esculptura, architectura, gravura, lithographia, photographia, illustrações de qualquer especie, cartas, planos e esboços; qualquer producção, em summa, do domínio litterario, scientifico ou artistico¹⁴.

Dessa forma, o texto trata da garantia de direitos sobre reprodução, publicação, tradução, representação ou execução de qualquer natureza das obras literárias, além de ressaltar o que era compreendido como obra literária, científica ou artística, ou seja, obras dramáticas, musicais, pinturas, entre outras expressões artísticas.

Posteriormente, podemos notar que a segunda iniciativa citada por Barreto Filho foi a criação do Código Civil (Lei nº 3.071)¹⁵, que se diferenciava da anterior porque não tratava somente da propriedade intelectual, mas, ainda, da organização dos autores que produziam as obras literárias. Sobre ela, devemos ressaltar os seguintes artigos:

Art. 3º - A lei não distingue entre nacionais e estrangeiros quanto à aquisição e ao gozo dos direitos civis.

[...]

Art. 16º - São pessoas jurídicas de direito privado:

I - as sociedades civis, religiosas, pias, morais, científicas ou literárias, as associações de utilidade pública e as fundações;

§ 1º As sociedades mencionadas no nº I só se poderão constituir por escrito, lançado no registro geral (art. 20, § 2º), e reger-se-ão pelo disposto a seu respeito neste Código, Parte Especial.

¹⁴ BRASIL. Lei nº 496, de 1 de agosto de 1898. Define e garante os direitos autoraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1898, p. 4. v. 1. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html#:~:text=Art,ou%20de%20qualquer%20outro%20modo> Acesso em: 29 ago. 2025

¹⁵ BRASIL. Lei nº 3.071, de 1 de janeiro de 1916. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 133, 5 jan. 1916. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1910-1919/lei-3071-1-janeiro-1916-397989-norma-pl.html> Acesso em: 29 ago. 2025.

§ 2º As sociedades mercantis continuarão a reger-se pelo estatuído nas leis comerciais¹⁶.

Essas duas leis fundiram-se após a criação da SBAT (em 1917), em que dramaturgos, músicos e escritores conseguiram organizar-se a fim de fiscalizar o recebimento dos direitos autorais. A SBAT foi criada por iniciativa de autores de teatro, escritores e compositores liderados por Chiquinha Gonzaga. Vários artistas participaram da fundação da Sociedade, tais como: Oduvaldo Vianna¹⁷, Luiz Peixoto, Oscar Guanabara, Raul Pederneiras, Adalberto de Carvalho, Bastos Tigre, Carlos Cavaco, Abadie Faria Rosa, Joracy Camargo, Domingos Roque e Viriato Corrêa. A reunião de fundação aconteceu na sede da Academia Brasileira de Letras (ABL), e o seu primeiro presidente foi João do Rio. Três anos após a sua criação, a SBAT foi reconhecida como uma instituição de utilidade pública por meio do Decreto nº 4.092¹⁸ (Brasil, 1920):

Art. 1º. Fica reconhecida como de utilidade pública a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, com sede no Rio de Janeiro.

1º. É facultado a esta sociedade representar seus associados: Perante a Polícia ou em Juízo Civil e Criminal ativa e passivamente, em todos os processos referentes à propriedade literária e artística, nos quais esses associados sejam parte.

¹⁶ BRASIL. Lei nº 3.071, de 1 de janeiro de 1916. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 133, 5 jan. 1916. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1910-1919/lei-3071-1-janeiro-1916-397989-norma-pl.html> Acesso em: 29 ago. 2025.

¹⁷ Oduvaldo Vianna (São Paulo, 1892 - Rio de Janeiro, 1972). Autor, diretor e produtor. Entre 1916 e 1919, foi redator dos jornais *Diário da Noite*, *Gazeta de Notícias* e *A Noite*. Em 1921, organizou, com o também autor Viriato Corrêa e o empresário Nicolino Viggiani, uma companhia de comédias que realizou apenas um ano de atividades no Trianon, montando três textos seus e desfazendo-se, em seguida. Em 1922, Vianna fundou, com a atriz Abigail Maia, que, mais tarde, tornaria-se a sua esposa, a Companhia Brasileira de Comédias Abigail Maia. No ano seguinte, veio a ser diretor da Companhia Brasileira de Comédias. Em 1931, dirigiu dois textos de sua autoria: *Um Tostãozinho de Felicidade* e *Sorrisos de Mulher*, ambos na Companhia Brasileira de Espetáculos Modernos. No mesmo ano, começou a escrever para Procópio Ferreira, que protagonizou diversos textos seus, entre eles: *O Vendedor de Ilusões* e *Feitiço* (1931), *Segredo* e *Mas que Mulher!* (1932) e *Fruto Proibido* (1933). Um de seus maiores êxitos artísticos é *Amor* (1933), que ele mesmo dirigiu com a Companhia Dulcina-Durães-Odilon (Oduvaldo [...], 2025).

¹⁸ BRASIL. Decreto nº 4.092, de 4 de agosto de 1920. Fica reconhecida como de utilidade pública a Sociedade Brasileira de Actores Theatraes, com sede no Rio de Janeiro. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 23201, 7 ago. 1920.

Perante as empresas teatrais, para a cobrança das quotas ou percentagens de direitos de autor (Nunes, 1956, p. 118).

Indo ao encontro do pensamento gramsciano, consideramos que os artistas que se mobilizaram e lutaram em prol do fortalecimento da política nacional voltada para o teatro podem ser enquadrados na ideia de “intelectual orgânico” (Gramsci, 2000): indivíduos que se identificam com uma classe específica e atuam, ativamente, para que esse coletivo desenvolva consciência sobre a própria realidade e passe a atuar a fim de promover os próprios interesses. Nesse cenário de atuação político-cultural, podemos destacar os seguintes nomes: Arthur Azevedo, Mello Barreto Filho, Chiquinha Gonzaga, Oduvaldo Vianna e Joracy Camargo.

Apesar desse movimento de regulamentação das obras intelectuais e das sociedades literárias, a situação do teatro nacional continuava precária. Os investimentos por parte do Estado ainda eram escassos e não garantiam a manutenção das companhias teatrais.

O período seguinte à criação e ao reconhecimento da SBAT, os anos 1920, caracterizou-se pela efervescência e modernização. Os modernistas inauguraram, influenciados pelas vanguardas europeias, uma transformação significativa em vários aspectos das artes e do pensamento brasileiro.

Como se sabe, a Semana de 1922 foi um dos eventos desse período que se tornou um marco para a história das artes no país. Para os autores Cafezeiro e Gadelha (1996), o teatro brasileiro moderno teve o seu início exatamente aí pois, desde então, os dois maiores idealizadores da semana, Oswald e Mário de Andrade, não deixaram de lado a dramaturgia – como pode ser visto em dois pequenos textos teatrais desse último, *Eva* (1919) e *A moral cotidiana* (1922), além das peças de Oswald escritas na década de 1930.

Nesse contexto surgiu o debate sobre qual cultura deveria ser fomentada no país. As expressões artísticas dos países desenvolvidos eram vistas pelos intelectuais

brasileiros como o “padrão a ser seguido”. Sendo assim, a crítica dessa concepção foi realizada pelos modernistas, que sugeriam a ideia da antropofagia¹⁹.

Estes distintos posicionamentos sobre cultura influenciariam outros intelectuais no que dizia respeito à política cultural. Uma das grandes questões era qual tipo de teatro deveria ser financiado: o “sério”, inspirado nos teatros e peças dos países desenvolvidos, encenado por grandes companhias teatrais nacionais e/ou estrangeiras; ou o de “fazer rir”, como operetas, paródias, *vaudevilles* e as revistas.

Em dezembro de 1924, a SBAT promoveu o Primeiro Congresso Artístico e Teatral. Nessa ocasião, dentre outras medidas, ficou estabelecido que:

- Os escritores teatrais devem animar a fundação de clubes dramáticos de amadores, pelo menos um em cada bairro;
- Criação da Liga de Proteção a Mulher de Teatro;
- Incrementar a construção de teatros, interessando no caso capitalistas;
- Favores especiais para os elencos que comportem alunos da Escola Dramática;
- Esforços para que as sessões teatrais dos jornais fiquem a cargo de redatores especialistas, abolida a publicação de reclames enviadas pelas empresas;
- Construção pela Prefeitura do Teatro da Cidade, com o produto do traspasse do Municipal para a União, destinado aquele exclusivamente à representação de peças de declamação, de preferência nacionais por elenco brasileiro (Nunes, 1956, p. 36).

Portanto, todas as medidas apresentadas no Primeiro Congresso Artístico e Teatral tinham o intuito de desenvolver o teatro nacional, visto que os artistas estavam organizando-se na SBAT para: auxiliar os atores e as atrizes e incentivar o aparecimento de novos clubes dramáticos amadores; formar uma Liga de Proteção à Mulher de Teatro e fomentar a construção de novos teatros. Paralelamente à organização da comunidade artística, a iniciativa pública estava atenta à criação da SBAT e às novas demandas da sociedade pela ampliação do espaço das artes cênicas no país.

¹⁹ Não pretendemos estender-nos no debate sobre a construção da modernidade brasileira e a relação com o campo teatral. Para uma discussão mais aprofundada, ver Medeiros (2008).

Ao mesmo tempo em que a SBAT preocupava-se em fomentar o teatro nacional, também debatia-se que tipo de espetáculo deveria ser encenado. A preocupação quanto à “qualidade” das peças encenadas, além da “moral e os bons costumes” das casas de diversões, levou à criação do cargo de censor. Como aponta Kushnir:

As casas de diversões públicas precisavam de uma licença emitida pelo chefe de polícia para funcionar e, além dessa determinação, ficou estabelecido, pelo Decreto nº 16.590, de 10/09/1924, que só funcionariam de portas abertas e com livre acesso a qualquer hora para os representantes da polícia, seja o delegado ou os censores. Ainda em norma jurídica referida, há a citação da existência de um ‘camarote da Polícia’ nas casas de espetáculos, e permaneceu como ‘lugar’ da censura, obrigatório, até o fim do Estado Novo, com cadeiras da plateia em cujas costas se lia a palavra ‘censor’ (Kushnir, 2004, p. 56).

Por sua vez, Mello Barreto Filho, autor da obra apoiada pelo DIP, com o levantamento histórico sobre os processos de formação do teatro brasileiro, seguiu justificando a implementação da censura e alegando a “degradação” do teatro, uma vez que a ação da polícia não permitiria que as peças fossem exibidas sem o menor “escrúpulo”, “critérios” e, portanto, não seriam “indecorosas”. Além de uma suposta falta de censura policial, o autor localiza a culpa por tal “degradação” nos governos regionais, os quais não estariam amparando o teatro nacional em seus termos. Essa hipótese levantada por Mello Barreto Filho corrobora com a sua proposta de exaltar as realizações varguistas em detrimento das anteriores. Nas suas próprias palavras:

A eles, principalmente, cumpre o dever de velar pela educação do povo; e, no entanto, negam subvenções ao *bom teatro*, o *teatro sério*, instrutivo, útil, quer dramático, quer lírico: o *teatro espiritual*, o *teatro intelectual*; contrariamente à orientação dos governos de todos os países cultos, que protegem e muito as artes, em todas as suas múltiplas manifestações, por compreenderem sua benéfica influência social, porque tem consciência do dever, porque se interessam pela educação do povo, porque não vivem aqui é que bate o ponto, unicamente da *politicalha* e para a *politicalha*²⁰.

²⁰ BARRETO FILHO, Mello. *Anchieta e Getulio Vargas: iniciativas e realizações*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941. p. 61.

Diante disso, o processo desencadeado pela discussão sobre a qualidade das peças encenadas e pela necessidade de fiscalização das casas de diversões teve como consequência o debate sobre a profissionalização dos artistas. Como vimos anteriormente, essa nova demanda culminou na organização da SBAT e no forte vínculo entre Getúlio Vargas e a promoção do teatro. Sendo assim, foi promovida uma campanha no sentido de resolver o crônico problema do subfinanciamento do teatro e das diversões públicas, visto que o setor continuava desamparado e reclamando assistência financeira e moral dos poderes públicos. De acordo com Mello Barreto Filho:

Os empresários idôneos rareavam, porque à falta de garantias, nivelados aos mais audaciosos aventureiros, temiam a concorrência dos improvisados sem escrúpulos, que cada vez mais agravavam a situação com os seus empreendimentos, os mais ousados, e que comumente terminavam em ruidosa falência, que não só envolviam os interesses dos artistas e auxiliares teatrais, mas principalmente, a dignidade da arte brasileira. Ficar sem trabalho, ou viver sujeito à ganância e à mercê da exploração, tal era o dilema que se apresentava aos artistas e auxiliares do teatro. O direito de autor era uma ficção: não havia cotação para produção intelectual. E os poderes públicos, indiferentes, insensíveis, assistindo ao mais triste e lamentável dos espetáculos: o da anarquia e da balbúrdia, da desconexão e desmantelamento do teatro nacional²¹.

Desse modo, a SBAT elaborou um projeto, com dez artigos, publicado sob o título “Base para o projeto que regula as relações entre empresas teatrais de espetáculos públicos e os artistas e auxiliares dessas empresas e entre artistas e autores”. Esse texto, elaborado em parceria com o jurista Armando Vidal, foi encaminhado, pelo deputado federal Nicanor do Nascimento²², para a Câmara dos Deputados sob o nº 338 (Brasil,

²¹ BARRETO FILHO, Mello. *Anchieta e Getulio Vargas: iniciativas e realizações*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941. p. 68.

²² Nicanor Queiroz do Nascimento foi deputado federal pelo Rio de Janeiro, então capital federal, nos seguintes períodos: 1911-1917 e 1924-1926. Em 1893, formou-se bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo. Em 1911, foi eleito deputado federal pelo Distrito Federal na vaga aberta com a morte de

1925, p. 275). Quando chegou à Câmara, o projeto foi direcionado para a Comissão de Constituição e Justiça, cujo relator era o então deputado federal Getúlio Vargas²³.

Entre os dois projetos – o primeiro, elaborado pela SBAT, e o segundo, que foi levado pelo deputado Nicanor – havia algumas divergências – e, por essa razão, o grupo que escreveu a primeira proposta solicitou uma reunião com Vargas. Após a leitura de ambos projetos e depois de conversas com o grupo representante da SBAT, Vargas apresentou um parecer sobre a questão:

Do estudo do projeto, da contribuição dos entendidos e um pouco da leitura da legislação congênere, no estrangeiro, surgiu esse substitutivo. Do projeto aproveitamos a maioria dos dispositivos. Procuramos nele suprir algumas deficiências, esclarecer algumas obscuridades, suprimir a redação de textos já consagrados em lei e algumas inovações que, refletindo embora o feitio socialista do seu preclaro autor, não estão muito em harmonia com o espírito da nossa legislação civil. As ideias do projeto, completadas com as sugestões do ambiente profissional na vida dos teatros, explicam o substitutivo apresentado, que constitui uma contribuição inicial na vasta legislação ainda a realizar sobre a matéria²⁴.

Depois de percorrer os trâmites legais, o projeto, aprovado e promulgado como o Decreto nº 5.492²⁵, ficou conhecido como “Lei Getúlio Vargas”. É interessante notar que o seu nome tenha ficado associado à lei, embora não tenha sido apresentada por ele. Como vimos, o projeto foi apresentado à Câmara por Nicanor Queiroz, a pedido

Monteiro Lopes. Reeleito para as legislaturas em 1912-1914 e em 1915-1917, fez parte das Comissões de Constituição e Justiça e de Diplomacia e Tratados da Câmara dos Deputados, tendo apresentado projetos de lei visando à proteção dos trabalhadores e participado de debates públicos sobre a regulamentação das horas de trabalho no comércio. Após seu último mandato, tornou-se professor de Direito Público Constitucional na Universidade Livre da capital federal e professor de Economia Social na Faculdade Nacional de Filosofia, além de ter publicado alguns livros sobre doutrinas políticas, como o socialismo e o comunismo.

²³ BARRETO FILHO, Mello. *Anchieta e Getulio Vargas: iniciativas e realizações*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941. p. 71.

²⁴ BARRETO FILHO, Mello. *Anchieta e Getulio Vargas: iniciativas e realizações*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941. p. 72.

²⁵ BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços theatraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1928, p. 607. v. 2.

da SBAT, enquanto Vargas, na verdade, empreendeu diversas mudanças na lei em relação aos direitos dos trabalhadores, visto que Nicanor era acusado de ser comunista²⁶. Sendo assim, as mudanças na proposta inicial da SBAT foram realizadas, pois o projeto inicial não estaria de acordo com a legislação civil brasileira vigente.

A “Lei Getúlio Vargas” (1928) e a profissionalização dos artistas

A “Lei Getúlio Vargas”, como ficou conhecido o Decreto nº 5.492 (Brasil, 1928), tratou de diversos aspectos da organização das empresas de diversões públicas, entre eles: a regulamentação das relações entre os empresários e os artistas e auxiliares teatrais; a criação de um “atestado liberatório”²⁷; a criação de garantias da propriedade intelectual, isto é, garantias de direitos dos proprietários dos direitos autorais; acidentes de trabalho; despesas de viagens, entre outros pontos. Esse dispositivo legal versou sobre questões já tratadas anteriormente e também outras inéditas que não faziam parte das regulamentações estabelecidas pelos decretos anteriores²⁸ (Brasil, 1907)

O Decreto nº 6.562²⁹ tratou da inspeção de teatros e de outras casas de diversões públicas. Ademais, determinou o camarote especial para a autoridade da polícia que

²⁶ Nicanor era próximo, desde 1919, do *Grupo Clarté* de Paris, liderado por Henri Barbusse, Raymond Lefebvre e Paul Vaillant Couturier. Em 1921, fundou um grupo com o mesmo nome no Rio de Janeiro, junto com intelectuais e dirigentes sindicais, entre os quais estavam Evaristo de Moraes e Pontes de Miranda. Com o objetivo de defender os ideais presentes na Revolução Russa, o grupo criou a revista *Clarté*. No entanto, apesar de ter chegado à tiragem de dois mil exemplares, com a decretação do estado de sítio pelo presidente Artur Bernardes (1922-1926), foi proibido o funcionamento da revista.

²⁷ Atestado liberatório foi uma determinação criada pela “Lei Getúlio Vargas”, a qual determinava que o/a artista/ator/atriz/iluminador, entre outros trabalhadores do teatro, deveriam apresentar um documento de dispensa ou que comprove o término da relação trabalhista anterior (BARRETO FILHO, Mello. *Anchieta e Getulio Vargas: iniciativas e realizações*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941. p. 80-83).

²⁸ BRASIL. Decreto nº 6.562, de 16 de julho de 1907. Approva o regulamento para a inspecção dos theatros e outras casas de diversões publicas no Districto Federal. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 5497, 18 jul. 1907. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6562-16-julho-1907-508043-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 28 ago. 2025.

²⁹ BRASIL. Decreto nº 6.562, de 16 de julho de 1907. Approva o regulamento para a inspecção dos theatros e outras casas de diversões publicas no Districto Federal. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio

iria acompanhar a encenação das peças e estabeleceu a necessidade de licença para encenação de textos estrangeiros ou nacionais e a importância de acordos verbais e/ou escritos para tal. Já o Decreto nº 4.790³⁰ reiterou os argumentos do anterior, não inovando muito em suas proposições, de acordo com o pesquisador Múcio da Paixão (1936).

Efetivamente, a “Lei Getúlio Vargas” estabeleceu uma lista das funções artísticas e técnicas que passaram a ser consideradas e legitimadas, definindo, assim, quem poderia ser considerado artista e/ou auxiliar de empresas teatrais:

Art. 3º. Para os efeitos do artigo anterior serão considerados artistas e auxiliares das empresas teatraes:

- a) o pessoal que formar o respectivo elenco artistico;
- b) os bailarinos, coristas e cançonetistas;
- c) o regente da orchestra e o musicos que a constituem;
- d) o director de scena e os ensaiadores;
- e) o administrador, o secretario e o archivista;
- f) os scenographos;
- g) os pontos e contra-regras;
- h) os bilheteiros;
- i) o encarregado do guarda-roupa, cabelleireiros e aderecistas;
- j) os electricistas, carpinteiros, fieis de teatro e quaesquer outros que se acharem a serviço privado da empresa³¹.

Em sequência, o artigo 4 do referido decreto³² incluiu, ainda, os músicos contratados por associações particulares ou pelo poder público. Diante da delimitação das funções de quem era considerado artista e auxiliar das empresas teatrais, passou a

de Janeiro, p. 5497, 18 jul. 1907. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6562-16-julho-1907-508043-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 28 ago. 2025

³⁰ BRASIL. Decreto nº 4.790, de 2 de janeiro de 1924a. Define os direitos autoraes e dá outras providencias. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 455, 6 jan. 1924. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4790-2-janeiro-1924-565512-publicacaooriginal-89262-pl.html> Acesso em: 14 set. 2025.

³¹ BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1928, p. 607. v. 2.

³² BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1928, p. 607. v. 2. art. 4.

existir uma ligação direta entre os contratados (artistas e auxiliares) e os empregadores (proprietários das companhias teatrais), levando-se em consideração os seus direitos – e, agora, também, seus deveres.

A partir daquele momento, os trabalhadores adquiriram um argumento legal para reivindicar certos direitos. Por exemplo, em caso de doenças e da impossibilidade de continuar a turnê ou as sessões da peça, o empresário teria de arcar com as passagens de retorno do artista/atriz ou auxiliares para sua cidade de origem. Outra mudança importante foi que os contratos passaram a ser “de preferência por escrito” e, na ausência do documento, o empresário deveria entregar uma nota assinada constando a remuneração, a forma de pagamento e o tempo do serviço³³.

Os artigos 11º, 12º e 13º versaram sobre a criação e a implementação do atestado liberatório:

Art. 11. A empresa entregará ao artista ou auxiliar que deixar o serviço, por extinção do prazo, rescisão legal do contracto ou pagamento de multa, um atestado liberatorio; no caso de recusa, o juiz competente, em processo summarissimo, expedirá o atestado, multando o infractor em 200\$ a 500\$000.

Art. 12. Nenhum empresario poderá acceitar o serviço de um artista ou auxiliar, nem estes trabalharem em outra empresa, até o decurso de um anno, sem a exhibição do atestado mencionado no artigo anterior, referente á ultima empresa em que hajam prestado serviços.

Art. 13. O empresario que por si ou seu preposto alliciar artistas ou auxiliares já obrigados a outra empresa, ou infringir as disposições do artigo anterior, pagará em dobro ao locatario prejudicado a importancia que ao locador, pelo ajuste desfeito, houvesse de caber durante um anno³⁴.

É importante ressaltar que se tratava de uma questão complicada para os artistas, os quais, muitas vezes, deixavam a companhia que estavam atuando pela falta de

³³ BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1928, p. 607. v. 2. art. 7.

³⁴ BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1928, p. 607. v. 2.

pagamento ou por questões pessoais e procuravam outro local para trabalhar. Depois da “Lei Getúlio Vargas”, caso o artista/atriz não avisasse ao empregador anterior e tivesse sido liberado de suas funções, esse ato poderia ser considerado como abandono de trabalho. Ademais, caso outra companhia contratasse os atores sem o respectivo documento, ela pagaria uma multa entre 200\$000 e 500\$000 mil réis. Além disso, a lei resguardou, também, casos de exceção para suspensão de espetáculos “[...] em casos de guerra, revolução, epidemia ou fechamento de teatros por ordem do poder público”³⁵.

Logo, a memória construída por artistas e estudiosos do tema é marcada pela ideia de uma boa aproximação de Vargas com os artistas, o que está precisamente relacionado à regulamentação da profissão. No entanto, cabe relativizar essa relação, visto ser possível afirmar que a “Lei Getúlio Vargas” aprimorou as relações entre empresários e artistas quanto aos seus direitos e deveres. Desse modo, não podemos esquecer-nos de que “esse decreto, em verdade, pela primeira vez concedia ao ator uma profissão reconhecida, um status social” (Silveira, 1976, p. 238). Nesse quadro, o reconhecimento foi primordial para as mulheres artistas, porque, principalmente, trouxe, de certa forma, uma legitimação do trabalho artístico (Charle, 2012). Consequentemente, o reconhecimento desse status social para mulheres afetou, diretamente, a visão da sociedade que as estigmatizava e as depreciava por exercer tal ofício. Todavia, ao analisar os artigos da lei mencionada, percebemos que não se tratava, ainda, da regulamentação propriamente dita da profissão de artista e técnicos, fato que só ocorreu em 1978 através da Lei nº 6.533³⁶.

Por outro lado, a historiadora Flávia Veras (2017), em sua tese *Fábricas da Alegria: o mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires*

³⁵ BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1928, p. 607. v. 2. art. 16.

³⁶ BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 9847, 26 maio 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm Acesso em: 2 set. 2025.

(1918-1945), localizou o período em que a “Lei Getúlio Vargas” foi sancionada também como um momento de reconstrução da figura do trabalhador das artes cênicas juntamente com o aparecimento de outras formas de diversões populares, tais como o rádio e o cinema. Assim, os próprios trabalhadores começaram a se reorganizar e a criar novas estratégias de lutas, por exemplo, a partir da reivindicação de novas leis que redefiniram a relação entre os artistas e seus empresários. Veras (2017) aponta que esse momento pode ser entendido como a “Crise do Teatro Nacional” tanto no Rio de Janeiro como em Buenos Aires, a qual teria começado nos anos 1920 e gerado efeitos perenes no cenário teatral na década de 1930, já que as determinações do contexto histórico foi marcado pela crise econômica mundial de 1929 e pela Segunda Guerra Mundial. Em suas palavras:

[...] fizeram com que as associações de artistas se transformassem, inspirando-se nos sindicatos operários e de empregados. Assim, os artistas, isolados em atividades extremamente variadas, ou aglutinados em associações conservadoras conseguiram metamorfosear-se e criar um núcleo de atuação para defender seus interesses e desenhar margens de inclusão e exclusão através da ideia de profissionalização e reivindicação de direitos (Veras, 2017, p. 10-11).

Veras (2017) traz, também, o recente debate no meio acadêmico em torno da questão do artista como trabalhador. Tais delimitações (artista/trabalhador) aportaram outras questões para dentro de todo o campo das artes, como controle do tempo de contrato, valores pré-estabelecidos e regras de comportamento (André, 2010, p. 2). Conforme houve o avanço do desenvolvimento de um mercado de diversões ao longo do século XX, os artistas também passaram a se identificar ou não com a categoria de trabalhador, já que muitas vezes eram vistos como algo semelhante ao operário fabril. Segundo Flávia Veras:

No momento em que essa categorização – trabalhadores – tornou-se significativa no seio dos artistas, a análise nesses termos se torna mais interessante. A partir daí, podemos visualizar mudanças de atitudes e de discursos, assim como identificar o reconhecimento dessas pessoas

como um grupo, que crescia em coesão e cooperação. Para o caso dos artistas, portadores de identidades múltiplas e muitas vezes contraditórias, as conexões espaciais e sociais eram percebidas empiricamente, através da organização de inúmeras companhias e conjuntos que faziam turnês ou das viagens de artistas independentes. Essa foi uma experiência comum a todos os artistas profissionais e até aos representantes de entidades de classe (Veras, 2017, p. 15).

Dois casos emblemáticos da atuação dos artistas como trabalhadores organizados foram a criação do “Dia Nacional do Artista” e a publicação do “Memorial dos Artistas”. O primeiro foi consequência da organização de artistas que reivindicavam mais subsídios. No dia 19 de agosto de 1939, um grupo de artistas liderados pelo ator Procópio Ferreira caminhou com tochas acesas até o Palácio do Catete para pedir ao presidente Getúlio Vargas maiores subsídios para as excursões das companhias teatrais. Esse momento ficou conhecido como *Marcha aux Flambeaux*. O segundo marco tratou-se da elaboração do documento “Memorial dos Artistas”, escrito em 1938. Ele pode ser apontado como um significativo documento para a compreensão e organização dos artistas enquanto um grupo organizado – que, portanto, pôde, legitimamente, defender-se e criar estratégias para tal. Escrito por vários autores ilustres – entre eles, Heitor Villa Lobos, Paulo de Magalhães, Reis e Silva, José Vieira Brandão –, este documento parabenizava Vargas pela criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), que passaria a incentivar e apoiar o teatro brasileiro através de suas atribuições mas, ao mesmo tempo, também denunciava inúmeros problemas do teatro nacional.

A relação entre os artistas e Getúlio Vargas pode ser analisada a partir das análises de Ângela Maria de Castro Gomes, em sua obra *A invenção do trabalhismo* (1988). A criação da imagem do presidente que se relaciona com o povo e com os mais pobres, bem como a de responsável pela criação das leis trabalhistas, deve-se à aproximação, promovida durante o período, entre as autoridades estatais e a classe trabalhadora. Nesse sentido, as festividades, os programas de rádio e os jornais produziram a imagem de Vargas como “pai dos pobres”. Não só isso, ainda segundo

Gomes, “[...] o povo eram os que trabalhavam, por distinção aos que estavam fora – os desempregados, os mendigos, os criminosos ou os subversivos – em suma, os marginais” (Gomes, 1988, p. 251). Sendo assim, essa relação entre cidadania e mundo do trabalho está, igualmente, presente na regulamentação da profissão de artista. Portanto, tornar o artista um trabalhador significava integrá-lo a essa sociedade que realizava um contrato com o presidente para a “doação” desses direitos sociais (Gomes, 1988, p. 253).

Assim, as reivindicações dos artistas para participar, ativamente, dessa sociedade tiveram, como resultado, a sua inclusão enquanto trabalhadores regulamentados. A geração intelectual de 1925-1940 mostrou-se disposta a contribuir com o Estado na construção da sociedade em “bases racionais”. Participando ou não, diretamente, em funções públicas, tais grupos proclamaram a sua vocação para se constituir como uma elite dirigente da área. Essa geração, em vista disso, esforçou-se para romper com as experiências anteriores que teriam marcado, negativamente a nossa história intelectual: a dependência perante o Império e o isolamento do início do século XX. Nos anos 1930, essa relação alterou-se, qualitativamente (Medeiros, 2008, p. 21).

Os investimentos na área da cultura, tanto para a criação de novos teatros, quanto para a institucionalização do campo, foram descontinuados na Monarquia e também durante a República, apesar de, nesse segundo período ter havido maiores regulamentações das profissões relacionadas ao teatro. A partir da “Lei Getúlio Vargas”, que buscava a legitimação da carreira dos atores e o reconhecimento dela como um mecanismo regulador do ofício das artes cênicas, um novo período foi inaugurado. Desse modo, os anos 1930 apresentam-se como fundamentais para compreender o período seguinte, que é objeto de análise desta pesquisa.

Em seu clássico artigo *A Revolução de 1930 e a Cultura* (1984), Antonio Candido defende que o momento de chegada da Aliança Liberal ao poder foi de inflexão na sociedade e na cultura brasileira ao catalisar “[...] elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova” (Candido, 1984, p. 27). As condições sociais, econômicas e políticas possibilitaram a expansão de diversos setores, inclusive dos meios de

comunicação e de difusão cultural, como o livro e o rádio, a partir das novas relações entre os intelectuais, o Estado e as condições socioeconômicas gerais.

Considerações finais

Vimos, ao longo do artigo, que o período anterior às implementações realizadas por Getúlio Vargas, em 1930, já apresentava diversas iniciativas relativas ao desenvolvimento do campo cultural no Brasil. De fato, muitas não vingaram, como a criação de uma companhia dramática financiada pelo governo, a construção de determinados teatros e o financiamento sistemático de companhias teatrais, porém, estes são os embriões da construção do projeto de inauguração das políticas públicas para a cultura nacional. Logo, esses projetos foram importantes para abrir espaços para antigas demandas do setor artístico, especialmente de grupos teatrais. A análise da trajetória da profissionalização do teatro brasileiro entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX revela a centralidade dos artistas e dramaturgos como intelectuais engajados na construção de um projeto cultural nacional. A partir da atuação coletiva e da articulação institucional – exemplificada pela criação da SBAT e pela promulgação da chamada “Lei Getúlio Vargas” –, esses sujeitos transformaram demandas históricas por reconhecimento, estabilidade e dignidade profissional em pautas políticas. À luz do conceito gramsciano de “intelectual orgânico”, compreendemos que esses trabalhadores das artes cênicas não apenas produziram bens simbólicos, mas também intervieram nos rumos da cultura e nas definições do papel do Estado no fomento às artes.

Embora os marcos legais da época não tenham garantido, plenamente, a autonomia ou o financiamento contínuo do teatro nacional, eles inauguraram um novo paradigma de relações entre arte, trabalho e política. O reconhecimento jurídico do artista como trabalhador e a institucionalização gradual das políticas culturais demonstram que o campo artístico foi um espaço estratégico de disputa por cidadania e direitos sociais no Brasil.

Ao historicizar essa mobilização, o artigo contribuiu para o alargamento das fronteiras entre História Cultural e História Social do Trabalho ao destacar como a categoria “artista” passou a reivindicar não apenas prestígio simbólico, mas também pertencimento às lutas do mundo do trabalho. Trata-se, portanto, de pensar o teatro não apenas como forma estética, mas como uma prática social e política que reconfigura o lugar dos sujeitos na ordem estatal e na vida pública.

Nesse sentido, o estudo da profissionalização do teatro ilumina dimensões pouco exploradas da cultura política brasileira, especialmente no que tange ao papel dos trabalhadores da cultura na formulação de projetos de Estado. Além disso, ao tensionar a relação entre regulação, censura e valorização artística, evidencia-se como o reconhecimento do artista como trabalhador transcorreu de forma ambígua, oscilando entre avanços institucionais e limites impostos por um Estado modernizador e ao mesmo tempo autoritário.

Por fim, os processos, aqui analisados, lançam pistas para pesquisas futuras sobre as continuidades e as rupturas nas políticas culturais brasileiras ao longo do século XX. Investigar a recepção da “Lei Getúlio Vargas” pelas companhias teatrais, o impacto da legislação nos diferentes gêneros cênicos ou a atuação das mulheres artistas como agentes políticos são apenas alguns caminhos possíveis. O passado da luta por reconhecimento artístico revela-se, assim, essencial para compreendermos os dilemas contemporâneos da cultura e o papel da arte na construção da democracia.

Notas sobre a autoria

Mirna Aragão de Medeiros é Doutora em História pela UNIRIO. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, teatro, censura e ensino de História.

Referências

Fontes primárias

BARRETO FILHO, Mello. *Anchieta e Getulio Vargas: iniciativas e realizações*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941.

CAMARGO, Joracy. *Teatro brasileiro, teatro infantil*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1937.

Leis/Decretos

BRASIL. Decreto nº 1.307, de 30 de dezembro de 1853. Approva e Manda executar as Instruções porque se deve regular o Empresario do Theatro de S. Pedro d'Alcantara, subvencionado na conformidade do decreto n. 696 de 20 de Agosto do corrente anno. *Coleção de Leis do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Câmara dos Deputados, 1853, p. 427. v. 1, pt. II.

BRASIL. Decreto nº 4.092, de 4 de agosto de 1920. Fica reconhecida como de utilidade publica a Sociedade Brasileira de Actores Theatraes, com séde no Rio de Janeiro. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 23201, 7 ago. 1920.

BRASIL. Decreto nº 4.790, de 2 de janeiro de 1924a. Define os direitos autoraes e dá outras providencias. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 455, 6 jan. 1924. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4790-2-janeiro-1924-565512-publicacaooriginal-89262-pl.html> Acesso em: 14 set. 2025.

BRASIL. Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços theatraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1928, p. 607. v. 2.

BRASIL. Decreto nº 6.562, de 16 de julho de 1907. Approva o regulamento para a inspecção dos theatros e outras casas de diversões publicas no Districto Federal. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, p. 5497, 18 jul. 1907. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6562-16-julho-1907-508043-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em:

BRASIL. Lei nº 3.071, de 1 de janeiro de 1916. Código Civil dos Estados Unidos do Brasil. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 133, 5 jan. 1916. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1910-1919/lei-3071-1-janeiro-1916-397989-norma-pl.html> Acesso em: 29 ago. 2025.

BRASIL. Lei nº 496, de 1 de agosto de 1898. Define e garante os direitos autoraes. *Coleção de Leis do Brasil*. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, 1898, p. 4. v. 1. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-496-1-agosto-1898-540039-publicacaooriginal-39820-pl.html#:~:text=Art.,ou%20de%20qualquer%20outro%20modo> Acesso em: 29 ago. 2025.

BRASIL. Lei nº 6.533, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 9847, 26 maio 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm Acesso em: 2 set. 2025.

Bibliografia

ANDRÉ, Carmina Mendes. A captura do artista pela regulamentação profissional. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E LIBERDADE, 20, 2010, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ANPUH/SP: UNESP/Franca, 2010. p. 236-245.

AZEVEDO, Arthur. *O mambembe*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. Tradução: Denice Barbara Catani. São Paulo: UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus Editora, 2017.

BRASIL. *Diário do Congresso Nacional*. Senado Federal, Rio de Janeiro, ano 36, n. 208, 29 dez. 1925.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

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) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 1, ed. 8, p. 27-36, abr. 1984.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COSTA, Iná Camargo. Alaíde Moreira no purgatório. *Praga*, São Paulo, n. 2, p. 69-86, jun. 1997.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp: Fapesp: Imprensa Oficial, 2006.

DEPOIMENTOS. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Fundação Nacional de Arte/Serviço Nacional de Teatro (SNT), 1976. v. 1.

DIAS, José. *Teatros do Rio do séc. XVIII ao séc. XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/Ministério da Educação e Cultura, 1975.

ENDERS, Armelle. *Os vultos da nação: fábrica de heróis e formação dos brasileiros*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. v. 2.

KHEDÉ, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda - Jornalistas e Censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/FUNARTE, 1962.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global Editora, 2004.

MEDEIROS, Mirna Aragão de. *Sinal fechado: a trilogia da devoração de Oswald de Andrade e a censura do Estado Novo*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Teatro e estado: as Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo: Editora Hucitec/IBAC, 1992.

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

ODUVALDO VIANNA. *Enciclopédia ItáuCultural*, 2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/22437-oduvaldo-vianna> Acesso em: 31 ago. 2025.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Brasília, 1936.

PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. 2016. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*. São Paulo: Quiron: Brasília: INL, 1976.

VERAS, Flávia Ribeiro. *Fábricas da alegria: o mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918-1945)*. 2017. Tese (Doutorado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2017.