



PROBLEMÁTICAS DA REGULAMENTAÇÃO PROFISSIONAL DO ARTISTA DE TEATRO

Carmina Mendes André*

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp

Carmina.stenio@uol.com.br

RESUMO: A reiterada idéia de atraso da produção teatral brasileira, levou a autora a investigar o campo discursivo em que está locada. Ao aproximar o pensamento crítico de Machado de Assis ao processo de profissionalização do artista de teatro das primeiras décadas do século XX, a autora aproxima política e economia. Mostra nesse ensaio que a regulamentação da profissão do artista de teatro se baseia na organização fabril. A consequência imediata é a transformação das companhias teatrais em pessoa jurídica. Generalizam-se os contratos de trabalho e transforma-se o artista em operário da cena e, como tal, sujeito às regras da produtividade.

PALAVRAS- CHAVE: Teatro – Normatividade – Regulamentação.

ABSTRACT: The repeated delay of the idea of theatrical production in Brazil, led the author to investigate the discourse that is leased. When approaching the critical thinking of Machado de Assis in the process of professionalization of a theater of the first decades of the twentieth century, the author brings politics and economics. Test shows that the regulation of the profession of a theater is based on industrial organization. The immediate consequence is the transformation of theater companies in the legal entity. Generalize to employment contracts and becomes the artist's labor scene, and as such, subjected to the rules of productivity.

KEYWORDS: Drama – Norms – Rules.

Em 1859 Machado de Assis escrevia na imprensa:

[...] *o teatro não existe entre nós*: as exceções são esforços isolados que não actuam, como disse já, sobre a sociedade em geral. Não há um teatro nem poeta dramático [...] ¹ (Destacado)

* Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (2007). É docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp.

¹ ASSIS, Machado de. **Crítica teatral**. São Paulo: Jackson, 1942, p. 18-19. Optamos por manter a grafia do texto de 1942 para que o leitor possa sempre se distanciar do conteúdo.

Esse veredito – de atraso ou falta de qualidade sobre o nosso modo de escrever e fazer teatro – acompanha os dramaturgos e atores, como uma sombra ameaçadora, desde há muito tempo e parece ter se naturalizado no discurso que constitui a história do teatro brasileiro. Em continuidade às colocações de Machado de Assis, segue-se uma corrente de autores que defendem o mesmo em décadas seguintes à atuação do crítico.

Um discurso afirmado de forma tão veemente funciona como arma de guerra contra qual outro discurso? Qual inimigo se quer derrotar?

Para os críticos modernos, como para aqueles que o precederam, o atraso está constantemente relacionado à ausência de um certo modo de produzir, de escrever e de fazer teatro. Modos esses que parecem se realizar com **Vestido de Noiva** que, transformado em fato histórico pelo discurso jornalístico da época, torna-se marco de modernidade teatral. Diante do que se diz sobre essa montagem, trata-se de um modo de produção da cena, de uma dramaturgia e de uma prática teatral diferente daquela encontrada nos palcos daqueles tempos. Que aproximações podem ser feitas entre a montagem de **Vestido de Noiva** dirigida por Ziembinski e as prescrições de Machado de Assis para o teatro de seu tempo?

REFORMAS NA MENTALIDADE E NOS COSTUMES

Para a reflexão que irá se seguir, talvez não seja exatamente o espetáculo **Vestido de Noiva** o que aproxima Machado de Assis da crítica posterior, mas, sim, o que esse contribuiu a produzir: mudança nos modos de vida do grupo **Os Comediantes** e seu reflexo na apreciação estética. Por aproximação ao tema desse ensaio, escolhemos Miroel Silveira para comentar:

O que os pioneiros da fase heróica dos “Comediantes” estavam propondo era, como se vê, exatamente a reforma da mentalidade teatral brasileira: em vez de correr para o palco, ouvir o ponto e repetir com maior ou menor habilidade o diálogo, recheando-o de expressões cômicas, o importante era estudar, conhecer o homem, situar o fenômeno teatral e expressá-lo em termos válidos para o público, que então começava a ser despertado para ambições maiores que as das gargalhadas a qualquer preço.²

Destacamos, no elogio ao grupo, tratar-se de ações que iniciaram a tão esperada “reforma da mentalidade teatral”. E quando vamos a elas, o que temos são

² SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**. 1895-1964. São Paulo: Quíron, 1976, p. 291-292.

exemplos de novos comportamentos para a construção da cena. Pelas palavras de Miroel Silveira, pode-se apontar os adversários das reformas: os métodos de construção do conhecimento da cena e o gosto estético da platéia em questão.

Vestido de Noiva leva o grupo a São Paulo:

Pouco tempo depois o êxito levou naturalmente à profissionalização do elenco, iniciando-se a “era TBC”, que no plano geral da historiografia teatral brasileira significa o momento em que se pode institucionalizar o bom teatro em termos de texto e de espetáculo, com um grupo estável, que foi artisticamente crescendo até alcançar a liderança da cena nacional.³

Note-se que a repercussão bem sucedida trata-se da estabilidade do grupo que agora poderia se fixar de um lugar tecnicamente apropriado para a cena e um modo de produção de teatro em moldes empresariais da época. Para Miroel “institucionalizar o bom teatro” foi São Paulo ter um elenco, administrado por empresários, capaz de dar condições salariais para o exercício profissional dos artistas e técnico. Sem essas condições, ao que parece, não seria possível modernizar os modos de vida dos atores, a recepção dos espectadores e a própria cena.

Mas, o que significa a profissionalização dos artistas e técnicos? Como funciona? Quais são os *modos modernos* de vida dos artistas? Quais relações a profissionalização dos artistas estabelece entre os sujeitos do processo?

Para comentar o assunto, convidamos o leitor a retornar conosco ao final do século XIX. O intuito é fazer notar mais uma das procedências do discurso que condiciona a modernização do teatro brasileiro à reforma dos costumes dos artistas, à necessidade de institucionalização de grupos teatrais e à profissionalização dos artistas e técnicos.

Ao analisar as críticas de Machado de Assis sobre o teatro de seu tempo (referências a década de 1860), pudemos observar que o argumento do atraso não vale apenas para o teatro, mas para toda a sociedade brasileira. Se as afirmações de Miroel Silveira apontam a necessidade de intervir nas formas de andar, de falar, de pensar e perceber dos atores em cena, ou seja, em *forma de vida* dos artistas na cena para realizar a modernização do teatro, para Machado o comprometimento está focalizado também no modo como se ganha a vida no teatro de seu tempo. Há uma política tendenciosa a

³ SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**. 1895-1964. São Paulo: Quíron, 1976, p. 299.

generalizar os comportamentos, regulamentar um modelo de vida em nome da formação do homem novo.

Como viviam os artistas do palco no século XIX? Como é de conhecimento de todos, os grupos de teatro desse período eram itinerantes. Fixar os elencos, delimitar o espaço da cena e profissionalizar o artista do palco faz morrer certo modo de sobrevivência artística para fazer aparecer outra.

É interessante contrapor a história da fixação e profissionalização dos artistas à história do circo. Encontramos alguns trabalhos que nos contam de que modo a acrobacia desenvolvida na tradição circense, por exemplo, é compreendida como maléfica à saúde pelos médicos higienistas. Nessa nova perspectiva, as contorções e todo o grotesco da cultura popular passam a ser considerados negativamente como monstruosidades em oposição à positividade da normalidade. Há uma concepção de corpo saudável sendo produzida pelas ciências modernas, concepção que referencializa o corpo normal e saudável em contraste ao corpo monstruoso e doente. Nessa correspondência entre corpo e alma, aparência e valor, os movimentos desafiadores dos acrobatas, se não executados a partir de certos parâmetros de saúde, se não forem praticados “cientificamente”, podem fazer mal à saúde. É desse modo que a acrobacia circense começa a ser proibida e, em seu lugar, surge a ginástica científica que, embasada na fisiologia, na anatomia, na biomecânica, busca o controle e a eficiência dos movimentos. Em oposição ao suposto assistemático da educação transmitida oralmente pela tradição do circo; pela suposta imprecisão e falta de consciência dos movimentos dos acrobatas, ou seja, pela suposta educação improvisada e intuitiva dos artistas ambulantes; em oposição a tudo isso é que o método científico se impõe como um modelo. Todo o resto é classificado como credence, como “coisa de gente ignorante”.

Do ponto de vista de uma política cultural teatral, o mesmo raciocínio é aplicado: os métodos de construção da cena e, por conseguinte, os modos de representação deveriam passar por uma reformulação capaz de atualizá-los. Por outro lado, era preciso alinhar o produto cultural às novas regras da política e da economia.

Do ponto de vista de uma política social, a condenação à itinerância dos artistas, sua aprendizagem oral e sua auto-suficiência impõe e afirma um modo de vida outro. Trata-se do modelo de vida burguês que se constitui na propriedade privada, na política da generalização dos direitos e deveres a partir da aplicação de leis comuns a

todos e do controle da saúde pública. Desse modo, a presença do poder regulamentador do Estado torna-se indispensável para normatizar e regulamentar os governados.

LINGUAGEM E LIBERDADE

Quem é o sujeito do discurso das “reformas” do século XIX?

Tal como os críticos modernos, Machado aproxima *pensamento* de *comportamento*. Nesse ponto, tanto Silveira como Machado estão sob influência de um discurso que alia *linguagem* à evolução humana. Em **As palavras e as coisas**, Michel Foucault mostra como os estudos científicos sobre a língua produziram, no século XIX, a mudança do referencial nos modos de representação do conhecimento. Até o século XVIII, a palavra (e todas as representações) carregava o sentido da coisa que representava, pois era o sinal de sua presença. O significado da palavra tinha relação direta com a coisa a qual se referia e era independente do sujeito. Não se interpretava a palavra, mas à reconhecia como sinal de presença da coisa; a palavra era nome. Trata-se do que os historiadores chamam de modelo mecanicista para a construção do conhecimento.

Nas análises do filósofo, o que muda no século XIX é que a língua passa a designar ações, estados, vontades. O referencial no objeto do conhecimento desloca para o sujeito do conhecimento. As coisas passam a ser reconhecidas pela ação de *alguém que aponta*. “A linguagem ‘enraíza-se’ não do lado das coisas percebidas, mas do lado do sujeito em sua atividade. [...] Fala-se porque se age e não porque, reconhecendo, se conhece. Como a ação, a linguagem exprime uma vontade profunda”⁴. Trata-se do modelo dialético para a construção do conhecimento. Essa mudança produz duas conseqüências, diz Foucault, a primeira é que a língua adquire um valor de *expressão* dessa “vontade profunda” de quem fala; a segunda, é que, nessa perspectiva teórica,

[a língua] não está mais ligada às civilizações pelo nível dos conhecimentos que atingiram, mas pelo *espírito do povo que as fez nascer, as anima e se pode reconhecer nelas*. [...] Numa língua, quem fala e não cessa de falar, num murmúrio que não se ouve mas de onde vem, no entanto, todo o esplendor, é o *povo*.⁵ (Grifos são nossos)

⁴ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 400-401.

⁵ Ibid.

Portanto, um dos objetos a serem atingidos pelos discursos reformistas do século XIX trata da melhoria da “vontade popular”, trata da reforma da língua, trata da reforma dos modelos literários; trata-se de um trabalho a ser fazer com as palavras e com os discursos. O processo para o conhecimento desloca-se da exterioridade das coisas (do objeto do conhecimento) para a interioridade do sujeito que fala. Torna-se necessário investir nos modos de vida da massa de indivíduos que forma o “povo”: educação, cultura, saúde, moradia. Tudo deve ser reformado.

Um efeito desse deslocamento para as artes que trabalham com as palavras é o aparecimento da literatura em diferenciação à escritura sagrada ou ao discurso científico. A literatura é a escrita dos homens; a literatura é como espelho da alma dos homens. A reforma deveria incidir na literatura aproximando-a ao discurso da liberdade. A literatura é *humana*, torna-se expressão do sujeito. Trabalhar na linguagem, apurá-la, melhorar suas matrizes, seus modelos e seus temas poderia qualificar tanto o modo de pensar como o gosto estético popular. Mas, antes, seria preciso reformar o discurso dos artistas, principalmente dos dramaturgos. Como? Para os escritores, colocando sua produção sob o julgo de comissões de especialistas; para os atores, mandando-os para a escola.

Sem literatura dramática, e com um tablado, regular aqui, é verdade, mas deslocado e defeituoso ali e além, - não podemos aspirar a um grande passo na civilização. À arte cumpre assinalar como um relevo na história as aspirações éticas do povo – e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro.⁶

Machado, arrebatado pelos princípios revolucionários, *canta o triunfo do sujeito moderno*, canta a independência nacional, canta a autonomia do sujeito. A arte torna-se espaço, por excelência, da expressão dessa subjetividade combatente idealizada no século XIX.

Chamam nossa atenção as aproximações entre teatro e liberdade. Ao alinhar a cultura teatral ao discurso revolucionário, observamos o teatro sendo transformado em lugar de propagação das idéias ditas libertárias. O teatro, portanto, passa a ter a função de transcender os indivíduos de sua suposta minoridade. É sob esse prisma kantiano que entendemos o desejo de reformar o pensamento e o comportamento dos artistas.

Consideramos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros dois *meios de proclamação e educação pública*.

⁶ ASSIS, Machado de. **Crítica Teatral**. São Paulo: Jackson, 1942, p. 19-20.

Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um d'esses respiradouros e lança-se o pomo às *multidões ignorantes*. No paiz em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente – as caligens cahirão aos olhos da massa; morrerá o privilegio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cahirão abraçadas com elles, como em sudários.⁷ (Grifos nossos)

Outro ponto a se considerar é que o teatro, nessa perspectiva machadiana, torna-se lugar para a “educação moral” das massas (e não apenas de uma localidade). A platéia, transformada em multidão (conjunto aleatório de indivíduos), precisaria ser homogeneizada e deveria estar unida por leis comuns, costumes, práticas, principio de realidade comum a todos. O teatro, assim colocado, passaria a ter uma *utilidade pública*, passaria a ter uma *função social*. Há rejeição à idéia de uma arte para o entretenimento, uma arte para puro deleite, uma arte desarticulada das aspirações políticas, ou seja, uma arte sem utilidade não poderia perdurar diante do ideal revolucionário. Há portanto, em nascimento, a formulação de um discurso que compreende o teatro como *agente educativo*, como pedagogo da sensibilidade das massas. O teatro deveria tornar-se porta-voz das aspirações populares. Mas, antes, deveria mudar tais aspirações.

Em nosso entender, ao encaixar o teatro na engrenagem dessa sociedade em formação, captura-se sua eficácia de comunicação em nome de um discurso que é estranho à estética teatral. Nessa assimilação, na ordem instituída na hierarquia dos saberes, o discurso político se apresenta mais abrangente e superior ao discurso estético. O que se assimila exatamente? Nas palavras acima citadas, Machado de Assis aponta as capacidades comunicativas do teatro, sua liderança sob a platéia; é isso o que se pode assimilar do teatro. Nessa relação, o teatro torna-se comunicador das massas à serviço de idéias supostamente populares e revolucionárias. A liberdade de expressão, própria da criação artística, torna-se vassala desse discurso político. A liberdade é, portanto, regulada por essa relação de forças desiguais.

A NORMATIZAÇÃO DO TEATRO

Outro efeito dessa assimilação da arte ao discurso reformista (formação do sujeito autônomo, alcance da maioria, etc) é a centralização dos saberes e seu controle. Como isso é feito? Um exemplo pode ser observado na presença de *corpos de*

⁷ ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. São Paulo: Jackson, 1942, p. 19-20.

inspetores atuando nas diferentes áreas da sociedade. Esses servidores públicos teriam a função de disciplinar, informar e aconselhar o poder público sobre o que acontece ao seu redor. O que temos é a implantação de tecnologias de controle embasada em uma política que propõe a governabilidade pela disciplina e pela regulamentação. A disciplina trata dos corpos individualmente enquanto a regulamentação trata da população⁸.

Como se quer mostrar, a cultura também não escapa de uma política que governa pela disciplina e pela regulamentação. Uma das providências a serem tomadas é delimitar o espaço de atuação do teatro (edifícios teatrais e outros), seu tempo (horários, períodos de festividades) e seus temas (julgamento prévio da comissão de especialistas). A regulamentação da atividade cultural possibilita aos seus produtores a transformação da arte em *empreendimento*. Para que a atividade teatral seja legitimada na economia industrial nascentes, essa deve transformar-se em *pessoa jurídica*. Mas para que isso se dê na prática, é preciso que os artistas e os técnicos se transformem em *trabalhadores* e possam ser contratados sob a regência das mesmas regras dos contratos trabalhistas.

A tecnologia da disciplina do trabalho artístico pode ser observada, por exemplo, nos órgãos existentes para inspecionar a produção teatral com seus corpos de inspetores. Machado, sem questionar a presença dessa prática, apóia a criação de comissões de especialistas para julgar a qualidade dos textos dramáticos a serem exibidos no teatro. Enaltece, em uma de suas críticas, os esforços governamentais em criar uma *comissão de especialistas* para redigir um projeto que normatiza o teatro nacional que deveria se chamar **Comédia Brasileira**.

Nesse projeto do século XIX, os pareceristas, representando o espírito de sua época, apontam para a necessidade de se construir edifícios adequados para o teatro que seria ocupado por companhias fixas e a criação de conservatórios dramáticos para educar os atores, tudo subvencionado pelo Estado. Perguntamos, então: por que restringir o lugar da cena para um edifício? Por que fixar os elencos? Por que educador os atores em certos princípios estéticos? Somos feitos dessas idéias e estamos tão impregnados por elas, que nos parecem tão verdadeiras, tão certas, que deixamos de nos perguntar que relações teriam com certa política pública?

⁸ FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

É interessante analisar de que modo a comissão de especialistas do século XIX pensou a execução do projeto da normatização do teatro. A regulamentação das produções tanto do teatro como da escola seriam supervisionadas por um *inspetor geral dos teatros*, que tivesse por *missão* julgar a moralidade e as condições literárias das peças destinadas aos teatros subvencionados. O crítico fazia ressalvas à competência da polícia que era, na época, a instituição que cumpria a função de Inspetora Geral dos Teatros. É a censura, em moldes de disciplina militar, o que imperava. Mas, qual a diferença entre a ação do policial e a ação do especialista? Não seriam ambas para normatizar as produções teatrais? Será que o especialista, com seu saber reconhecido, agiria com mais neutralidade ou mais sapiência que o policial? Trata-se, o saber especialista, de um saber desinteressado (para usar uma palavra em desuso)? Será isento de relações com o poder? É isso o que gostaríamos de observar ainda nesse ensaio.

Em certa crônica intitulada “Idéias sobre o teatro” Machado de Assis defende a seguinte tese: “a arte dramática não é ainda entre nós um culto” posto que “as vocações definem-se e educam-se como um resultado accidental”. O que teria feito o crítico negar o teatro de seu tempo como prática cultural popular, posto que a produção teatral carioca foi tamanha no final do século XIX? Com qual discurso o crítico desconsidera o saber teatral de sua época? Por outro lado, o que estaria querendo dizer com “as vocações definem-se e educam-se como um resultado accidental”?

Para reconduzir o teatro para fora de seu “estado decadente”, ou seja, para colocar novamente o teatro no curso da evolução da humanidade (por se tratar, para o autor, de um momento de decadência, portanto, pressupõe um momento anterior de ascensão e uma possível retomada futura), defende não só a participação do Estado na subvenção da cultura mas já indica onde deveria aplicar sua intervenção normativa: sustentar *companhias permanentes* de teatro, criar *escolas para atores*, incentivar o *desenvolvimento da dramaturgia* e *construir edifícios teatrais* municipais, tudo supervisionado por um inspetor geral. Disso, já se pode apontar que a *fixação* dos elencos, a *escolarização* dos atores, a conquista de certo repertório *narrativo dramático* devidamente supervisionado por especialistas e a presença do *Estado* na realização de tais mudanças colocam a produção teatral sob os olhos do poder público e do saber dos especialistas.

Por que fixar e escolarizar os artistas? Estamos tão acostumados a pensar a escolarização como bem supremo e inquestionável, que a pergunta pode parecer sem

sentido. Porque fixar as companhias em espaços subvencionados e administrados pelo Estado é outra pergunta que pode nos parecer sem sentido mas que talvez aponte um problema antigo entre o Estado e os artistas.

A escolarização e a fixação dos elencos em edifícios teatrais não condizem com grande parte da realidade do teatro da época em que as companhias se auto-produziam, eram itinerantes e o conhecimento da arte era passado de pai para filho - pela tradição - ou então, pelo autodidatismo, como já apontamos acima. Escolarizar, no sentido que aqui queremos dar, é uma tecnologia pública capaz de homogeneizar certa prática artística, certo modo de pensar dos produtores de artes; delimitar o lugar das apresentações em espaços públicos ou espaços específicos é proibir sua manifestação em qualquer lugar público. Por tudo o que foi dito, entendemos que escolarizar e fixar o lugar da cena é um modo de intervir nas formas de vida do teatro daquela época.

* * *

Machado localiza a decadência do teatro no próprio presente, pois se trata de combater *formas de vida* dos artistas do palco. Sendo assim, entendemos que, para alinhar o teatro ao discurso libertário, para transformar-se em educador das massas, os artistas deveriam tornar-se sujeitos educados nos princípios revolucionários. E o caminho que se apresenta à sua frente é o da profissionalização seja pela escolarização seja pela ação de comissões de especialistas. Em nosso entender, seria, portanto, a falta de escolarização o que Machado se refere aos “resultados acidentais”. O autor rejeita a autogestão, a itinerância e o autodidatismo em nome da *normatividade* (intervenção estatal) da cena ditada pela fixação do lugar da cena, fixação dos elencos, controle da produção dramaturgica por especialistas e escolarização dos artistas.

A REGULAMENTAÇÃO PROFISSIONAL

A que custo se dá tal profissionalização? O custo das mudanças da mentalidade, mudanças de modos de pensar, de sentir, de gesticular, de perceber, enfim, a custa da transformação da subjetividade do artista. Tudo em nome de princípios revolucionários. Mas, perguntamos ainda, para as relações de poder dentro dos processos criativos, o que significaram essas mudanças?

Em 1928 é redigido um decreto que regulamenta a profissão de artista a qual Getulio Vargas dará execução em décadas seguintes. Segundo Miroel Silveira “esse

decreto, em verdade, pela primeira vez concedia ao ator uma profissão reconhecida, um *status social*”⁹. Na verdade, a profissão de ator sempre foi reconhecida popularmente. O que o artista, com esse decreto, estaria prestes a alcançar? Legitimidade legal, desejo que já se fazia presente com a criação da casa dos artistas (precursora do sindicato dos artistas). Ele passa a existir juridicamente. De qual modo? Como *trabalhador*.

O passo seguinte foi a criação de um órgão de normatização do teatro atrelado ao Estado: o Serviço Nacional de Teatro. Esse atuou nos mesmos moldes que a comissão de especialistas prescrita por Machado de Assis. Por meio do SNT os artistas puderam publicar obras teóricas e dramáticas, criar uma companhia estável de teatro (Comédia Brasileira) “e toda uma legislação que incluiu os profissionais de teatro no contexto global da legislação trabalhista e dos benefícios da previdência social”¹⁰.

Nos termos da lei de 1928, de que maneira se estabelecem as relações trabalhistas em um processo criativo? Vamos citar aqui apenas alguns artigos e parágrafos do texto original para que possamos analisar seus objetivos.

Cabe ao artista:



1º Cumprir seus contratos ou ajustes com os empresários;
3º Portar-se convenientemente em cena e com o devido respeito ao público;
4º Observar pontualmente as horas de trabalho indicadas nas ‘Tabelas de serviço’ pelo empresário ou seu representante legal, respeitadas as determinações deste regulamento;

Art 25. Os artistas não poderão alterar, suprimir, ou acrescentar, nas representações, palavras, frases ou cenas sem autorização por escrito do autor ou subrogado nos direitos deste, devidamente aprovada pela Censura Theatral do Distrito Federal, ou pela outriedade de função equivalente nos Estados, e no Território do Acre.¹¹

É possível notar que a lei tem o propósito de controlar o tempo e o deslocamento do profissional em seu lugar de trabalho, as ações do trabalho, instituir uma vigilância hierarquizada e aplicar penalidades a partir de parâmetros que normatizam o comportamento do trabalhador em seu local de trabalho. Como se pode perceber, a lei baseia-se no sistema fabril de trabalho. Isso significa que o artista é

⁹ SILVEIRA, Miroel. **A contribuição italiana ao teatro brasileiro**. 1895-1964. São Paulo: Quíron, 1976, p. 238.

¹⁰ Ibid., p. 289.

¹¹ DECRETO n. 18.527 de 10 de dezembro de 1928. Disponível em: www.senado.gov.br/legilacao/ListaPublicacoes.action?id=86631

igualado ao operário. Isso é o que podemos falar de generalização dos saberes e procedimentos de uma sociedade nascente baseada nas relações de trabalho industrial. Ao profissionalizar o artista, a lei o submete a um tipo de relação de trabalho muito semelhante ao trabalhador de uma fábrica.

Em nosso entender, a normatização e institucionalização do fazer teatral geram um campo conflituoso entre Estado e liberdades artísticas. O primeiro problema que observamos é a transformação da cultura teatral em servidor público para a educação moral.

Diferente do que se pensa, as tentativas de institucionalização do teatro foram muitas, antes e depois da lei supracitada. A arte do teatro parece ter “muitos amigos” na classe política. A subvenção de companhias teatrais e de edifícios teatrais, ou seja, a institucionalização do teatro - sob o lema de sua nacionalização - saiu do papel por períodos curtos na história do teatro brasileiro, no entanto, são inúmeras as páginas escritas para sua efetivação.

Ao que tudo indica a primeira tentativa de institucionalizar companhia e edifício teatral aparece em 1861 sob a iniciativa do então Ministro do Império, Visconde de Jaguarí (Barão das Três Barras). Em 1862 foi nomeada a comissão de que falamos aqui, citada por Machado de Assis, composta por José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e João Cardoso de Menezes e Souza cujo relatório sugeria considerações para a construção de um edifício destinado à representação de peças modernas e a criação de um conservatório dramático com pessoal renovável em curto prazo e cujo principal objetivo era exercer censura sobre as composições teatrais¹². Em 1871, utilizando-se do parecer dessa comissão, aprova-se o decreto que autoriza a criação do Conservatório. O orçamento não foi feito e tudo acaba em nada.

Em 1873 o deputado Cardoso de Menezes lança proposição autorizando o governo a fundar um teatro normal e a despender certa quantia para a construção de um edifício-sede para companhia fixa na capital federal. Em 1884 o vereador Malvino Reis dirige-se à Câmara Municipal da Corte com proposição semelhante. Em 1892, pelo Estado da Paraíba, o deputado Pedro Américo apresenta projeto lei para criar o teatro nacional. Em 1914, o intendente Leite Ribeiro apresenta projeto orçamentário para a construção de edifício teatral na capital federal. Em 1919 o deputado Maurício de

¹² MICHALSKI, Yan & TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**. As companhias oficiais de teatro no Brasil: História e polêmica. São Paulo: Hucitec, 1992.

Lacerda apresenta projeto semelhante aos anteriores. Em 1920 é transformado em lei o projeto do intendente Vieira Moura que institui a Companhia Dramática Normal na capital federal. Em 1921 um outro projeto é idealizado por integrantes da câmara dos Deputados. Nenhum desses esforços levaram a qualquer concretização da instituição de uma companhia nacional e construção de edifícios teatrais.

Em 1923, outro projeto aparece, esse idealizado pelos administradores da Casa dos Artistas (instituição que funcionava também como sindicato dos artistas). Supõe-se que tal documento teria a presença de artistas em sua elaboração. Aí, ressalta Yan Michalski e Rosyane Trotta, aparece novamente o nome de “Comédia Brasileira” para a companhia, sob o qual acabará se concretizando, muito mais tarde, como companhia oficial e dura de 1940 a 1945. Mas a novidade, em nosso entender, está na proposta de uma companhia estruturada dentro da fórmula de *sociedade civil*.

Em 1926 o projeto da Casa dos Artistas junta-se a todos os anteriores e não dá em nada. Em 1927, o deputado Augusto de Lima propõe a construção de edifício teatral. Em 1929 o historiador Carneiro de Oliveira ainda tenta outro projeto semelhante ao anterior. Somente em 1940 teremos a institucionalização do elenco da **Cia Comédia Brasileira** que termina em 1945; depois, de 1953 a 1954 temos a **Cia Dramática Nacional** e, finalmente, de 1956 a 1967 temos a última *Cia* instituída, o **Teatro Nacional de Comédia**.

Yan Michalski e Rosyane Trotta fazem o seguinte comentário, depois desse mosaico de histórias que “deram em nada”.

Como se vê, não é por falta de projetos e de iniciativas legislativas que não foi possível organizar, entre a primeira tentativa de 1861 e a criação da Comédia Brasileira em 1940, qualquer tipo de companhia estatal. A quantidade de projetos é, mesmo, absurdamente desproporcional à absoluta falta de qualquer resultado prático de todos eles. Entre tantas leis que não “pegam” no Brasil, aquelas que se referem à fundação de uma companhia oficial de teatro parecem, assim, ocupara uma posição pioneira, e de grande destaque.¹³

Os autores comentam o fato da quase impossibilidade de oficialização de elencos alegando o desinteresse governamental. Miroel Silveira, em outra pesquisa, apresenta o argumento contrário, alegando falta de organização dos próprios artistas que parecem discordar e não se entender com relação ao assunto.

¹³ MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**. As companhias oficiais de teatro no Brasil: História e polêmica. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 12.

Será essa dificuldade de oficializar companhias de teatro um mau sinal? O que poderia significar? Será mesmo falta de interesse político? Mas e os inúmeros projetos acima citados? Será falta de mobilização da classe teatral? Como falar de desmobilização de uma categoria profissional que, afinada às lutas operárias no início do século, organiza-se fundando a Casa dos Artistas que funciona como precursora do que viria a ser o sindicato dos artistas de teatro?

Para os propósitos de argumentação desse ensaio, para terminar, focalizamos tal polêmica na própria existência da lei e em seus termos. Quando analisamos a Lei de 1928, que regulamenta as funções dos artistas, percebemos, como já apontamos acima, que essa é embasada nos modos de produção fabril. O que regulamenta a profissão são suas funções artísticas, seus deveres e obrigações diante do elenco, do produtor e do diretor de cena. A estrutura proposta é a da hierarquia militar: há um chefe geral – o encenador ou diretor de cena ou o produtor – e há os técnicos que lhe deve obediência. Isso é regulamentado em lei! Para quê? Por que foi necessário escrever as obrigações dos artistas? Por que a necessidade de criar punições normatizadas?

Quando consultamos o estatuto da **Comédia Brasileira**, podemos perceber que o mesmo é embasado totalmente na lei em vigor. Vejamos das disposições sobre algumas funções, que para nós são artísticas, mas, que em um sistema fabril, transforma o profissional em empregado e o Estado em empregador.

Ao Diretor de Cena compete:

1º) Ser o fiscal permanente de todas as seções que se enquadre na parte cênica.

3º) Fiscalizar, exigindo informações diárias acerca do andamento dos trabalhos, participando imediatamente ao Sr. Superintendente qualquer falta que se dê.

5º) Propor à Comissão Artística a aplicação das multas de 3,5 e 10% de seu ordenado mensal ao artista que na primeira, segunda ou terceira vez prejudicar voluntariamente o seu papel, mutilando-o, utilizando o mesmo processo para as faltas aos ensaios dos artistas e auxiliares de cena. [...]

Ao ensaiador compete:

1º) Marcar e ensaiar as peças que para esse fim lhe forem apresentadas pela Comissão Administrativa, comunicando ao Diretor de Cenas horas de ensaio para ser exarado em tabela.

2º) Começar o ensaio um quarto de hora após a marcada na tabela, comunicando as faltas ao Diretor de Cena para efeito de penalidade. [...]

Aos artistas compete:

1º) Comparecer ao teatro à hora marcada na tabela.

- 5º) Comparecer no teatro uma hora antes de começar os espetáculos quer deva ou não representar, não lhe sendo lícito sair do teatro sem avisar ao Diretor de Cena do local onde possa ser encontrado.
10º) Não prejudicar o trabalho de seus colegas em contra-cena que não tenham sido marcadas, ou frases que não estejam na peça, sob pena de incorrer no parágrafo 5º, artigo 4º do Diretor de Cena.¹⁴

Podemos notar que a relação contratual entre os sujeitos do processo criativo é de ordem hierarquizada e disciplinar. Ao diretor de cena cabe a função de fiscal dos comportamentos dos atores e técnicos. É ele quem delata, aos seus superiores, as indisciplinas. Ao ensaiador, por sua posição de superioridade, não há livro de ponto nem fiscal imediato. No entanto, ele presta contas de seu trabalho a superiores. Dos atores, o contrato controla o tempo de permanência – 8 horas – que o profissional está em trabalho. Tal como qualquer repartição pública ou instituição bancária ou escritório ou loja, o artista tem que prestar contas de seu tempo, suas ações e, o que é muito curioso, de seu comportamento ético.

Sob esse regimento, o que imaginamos prevalecer são relações de desconfiança e hostilidade. Há uma vigilância constante e, por conseguinte, um medo que paira nas coxias e que também nos sufoca com a simples leitura de tal estatuto. Tudo para lhes mostrar que a regulamentação da profissão dos artistas de teatro, embasada nos princípios empresariais, generaliza as relações de trabalho e transforma o artista em um asujeitado, tal com qualquer operário o é em seu trabalho. Ao se estar em constante vigilância, os artistas, tal como os operários, tornam-se indivíduos sob suspeita.

Logo, a regulamentação profissional do artista, é, sob nossos olhos, um modo de alinhar o artista aos princípios da produtividade - antes um ambulante, um autodidata - e, ao mesmo tempo, um modo de ter olhos sob os corpos desses artistas que comungavam de modos diferentes daqueles prescritos pela ética da produtividade. O tempo, as ações, os modos de criação, as brincadeiras, tudo está sob vigilância. É a disciplina e a regulamentação das formas de vida dos artistas sendo instituídas. É desse modo que todo e qualquer modo de vida ambulante é desqualificada e colocada sob suspeita.

¹⁴ MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado**. As companhias oficiais de teatro no Brasil: História e polêmica. São Paulo: Hucitec, 1992, p. 18-26.