



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

Programa de Pós-Graduação em História



VANESSA MATHEUS CAVALCANTE

**“A LUTA POR UM IDEAL”: A SOCIEDADE
BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS COMO
ESPAÇO DE PROFISSIONALIZAÇÃO E DE
DEFESA DO TEATRO BRASILEIRO (1917 –
1945)**

2023



Vanessa Matheus Cavalcante

“A LUTA POR UM IDEAL”: a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais como espaço de profissionalização e de defesa do teatro brasileiro (1917 – 1945)

Tese de Doutorado Acadêmico apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em História do
Centro de Ciências Humanas e Sociais da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
como requisito parcial à obtenção do grau de
Doutora em História.

Orientador: Marcelo de Souza Magalhães

Coorientadora: Angela Maria de Castro Gomes

Rio de Janeiro

2023

Matheus Cavalcante, Vanessa

M ?A LUTA POR UM IDEAL?: a Sociedade Brasileira de
Autores Teatrais como espaço de profissionalização e de
defesa do teatro brasileiro (1917 ? 1945) / Vanessa
Matheus Cavalcante. -- Rio de Janeiro, 2023.
230

Orientador: Marcelo de Souza Magalhães.
Coorientador: Angela Maria de Castro Gomes.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História, 2023.

1. Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. 2.
Intelectuais. 3. Teatro. I. de Souza Magalhães, Marcelo,
orient. II. de Castro Gomes, Angela Maria, coorient.
III. Título.

Vanessa Matheus Cavalcante

“A LUTA POR UM IDEAL”: a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais como espaço de profissionalização e de defesa do teatro brasileiro (1917 – 1945)

Tese de Doutorado Acadêmico apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em História do
Centro de Ciências Humanas e Sociais da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
como requisito parcial à obtenção do grau de
Doutora em História.

Banca examinadora:

Prof^o.Dr. Marcelo de Souza Magalhães (Orientador)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof^a Dr^a Angela Maria de Castro Gomes (Coorientadora)

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof^a Dr^a Andrea Barbosa Marzano

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof^a Dr^a Angelica Ricci Camargo

Arquivo Nacional - AN

Profª Drª Carolina Vianna Dantas

Fundação Oswaldo Cruz - Fiocruz

Profª Drª Dulce Chaves Pandolfi

Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas - IBASE

*Para Isabella, com quem mais aprendo
e a quem dedico tudo o que faço.*

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento e escrita de uma tese de doutorado não pode e nem deve ser um processo solitário. Como mãe solo ativa profissionalmente, terminar esta tese foi um ato extremamente desafiador. Muitas vezes, achei que não conseguiria ou que a pesquisa não caberia na minha vida corrida e caótica... Assim, o apoio de professores, amigos e família se tornou essencial para que esta etapa fosse finalizada, tornando os agradecimentos um imperativo.

Primeiramente, agradeço ao professor Marcelo Magalhães, que se mostrou um orientador tranquilo, atento e atencioso. Agradeço pelo trabalho de parceria nesta pesquisa e por todo seu carinho e compreensão nestes anos de orientação atravessados por diversos desafios pessoais e profissionais.

À professora Angela de Castro Gomes, com quem aprendi muito do que sei de pesquisa e arquivos. Foi quem me ensinou a ter um olhar curioso e interessado nas fontes desde o início da minha trajetória acadêmica no início dos anos 2000. Anos depois, como minha orientadora no mestrado, me apoiou em momentos importantes da vida profissional e acadêmica.

Às professoras Andrea Marzano e Angélica Ricci, que acompanharam a pesquisa desde a banca de qualificação. Suas sugestões e comentários foram muito importantes para o andamento da pesquisa. Agradeço também às professoras Carolina Vianna Dantas e Dulce Pandolfi pela participação na defesa desta tese. Uma honra tê-las na banca.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Unirio pela compreensão e tolerância, além de aceite de pedidos de prorrogações e licença. Agradeço especialmente à Priscila Luvizotto, secretária do Programa, pela atenção e auxílio dispensados.

Sem a pesquisa em arquivos e bibliotecas este trabalho não seria possível. Assim, agradeço às equipes da biblioteca da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), do Arquivo da Academia Brasileira de Letras (ABL), do Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC) - Funarte, do CPDOC/FGV. Agradeço, em especial, à equipe de acervos do Instituto Moreira Salles onde atuo profissionalmente desde 2019, com destaque ao Núcleo de Catalogação e Difusão. Sem o seu apoio não seria possível

realizar este doutoramento. Registro também meu agradecimento à coordenadoria de Música, que possibilitou o acesso ao Arquivo de Chiquinha Gonzaga.

Finalmente, mas não menos importante, agradeço especialmente àqueles que me acompanham na vida que está além da academia e do trabalho. À minha família e aos meus amigos, que fazem com que a minha existência faça sentido. Muito obrigada.

RESUMO

A proposta desta tese é analisar a trajetória institucional da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) com foco em sua importância na profissionalização de autores nas primeiras décadas do século XX. Para tanto, entende-se que o período que vai desde a sua criação, em 1917, até o final do primeiro Governo Getúlio Vargas, foi essencial na constituição de seu projeto político-cultural: a defesa dos direitos de autores nos campos teatral e musical brasileiros. Após a sua fundação, a sociedade civil enfrentou uma série de obstáculos dos quais é possível destacar as disputas internas em torno da adoção de um projeto institucional; bem como a oposição dos empresários teatrais à fixação de tabelas de direitos autorais e a centralidade da SBAT neste processo. Posteriormente, ao longo das décadas de 1920 e 1930, outros atores sociais, como os compositores e empresários ligados ao rádio e ao cinema, destacaram-se pelas disputas em torno da cobrança e fiscalização dos direitos autorais ligados ao campo musical. Neste processo de constituição e afirmação da instituição na defesa dos direitos do autor no Brasil, a relação com o Estado brasileiro mostrou-se essencial. Desta forma, este trabalho buscou investigar como se deu a aproximação desta associação civil de caráter voluntário com os diferentes níveis do poder público nos anos finais da Primeira República e no governo varguista, dinâmica essencial para seu estabelecimento e continuidade de sua atuação ao longo do período estudado. As negociações com o poder federal para a promulgação de leis ligadas à regulamentação do teatro no Brasil; o diálogo com as instâncias estaduais e municipais para a implementação de leis e práticas de fiscalização e arrecadação; o diálogo com os departamentos de censura receberam um olhar mais atento. Neste sentido, analisar como a instituição lidou com diferentes agentes do Estado e do campo cultural, auxiliou na construção de alguns apontamentos de como a sociedade civil atuou na consolidação de políticas públicas e práticas institucionais que objetivavam maior reconhecimento e profissionalização de escritores e músicos no Brasil. Através de uma análise, em perspectiva histórica e sincrônica, buscou-se lançar um olhar sobre os projetos, políticas públicas e práticas institucionais em que a SBAT esteve envolvida ao longo do período.

Palavras-chave: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); Teatro; Intelectuais; Direitos autorais

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to analyze the institutional trajectory of the Brazilian Society of Theatrical Authors (SBAT), focusing on its importance in the professionalization of authors in the first decades of the 20th century. To this end, it is understood that the period from its creation in 1917 until the end of the first Getulio Vargas government was essential in the constitution of its political-cultural project: the defense of authors' rights in the Brazilian theatrical and musical fields. After its foundation, the civil society faced a series of obstacles, including internal disputes over the adoption of an institutional project; as well as the opposition of theatrical entrepreneurs to the establishment of copyright tables and the centrality of the SBAT in this process. Later, throughout the 1920s and 1930s, other social actors, such as composers and businessmen linked to radio and cinema, stood out for their disputes over the collection and supervision of royalties linked to the musical field. In this process of constitution and affirmation of the institution in the defense of authors' rights in Brazil, the relationship with the Brazilian state proved to be essential. In this way, this work sought to investigate how this voluntary civil association came closer to the different levels of public power in the final years of the First Republic and during the Vargas government, a dynamic that was essential for its establishment and the continuity of its activities throughout the period studied. Negotiations with the federal government to enact laws related to the regulation of theater in Brazil; dialogue with state and municipal bodies to implement laws and inspection and collection practices; and dialogue with censorship departments all received a closer look. In this sense, analyzing how the institution dealt with different agents from the state and the cultural field helped us to draw some conclusions about how civil society acted in the consolidation of public policies and institutional practices aimed at greater recognition and professionalization of writers and musicians in Brazil. Through an analysis from a historical and synchronic perspective, the aim was to take a look at the projects, public policies and institutional practices in which SBAT was involved throughout the period.

Keywords: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); Theater; Intellectuals; Copyrights

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Fundação da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras.

Figura 2. Ata de instalação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

Figura 3. Retiro dos Artistas - 1931

Figura 4. Contrato de reciprocidade entre a SBAT e a Verein der Bühnenverleger in Wien (Associação de Autores Teatrais de Viena) - Arquivo Francisca Gonzaga. Instituto Moreira Salles, RJ.

Figura 5. O primeiro Boletim da SBAT (1924)

Figura 6. Carteira de sócio de Vicente Celestino

Figura 7. Inauguração do monumento a Francisco Manoel, compositor do Hino Nacional brasileiro.

Figura 8. As taxas cobradas pela censura teatral - charge de Alvarus

Figura 9. Abadie Faria Rosa assina o termo de posse da diretoria do SNT

Figura 10. Anúncio da temporada de *Carlota Joaquina*, no Rival, 1939

Figura 11. Seção de distribuição do Pequeno Direito criada em meados da década de 1930

Figura 12. Ary Barroso discursa em homenagem ao Dia do Compositor

Figura 13. Ranking de autores mais representados

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quantidade de associações/tipo

Tabela 2: Associados da SBAT por Estado

Tabela 3: Número de representantes por Estado (1924 - 1928)

Tabela 4: Primeira formação do Conselho Deliberativo da SBAT

Tabela 5: Plano de subsídios 1939 - 1943

SUMÁRIO

Introdução.....	16
 Capítulo 1 - A fundação da SBAT e a organização do teatro brasileiro: a “luta por um ideal”.....	27
1.1. Articulação e solidariedade no alvorecer do século XX: as sociedades civis e a busca por direitos.....	27
1.2. A fundação da SBAT: entre atos e palavras	36
1.2.1. A “Geração Trianon” e a criação da SBAT	40
1.2.2. SBAT e os empresários: a “reação dos interesses feridos”	51
 Capítulo 2 - Dos bastidores ao palco: a consolidação da SBAT nos anos 1920.....	56
2.1. Os anos 1920: um breve panorama do teatro nacional.....	57
2.2. A SBAT nos anos 1920: funcionamento e consolidação de um projeto político-cultural.....	64
2.2.1. Cotidiano e funcionamento da SBAT.....	78
2.2.2. Da teoria à prática: iniciativas da SBAT em busca da estruturação do teatro brasileiro.....	99
2.2.2.1. A Federação Artística Teatral.....	100
2.2.2.2. O I Congresso Artístico Teatral e a “Lei Getulio Vargas”.....	103
 Capítulo 3 - A SBAT no Primeiro Governo Vargas (1930 - 1945): entre a expansão, o conflito e a negociação.....	112
3.1. Direitos e regulamentação do meio teatral.....	114
3.2. Em busca do controle de direitos: o amparo aos autores e compositores.....	120

3.2.1. Abadie Faria Rosa: um bandeirante do direito autoral?.....	120
3.2.2. Organização e atuação da SBAT nas décadas de 1930 e 1940: a casa do autor.....	126
3.3. SBAT e a relação com o Estado.....	141
3.3.1. SBAT e censura	143
3.3.2. A SBAT e a burocracia estatal varguista: as experiências da Comissão de Teatro Nacional (1936-1937) e do Serviço Nacional de Teatro (1938-1945).....	156
 Capítulo 4 - Disputas em torno dos direitos autorais no Brasil: os grandiosos "pequenos direitos"	
4.1. A SBAT e a cobrança dos “pequenos direitos” ou “direitos não-teatrais”	181
4.1.1. A SBAT e os compositores: “entidade madrasta”?	187
4.1.2. A SBAT e as rádios.....	212
 Considerações finais	222
Referências	227
Anexo I - Diretorias da SBAT (1917-1945)	233

Introdução

O interesse em pesquisar sobre a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) iniciou ainda no mestrado (2010-2012), quando, ao investigar a trajetória de Viriato Corrêa - autor teatral maranhense e fundador da SBAT -, ficou perceptível que a associação civil era presença recorrente no meio teatral das primeiras décadas do século XX. Conferências, encontros e reuniões eram promovidos pela instituição, sendo, portanto, perceptível que se tratava de um lugar de sociabilidade da cena teatral brasileira, frequentado não somente por seus membros-autores, mas também por atores, críticos e empresários teatrais. Uma das pautas recorrentes destes encontros nas primeiras décadas de existência da SBAT foi a regulação das relações de trabalho no meio teatral, mais especificamente a defesa dos direitos autorais, demanda há muito colocada por escritores teatrais, músicos e literatos e que foi uma das motivações da fundação da instituição no início do século XX.

Com o aprofundar da investigação, foi possível perceber que o raio de ação da SBAT transbordou sua sede no Rio de Janeiro - capital federal e epicentro cultural nos primórdios do século XX - a partir da década de 1920, quando sua atuação em prol da defesa dos autores teatrais e musicais dava-se em outros estados brasileiros levando ao seu reconhecimento inclusive no exterior. A forma como a SBAT se queria brasileira de fato, ou seja, como buscou se consolidar, expandir e se fazer reconhecer como referência nas causas da área teatral por todo o Brasil, ainda é pouco conhecida e estudada, o que foi uma das motivações para o desenvolvimento desta pesquisa.

A perenidade da SBAT no universo associativo também é um fator que chama atenção, dado o contexto de profusão de diferentes entidades semelhantes a ela. Enquanto a maioria das experiências associativas no meio cultural no início do século XX foram fugazes, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais tem uma trajetória duradoura.¹ O objetivo desta tese é investigar como se conformou esta associação civil

¹ Apesar de estar em crise, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais se mantém em funcionamento até o presente momento (2023). Desde o início dos anos 2000 vinha sendo administrada por uma comissão formada por Aderbal Freire Filho e outros amigos da sociedade civil. Desde 2022 ela passa por uma reformulação através do projeto *SBAT em cena*, resultado de um convênio com o Programa de Pós-Graduação de Artes da Cena (ECO- UFRJ) e emendas parlamentares de deputados federais. As iniciativas

de caráter profissional, que se mantém ativa há mais de um centenário, e as estratégias e negociações estabelecidas para se estruturar nas primeiras décadas de seu funcionamento. O recorte cronológico escolhido nesta tese se justifica pois entendemos que o período inscrito entre a sua fundação, em 1917, e as décadas de 1930 e 1940 foi central para a criação de aparatos de funcionamento e para a conformação de seu projeto político-cultural: a salvaguarda dos direitos do autor no Brasil e no exterior. Para auxiliar na compreensão da conformação de sua trajetória institucional, a noção de projeto cunhada proposta por Schutz, como “conduta organizada para atingir finalidades específicas”², pode ser útil. Projeto político-cultural este que foi se modificando ao longo do tempo, de acordo com o contexto e os desafios enfrentados pela SBAT.

A escolha e a implementação desta via de atuação pela SBAT, foi um processo entremeado de disputas em diversos âmbitos e desde a sua fundação. A associação foi marcada, logo em seus primeiros anos de funcionamento, por uma série de debates acerca de qual seria o melhor caminho institucional a seguir. Duas correntes eram majoritárias: a primeira defendia que se deveria priorizar o investimento no desenvolvimento do teatro nacional, o que pode ser traduzido brevemente como investimento na qualidade das produções teatrais da época, o que tinha relação com uma concepção que tinha a matriz europeia como referência e enxergava em gêneros como o drama e a comédia como aqueles que poderiam elevar o gosto do público pelo “bom teatro”. A segunda corrente, que acabou prevalecendo na atuação da SBAT, foi aquela que defendia que a valorização e a profissionalização dos autores teatrais como prioridade e que teria no pagamento dos direitos autorais seu principal objetivo.

A fim de garantir seu funcionamento, a SBAT também precisou lidar com setores ligados ao meio cultural, a exemplo de empresários teatrais e musicais e, posteriormente, as sociedades de rádio. Assim, foram recorrentes as denúncias de casos de plágio por todo Brasil, a notificação de omissão dos autores representados por ela nos cartazes de espetáculos teatrais ou em roteiros de programas de rádio, a omissão de nomes dos compositores nas capas dos discos. Para garantir o respeito à legislação vigente era primordial que a sociedade civil contasse com o apoio das autoridades policiais da censura, de prefeitos e governadores. Assim, para que não se tornasse uma

têm como objetivo reerguer a instituição, através da promoção de eventos, congressos etc. Ver: <https://sbat.com.br/>.

² Schutz; Alfred, 1979 apud Velho; Gilberto, 2003, p. 101.

instituição inócua, mostrou-se imprescindível negociações constantes com diversos âmbitos das autoridades estabelecidas. A busca constante do estreitamento das relações com estas instâncias pode ser apontada como um dos fatores que explicam sua existência longínqua.

A ideia de autoria para a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais é estruturante e justifica sua existência. Michael Foucault em sua célebre conferência proferida na Sociedade Francesa de Filosofia (1969), intitulada “O que é um autor?”, traz, entre outras reflexões, uma análise sobre o que ele considera a função-autor. De acordo com o filósofo, ela está para além da atribuição de um nome próprio a determinado texto, exercendo um impacto mais amplo em relação ao seu contexto de atuação:

“a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.”³

Foi a partir da noção de que havia a necessidade do reconhecimento de seu trabalho que um grupo de autores do campo teatral e musical se mobilizaram para que a SBAT fosse fundada e se consolidasse nos primeiros decênios do século XX. Na prática, seu principal trabalho enquanto instituição representante dos autores-membros era fiscalizar e cobrar pelos usos de suas obras, mesmo depois de mortos, vale dizer. Neste contexto, a autoria já era propriedade intelectual protegida e regulada por leis. Seus herdeiros podiam receber pelo uso da obra e a SBAT era igualmente intermediária destes direitos. Tal representação se mostrou uma missão extremamente desafiadora diante das dimensões territoriais do Brasil e da cultura de desvalorização da profissão de autor teatral e musical no país.

³ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

A estratégia de pesquisa foi acompanhar sua trajetória institucional, seus principais personagens, os desafios enfrentados e as estratégias utilizadas para seguir em atividade. Mas como traçar esse percurso diante de uma instituição que foi tão abrangente em sua atuação e formada por tantos membros de relevo no meio cultural da época? Ao iniciar a pesquisa era fato que o grupo de intelectuais conhecido como *Geração Trianon*, responsável pela fundação da SBAT, deveria de alguma forma ser perseguido. O grupo, majoritariamente formado por homens ligados ao teatro musicado e ligeiro - como Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Bastos Tigre, Viriato Corrêa e outros-, tinha como única representante feminina Chiquinha Gonzaga. Sua consagrada trajetória no meio musical como maestrina e compositora, destoava de seu envolvimento no movimento de defesa dos direitos autorais e sua intensa atividade interna na administração da SBAT, atuação ainda pouco conhecida. Ao longo da pesquisa, foi possível perceber que, dadas as cisões internas e mudanças institucionais, outros personagens foram ganhando relevância, a exemplo de alguns membros da diretoria ao longo das décadas de 1920 e 1930, como é o caso de Abadie Faria Rosa. Abadie Faria Rosa foi um dos presidentes da SBAT que merece destaque neste trabalho. O autor, crítico e tradutor teatral ficou conhecido como um diretor que teve êxito ao longo dos sete anos em que esteve à frente da direção da SBAT (1929-1936). Sua gestão foi marcada não somente pela escolha e profundo investimento em um projeto institucional que tinha como central o fortalecimento da entidade-autor por meio da valorização de seu trabalho, mas pela busca do protagonismo da instituição quando o assunto era os direitos autorais. Por outro lado, é importante apontar que o ex-presidente da SBAT foi o primeiro indicado para a diretoria do Serviço Nacional de Teatro (1938-1945), podendo ser considerado uma espécie de homem-ponte entre o meio teatral brasileiro e o poder público.

Esta tese é composta por quatro capítulos. No capítulo 1, o objetivo é apresentar como as sociedades civis na Primeira República foram formas de profissionais ligados ao meio teatral apresentarem ao Estado suas demandas, como também foram lugares de sociabilidade centrais onde o encontro entre seus membros promoveu trocas de ideias e, conseqüentemente, o fortalecimento das identidades desses grupos. Para tanto, buscou-se traçar um panorama de diversas iniciativas no meio cultural a fim de demonstrar como iniciativas de sociedades civis como a SBAT não eram incomuns em um contexto em que o Estado republicano recém-estabelecido enfrentava uma série de movimentos

de trabalhadores que reivindicavam seus direitos utilizando-se de diversas estratégias, sendo recorrentes a organização de sociedades civis e/ou a realização de greves. Assim, a fundação da SBAT, em 1917, não foi uma iniciativa isolada, como demonstra o trabalho de Victor Fonseca⁴ sobre associações civis na Primeira República. Ao mapear as entidades das diferentes áreas, aponta para a importância destas como interlocutora dos grupos de trabalhadores perante o Estado brasileiro. Para Cláudia Viscardi⁵, a profusão desse tipo de organização estava ligada à busca de implementação de direitos destes trabalhadores e, portanto, ao alcance do exercício da cidadania. Assim, apresentamos como se deu a fundação da Sociedade pela chamada *Geração Trianon*, grupo de autores teatrais que tinham como uma de suas principais demandas o reconhecimento de seu trabalho por meio do pagamento de direitos autorais.

No segundo capítulo, a partir do acompanhamento da trajetória institucional da SBAT na década de 1920, analisaremos como ela se estruturou nos primeiros anos de existência. Foi neste contexto que a sociedade civil passou a ser reconhecida como de utilidade pública pelo governo federal (Decreto n. 4092, 04/08/1920), o que possibilitou ser representante de seus associados perante a polícia e a justiça brasileiras. Tal reconhecimento, aliada ao aumento de sua estrutura no período - como a equipe de advogados e juristas que estavam a disposição de seu quadro social -, facilitou ainda mais as possibilidades concretas de sua atuação e a crescente respeitabilidade alcançada no Brasil e no exterior. Soma-se a isso, a sua movimentação interna para reafirmar esse lugar de protagonismo e as estratégias utilizadas por sua diretoria e membros objetivando a consolidação do lugar de associação-referência no Brasil e no exterior no que se refere à defesa da propriedade intelectual no meio teatral e ponto focal de debate sobre questões do teatro nacional. Neste sentido, lançamos luz sobre duas iniciativas protagonizadas pela SBAT no período: a formação da Federação Artística Teatral (1924-1925) e a organização do I Congresso Artístico Teatral (1924). Apesar de efêmera, a primeira experiência, que reuniu diversas associações profissionais ligadas ao meio teatral, pode ser entendida como uma tentativa da SBAT de capitanear e se

⁴ FONSECA, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Brasil, Arquivo Nacional, 2008.

⁵ VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. “Leis sociais e cidadania na Primeira República: o direito de associação”. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011.

tornar a principal interlocutora das demandas dos diversos setores do meio teatral perante o Estado brasileiro. A realização do Congresso Artístico Teatral, na mesma época, buscou discutir questões existentes no meio teatral, incluindo a sociedade civil e buscando alternativas concretas aos problemas enfrentados. As teses apresentadas e aprovadas por comissões deveriam ser enviadas às autoridades pela direção da SBAT, para serem eventualmente implementadas como políticas públicas em prol do desenvolvimento do teatro.

O terceiro capítulo foi dedicado a compreender como a SBAT manteve a sua atuação como representante de autores e compositores em um momento de institucionalização pelo Estado das diferentes áreas, inclusive da cultura, ao longo do Primeiro Governo Getúlio Vargas (1930-1945). Assim, buscamos lançar um olhar mais atento sobre a sua relação com o Estado brasileiro, a fim de promover mudanças na área teatral e na fiscalização das políticas implementadas a partir da legislação de 1928⁶. A participação em comissões oficiais e as relações com as autoridades estaduais e federais receberam nossa atenção neste sentido. Uma das contribuições que esta pesquisa busca trazer é entender como se deu a relação da sociedade civil com os departamentos de censura. Durante as primeiras décadas do século XX, as atividades da censura eram complementares à atuação da SBAT, já que, dentre outras atribuições, eram seus agentes os responsáveis por fiscalizar a documentação apresentada pelas casas teatrais de que os direitos autorais haviam sido quitados junto aos agentes da SBAT. Além disso, também eram os agentes da censura, que deveriam averiguar se os nomes dos autores figuravam nos programas das peças teatrais, o que era garantido pela legislação. A participação de membros da SBAT na Comissão de Teatro Nacional, e, principalmente, no Serviço Nacional de Teatro, também são abordados e denotam o destaque da SBAT e sua colaboração com o Estado brasileiro no período. Nesta iniciativa, o escritor teatral Abadie Faria Rosa, presidente da SBAT de 1929 a 1935, foi o primeiro diretor do órgão. Sua atuação na associação civil ficou conhecida como aquela em que houve grande expansão do raio de ação da entidade no Brasil e no exterior. Foi a partir da gestão Faria Rosa que a SBAT assume priorizar o projeto institucional de defesa dos direitos autorais em detrimento de elevação e desenvolvimento do teatro nacional.

⁶ Decretos 5492 (16/07/1928) e 18.527 (10/12/1928).

No último capítulo optamos por abordar um aspecto pouco conhecido da ação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e que entendemos ter sido importante no início de sua trajetória: os pequenos direitos ou direitos não teatrais, como era conhecido na época. A partir da implementação da chamada Lei Getúlio Vargas (1928), a associação civil passou a representar no Brasil e nas associações estrangeiras os direitos de compositores. Estes tinham direito a receber não somente a quota relativa aos direitos autorais, mas também aquela relacionada à execução de suas obras veiculadas no rádio, no cinema, no teatro, no circo, em bares ou em qualquer ambiente que tivesse como finalidade o lucro. O aumento de seu escopo de ação trouxe como consequência uma série de conflitos tanto no âmbito interno da SBAT quanto externo. Assim, neste capítulo, tratamos das divergências com os compositores de seu quadro social, que avançaram pelas décadas de 1930 e 1940, culminando na criação do Departamento de Compositores da SBAT e, posteriormente, na formação da União Brasileira de Compositores (UBC). Externamente, muitas vezes relacionados ao quadro beligerante envolvendo os compositores, a SBAT se deparou com questões conflitantes que envolveram diferentes empresas de rádio do período, que não reconheciam a legitimidade da SBAT no gerenciamento dos direitos autorais e dos usos das produções musicais, situação que impactava diretamente nos interesses e no funcionamento das rádios.

No que se refere às fontes utilizadas nesta pesquisa, um dos aspectos a ressaltar é a existência de uma lacuna na documentação acerca da trajetória da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Em diferentes momentos de visita à sua sede, no centro da cidade do Rio de Janeiro, descobrimos que a documentação institucional não se encontrava disponível, havendo versões sobre sua dispersão ou desaparecimento, circunstância que não foi possível saber com exatidão. Desta maneira, um dos objetivos deste trabalho é apontar fontes encontradas sobre a sociedade civil, muitas delas dispersas em arquivos encontrados em outras instituições como a Funarte, o Instituto Moreira Salles e o CPDOC/FGV.

Na biblioteca da SBAT foram encontradas suas principais publicações institucionais, *Boletim da SBAT* e a *Revista da SBAT*, além de livros sobre a cena teatral brasileira e internacional. O *Boletim da SBAT* mostrou-se uma fonte central para esta pesquisa. A partir da consulta às publicações do período de 1924 a 1945 foi possível

acessar aspectos do cotidiano da associação: atas de assembleias, notícias ligadas ao meio teatral, balancetes, legislação ligadas à regulação da profissão de autor, normas e orientações aos agentes estaduais, participação em comissões e reuniões com autoridades etc. Também foram transcritos e disponibilizados nos boletins os relatórios anuais, que eram apresentados pela diretoria em assembleia geral em um momento de prestação de contas das atividades desenvolvidas no período. Tais resoluções eram, muitas vezes, acompanhadas de comentários sobre os processos decisórios, configurando-se momentos de balanço e fontes ricas para a compreensão das dinâmicas de funcionamento da SBAT.

Concomitante à análise do boletim institucional, a pesquisa em periódicos que circularam na Primeira República e no Governo Getúlio Vargas foi uma das estratégias adotadas. As notícias relacionadas às movimentações e pautas relevantes para a SBAT auxiliou na compreensão da forma como ela se projetava na sociedade e foi uma maneira encontrada de contornar a lacuna deixada pela inacessibilidade a seu arquivo institucional. Importante lembrar que vários de seus membros eram, além de autores de teatro, jornalistas e possuíam colunas em periódicos de grande circulação da época. Paulo Barreto (João do Rio), Viriato Corrêa, Oduvaldo Vianna, Abadie Faria Rosa e Magalhães Junior eram alguns dos escritores que se utilizavam dos jornais e revistas para escrever textos que refletiam sobre a realidade teatral brasileira e, dentre outros assuntos, a atuação da sociedade civil em que participavam ativamente. Assim, os periódicos acabaram por ser meios de veiculação das resoluções perante a sociedade e, portanto, fontes privilegiadas de acesso às ações da SBAT. Outro aspecto a apontar é que os impressos se mostraram como espaços estratégicos e verdadeiros palcos de disputas entre SBAT e outros grupos, que iam aos jornais conceder entrevistas ou publicar artigos demarcando seus posicionamentos sobre determinado assunto, possibilitando um acompanhamento destas dinâmicas. A fundação da Sociedade e a oposição dos empresários; o movimento dos compositores e sociedades de rádio e a oposição à SBAT na década de 1930; as críticas à gestão de Abadie Faria Rosa no SNT foram temas amplamente noticiados e debatidos no período. Em suma, a pesquisa nos periódicos possibilitou acessar posicionamentos díspares aos da instituição, ampliando a compreensão da complexa rede de relações inerentes à sua atividade.

A consulta a arquivos de membros fundadores e da diretoria da SBAT foi uma das estratégias utilizadas. Viriato Corrêa, Paulo Barreto, Magalhães Junior, Joracy Camargo foram alguns dos arquivos pessoais consultados. Destaca-se o arquivo de Chiquinha Gonzaga, que se mostrou uma grata surpresa. Depositado no Instituto Moreira Salles (IMS), o fundo traz uma documentação inédita e reveladora não somente sobre a produção musical da maestrina, mas também de aspectos relacionados ao campo teatral brasileiro. A presença do teatro em sua trajetória deveu-se à sua vasta obra voltada ao teatro musicado, lugar de potente divulgação de seu trabalho, onde travou diversas parcerias com os autores teatrais. Seu trânsito no meio teatral levou-a a participar da fundação da SBAT. O conjunto é composto por cartas, cartões postais, telegramas, fotografias da vida privada da maestrina, que auxiliam na compreensão das redes de sociabilidades profissionais e familiares de Chiquinha. Também foi encontrada documentação sobre a rotina da Sociedade Brasileira de Autores, da qual Chiquinha Gonzaga era sócia-fundadora nº 1. Ela e João Baptista Gonzaga, seu companheiro, participaram ativamente da rotina da instituição desde sua fundação, em 1917, até meados da década de 1930. Em consequência disso, encontra-se em seu arquivo um conjunto de documentos sobre o cotidiano da entidade. Estatutos, Relatório de Atividades dos primeiros anos de funcionamento, modelos de contratos de representação pela SBAT de sociedades estrangeiras no Brasil, recibos e contratos de filiação são alguns dos documentos encontrados. Um aspecto a apontar é que parte desta documentação acaba por revelar agências assumidas pela SBAT ainda desconhecidas. Exemplar neste sentido é o caso que envolve a Sociedade Brasileira de Compositores e Editores Musicais (SBCEM), que almejava tornar-se a principal sociedade representante dos compositores e encontra forte oposição da SBAT no início da década de 1930. A partir da análise de uma espécie de dossiê - formado por um conjunto de documentos sobre o funcionamento da SBCEM e a comunicação de ambas instituições com o chefe de censura - é possível acompanhar um movimento da SBAT que, por meio de negociações com o departamento de censura da época, acaba por desarticular a reativação da nova sociedade garantindo seu protagonismo no gerenciamento do rentável esquema de cobrança de direitos autorais e de execução das produções musicais naquele momento. Em suma, tais documentos revelam uma SBAT em movimento que, ao promover a articulação com o departamento de censura, buscava garantir seu lugar de centralidade na representação de direitos destes autores no Brasil.

A pesquisa no arquivo pessoal de Gustavo Capanema, ex-ministro de Educação e Saúde (1934-1945), sob guarda do CPDOC/FGV, foi essencial na ampliação da compreensão do olhar do governo federal sobre a cultura durante o Governo Getúlio Vargas⁷. Mais do que isso, interessava-nos investigar como as sociedades civis ligadas às classes teatrais atuaram diante do Estado brasileiro em um momento de regulamentação das áreas da cultura e do trabalho. Foram encontrados documentos oficiais de mapeamento sobre campo do teatro brasileiro, a atuação das associações civis ligadas ao teatro, o que aponta para um interesse do Estado brasileiro em conhecer o meio teatral e as principais instituições representativas. As correspondências e memoriais de representantes do campo teatral também são recorrentes. A partir delas, é possível apreender um constante descontentamento do meio teatral com a inexistência de políticas públicas contínuas, o que leva a manifestações e questionamentos de entidades como a Casa dos Artistas e a SBAT desde o início do governo varguista, período ainda pouco estudado. Por outro lado, alguns dos intelectuais que compunham estas organizações profissionais foram convidados a participar de comissões e órgãos oficiais, como a Comissão de Teatro Nacional e o Serviço Nacional de Teatro, amplamente documentados neste arquivo.

O mapeamento da legislação que regulamentou os direitos autorais no Brasil foi essencial para compreender a ação da SBAT nas décadas iniciais do século XX. A “Lei Medeiros e Albuquerque” (1898), o Código Civil (1916); Decreto n. 4790 (1924) e a “Lei Getúlio Vargas” (1928) são as principais matérias legislativas que, lançadas durante a Primeira República, continuaram a reger a produção intelectual no Brasil durante as décadas de 1930 e 1940. Data da mesma época o reconhecimento da SBAT como instituição de utilidade pública federal (1920) e municipal (1925), status que autorizava a instituição a representar autores teatrais e compositores perante as forças policiais e a justiça.

A SBAT se mostrou uma instituição de atuação complexa e múltipla, que buscou se consolidar no Brasil na década de 1920, mas, na década seguinte, transbordou sua pretensão inicial de representação dos autores teatrais alargando seu raio de ação

⁷ A documentação encontra-se digitalizada, portanto a pesquisa foi feita online utilizando os seguintes filtros: *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, *SBAT*, *Abadie Faria Rosa*, *Comissão de Teatro Nacional* e *Serviço Nacional de Teatro*.

para os autores musicais e a execução de suas obras. Assim, mostrou-se uma entidade em constante movimento e negociação, processo que envolveu múltiplos indivíduos - agentes, membros e diretores - e grupos culturais e políticos. Tal dinâmica, que buscaremos mostrar nesta tese, é essencial para compreender o processo de expansão da SBAT, tornando-a, nos primórdios do século XX, a principal associação que representava os autores e seus direitos no Brasil.

Capítulo 1 - A fundação da SBAT e a organização do teatro brasileiro: a “luta por um ideal”

1.1. Articulação e solidariedade no alvorecer do século XX: as sociedades civis e a busca por direitos

“Já se foi o tempo em que os artistas de teatro eram incorrigíveis boêmios; hoje em dia eles são gente prática, burguesa, olhando a vida calmamente, encarando a sério o lado econômico da sua arte.”⁸

A década de 1910 foi um momento de efervescência de diversas categorias profissionais, que se organizaram em torno de sindicatos e associações na luta por melhores condições de trabalho e reconhecimento⁹. Os profissionais do meio teatral também se organizaram espontaneamente em sociedades civis. O trecho, retirado do semanário *D. Quixote*, dirigido por Bastos Tigre, aponta para a reivindicação de reconhecimento de seu trabalho por estes profissionais ligados à cena brasileira. O escritor, publicitário e teatrólogo era parte de um grupo de intelectuais que, ao longo da Primeira República, atuou em favor da regulamentação dos direitos dos autores de teatro, luta que culminou na fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). A Sociedade pode ser considerada um projeto político-cultural e um espaço de sociabilidade e de organização de autores, músicos e outros trabalhadores, que tinha como objetivo a criação e o fortalecimento do teatro nacional e da profissionalização de seus associados. Naquele contexto, era corrente a ideia de que não havia estrutura sólida para que a arte teatral se desenvolvesse no Brasil. Assim, a regulação da relação entre empresários e autores/artistas; a construção de casas teatrais com boa infraestrutura; o pagamento de direitos autorais; o gozo do descanso semanal eram algumas das demandas recorrentes desde, pelo menos, a segunda metade do século XIX.

⁸ *D. Quixote*. Rio de Janeiro: 06/06/1917, nº4, ano 1. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=095648x&Pesq=gente&pagfis=73>. Acesso em: 08/10/2023.

⁹ BATALHA, Cláudio Henrique de Moraes. *O movimento operário na Primeira República*. Brasil, Jorge Zahar Editor, 2000.

Trataremos do processo de fundação da SBAT mais adiante. Por hora, é importante destacar que seu surgimento não foi uma iniciativa isolada. Alguns estudos mostram a profusão de sociedades civis na Primeira República e sua importância para a garantia e o exercício da cidadania.¹⁰ A natureza das associações era diversa: mutualista, científica, recreativa, cultural, sindical etc. Nossa intenção não é esgotar essa análise, mas compreender como o contexto em que ocorreu a fundação de uma sociedade civil como a SBAT foi potencialmente favorável para associações desse tipo.

Cláudia Viscardi aponta que uma das razões para a proliferação dessas associações voluntárias nos centros urbanos na Primeira República é o fato delas não terem mais o funcionamento regulado diretamente pelo Estado, diferente do que ocorria no Império. Até a instauração da República, elas eram fiscalizadas pelo Conselho de Estado, órgão responsável por autorizar o funcionamento dessas organizações. O Conselho, não raramente, influenciava diretamente nas deliberações das assembleias das sociedades civis existentes.¹¹ Para Viscardi esse cenário mudou com o início do período republicano e o esforço na criação de uma nova cultura política no período. A historiadora observa que o Estado buscou dar mais autonomia às sociedades civis, estabelecendo com elas não mais um papel de tutela ou de fiscalização. A partir daquele momento delegava à sociedade o papel de acompanhar a atuação dessas associações, o que se dava, em parte, pela imprensa, pelo fato de os periódicos publicarem as atas e resoluções das mesmas. Para a autora,

Tal mudança significou um avanço em relação à expansão da cidadania. Sem as amarras dos gestores públicos, a sociedade civil poderia organizar-se livremente e o controle sobre o funcionamento de suas associações recaía sobre os próprios sócios, sem a intervenção do Estado. Este modelo, já implantado previamente em outros países que haviam vivido mais plenamente

¹⁰ Fonseca, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Brasil, Arquivo Nacional, 2008; Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Brasil, UNICAMP, 2020; Viscardi, Cláudia Maria Ribeiro. “Leis sociais e cidadania na Primeira República: o direito de associação”. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

¹¹ Viscardi, Cláudia. “Experiências da prática associativa no Brasil (1860-1880)”. In: *Topoi*, v. 9, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 117-136.

o Liberalismo, enfim chegava ao Brasil, contribuindo para o processo de organização mais autônoma de sua sociedade civil.¹²

Com o advento da República, a nova legislação explicitou o direito de associação. Diferente do que acontecia no período imperial - em que as sociedades eram limitadas e vistas, muitas vezes, como potenciais conspiradoras contra o Estado -, a Constituição de 1891 previa o direito de todos, brasileiros e estrangeiros, de se associarem. O direito de associação foi regulamentado pela Lei nº 173, de 10 de setembro de 1893, que orientava sobre a necessidade da publicação dos estatutos nos diários oficiais estaduais e do registro nos cartórios. Além disso, era necessário manter a polícia informada de modificações na diretoria ou nos estatutos.¹³ Tal cenário demonstra que os órgãos oficiais pareciam estar atentos à existência dessas sociedades, buscando ter controle sobre, ao menos, seus registros.

No início do século XX foi criado o Registro Especial de Títulos e Documentos (Lei nº 973, de 02/01/1903), órgão responsável pelo registro das associações e obtenção de personalidade jurídica. Victor Fonseca pesquisou as associações existentes no Rio de Janeiro entre 1903 e 1916, com o objetivo de compreender a atuação desses grupos no que diz respeito ao acesso a direitos.

Tabela 1: Quantidade de associações/tipo¹⁴

Associações civis	N	%
Auxílio mútuo	346	53
Religiosa	96	14
Sindical	69	10
Recreativa	61	9
Educativa	36	5
Beneficente	35	5
Cultural	17	3
Política	8	1
Totais	668	100

¹² Id. “Leis sociais e cidadania na Primeira República: o direito de associação”. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho de 2011, p.5.

¹³ Batalha, Claudio Henrique de Moraes. *O movimento operário na Primeira República*. Brasil, Jorge Zahar Editor, 2000, p. 21.

¹⁴ Ibidem, 2008, p.120.

Para o pesquisador, os estatutos de criação dessas associações civis trazem algumas informações que dão pistas da relação entre o associativismo e a cidadania. Ao lançar luz sobre a finalidade das associações, a estrutura administrativa, o funcionamento e as condições de ingresso dos membros, Fonseca conclui que as sociedades civis foram fundamentais do ponto de vista da agência coletiva no encaminhamento das demandas sociais dos grupos representados e como interlocutores perante o Estado naquele momento.

Uma visão geral dos fins das associações deixa clara a predominância de problemas concretos aos quais também pretendiam dar respostas concretas. Problemas relacionados à sobrevivência da população carioca, como desemprego, baixos salários, péssimas condições de trabalho, doenças, morte, subsistência da família, dificuldades para moradia, falta de opções de lazer, defesa de sua liberdade ou de seus membros diante de autoridades, mais comumente da polícia e do Poder Judiciário, suscitam uma resposta via organização de associações formalizadas, que não só somam forças, mas buscam também se transformar em interlocutores visíveis diante da sociedade geral e do Estado.¹⁵

No que se refere especificamente ao meio cultural, a SBAT não era a única associação voluntária que buscava garantir os direitos desses intelectuais e profissionais, apesar de ter se destacado com o tempo, por ter sido o mais duradouro projeto político-cultural dessa natureza.

A Sociedade Brasileira dos Homens de Letras (SBHL) foi uma iniciativa anterior, ativa entre 1914 e 1917. Um dos principais incentivadores da criação dessa Sociedade foi o jornalista, contista e dramaturgo Oscar Lopes, que defendeu a iniciativa na imprensa da época. Ele denunciou a desigualdade no meio editorial brasileiro e a exploração dos autores pelos editores, que não pagavam pelo trabalho dos escritores de forma digna. Assim, a SBHL tinha como um de seus principais objetivos a defesa dos direitos autorais, inspirando-se na *Société des Gens de Lettres*, fundada em Paris em

¹⁵Ibidem, 2008, p.129.

meados do século XIX. O regulamento interno explicitava suas atribuições, das quais podemos destacar: a divulgação de trabalhos artísticos e literários de seus associados, através da publicação das mesmas; a luta em defesa do estabelecimento do teatro brasileiro; influência junto aos poderes públicos para a criação e aplicação de leis que regulem os meios artístico e literário; a realização de convênios com instituições de mesma natureza no exterior; promover a fiscalização da propriedade artística e literária de autores estrangeiros no Brasil, combatendo usos espúrios.¹⁶

A nova associação, que tinha sua sede localizada na Rua Gonçalves Dias, localizada no centro do Rio de Janeiro, colocava-se como um lugar de sociabilidade que promoveria “a união dos homens de letras do Brasil”¹⁷. De acordo com seu estatuto, o perfil dos sócios efetivos nos dá pistas sobre quem seriam os “homens de letras” admitidos pela Sociedade. Poderiam ser membros autores literários, autores teatrais e “publicistas com forma literária em livro ou jornal cujos trabalhos fossem profissionalmente remunerados”.¹⁸ Assim, pode-se apreender que a iniciativa buscava defender os interesses de intelectuais que, naquele momento, se profissionalizaram em diversos campos, como no teatro, na literatura e, no recém-criado, meio publicitário. A primeira diretoria foi composta por: Oscar Lopes (Presidente efetivo), Olavo Bilac (Presidente honorário), Sebastião Sampaio (Vice-presidente), Sarandi Raposo (1º Secretário), Mateus de Albuquerque (2º Secretário), Bastos Tigre (Tesoureiro).

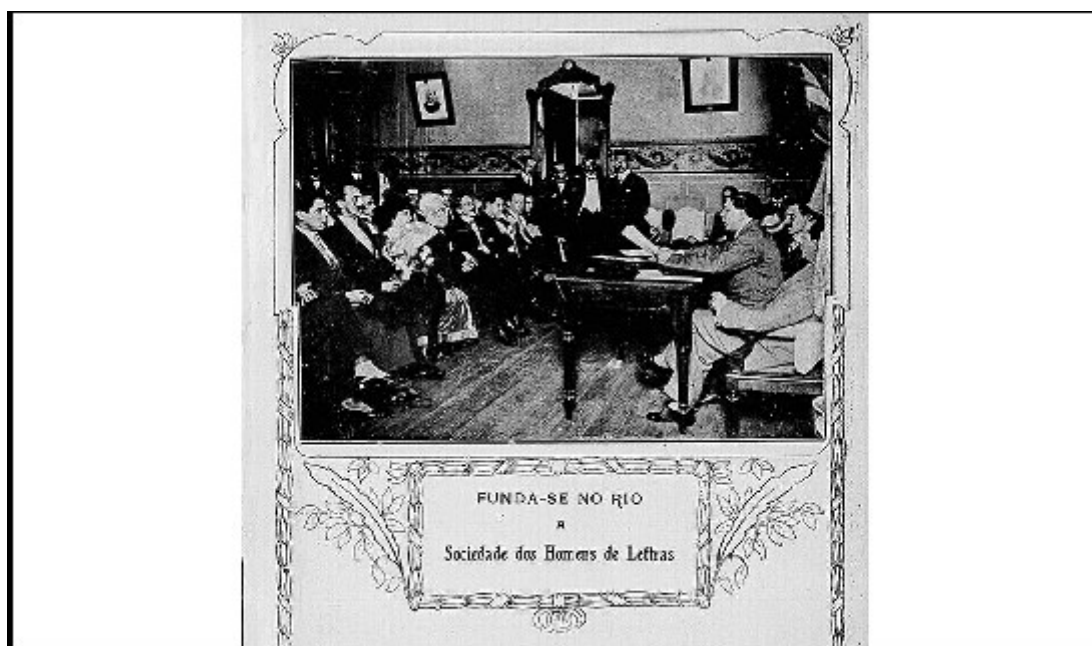
Assim, além de um lugar de sociabilidade e de divulgação dos trabalhos de intelectuais da época, a SBHL se propunha ser representante dos interesses e demandas de seus membros perante o Estado, o que é importante para pensar a atuação/papel das sociedades em modificar concretamente o cenário das políticas voltadas para o meio intelectual e cultural. Dentre as diversas finalidades a que se propunha, o teatro nacional tinha um lugar de destaque. Mesmo não estando explícito quais as medidas para isso, encontramos, dentre as suas atribuições, seu estabelecimento definitivo e a criação de leis reguladoras.

¹⁶ Balaban, Marcelo. *Estilo Moderno: Humor, Literatura e Publicidade em Bastos Tigre*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2016 - Versão Eletrônica (Kindle).

¹⁷ Ibidem, 2016, posição 4040.

¹⁸ Broca, Brito. *A Vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio ed., 2005, p. 94.

Figura 1: Fundação da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras.¹⁹



De acordo com Brito Broca, a SBHL não atingiu êxito, já que “[se limitou] (...) a promover palestras, conferências e saraus artísticos, que constituíam principalmente sucesso mundano. Quanto à proteção aos intelectuais, não consta que tenha feito algo de positivo.”²⁰ Apesar do projeto não ter obtido êxito a longo prazo, essa é uma iniciativa relevante no sentido de indicar a existência de demandas por parte dos meios cultural e literário na Primeira República, bem como sinalizar que os intelectuais viam nas associações civis plataformas possíveis para alcançar tais demandas.

São diversas as organizações relacionadas especificamente ao meio teatral. Na Primeira República, autores, artistas, empresários, pontos, porteiros, carpinteiros, coristas organizaram-se em sociedades civis.²¹ Muitas delas eram mutualistas, ou seja, sociedades que funcionavam a partir da contribuição de seus associados, que pagavam

¹⁹ Ibidem, 2016, posição 3928.

²⁰ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, ABL, 2005, p.95.

²¹ Mário Nunes destaca as seguintes organizações: Federação das Classes Teatrais; Academia Dramática Brasileira; SBAT; Casa dos Artistas; Centro Artístico Teatral do Brasil; Caixa Beneficente Teatral; Associação de Autores Dramáticos Brasileiros; Centro dos Atores do Brasil; Beneficente dos Porteiros Teatrais; União das Coristas; União dos Carpinteiros Teatrais; Sociedade Brasileira dos Empresários Teatrais; União dos Contra Regras; Grêmio dos Artistas Teatrais do Brasil; União dos Pontos Profissionais; Associação de Críticos Teatrais; União dos Eletricistas Teatrais; Associação Mantenedora do Teatro Nacional; Academia Brasileira de Teatro. Cf. Nunes, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro, SNT, 1956, 4v.

cotas revertidas para seus membros como auxílio para doenças, desempregos, funerais, pensões de aposentadoria etc.²²

A Casa dos Artistas é um exemplo de iniciativa desse tipo²³. Idealizada desde 1915, foi fundada em 1918 por iniciativa de Leopoldo Fróes²⁴. Mesmo na falta de um local para abrigar o projeto, o ator-empresário vai aos jornais divulgar as primeiras decisões da comissão organizadora, formada por ele, pelo ator Eduardo Leite e pelos jornalistas Francisco Souto, Lindolfo Marques de Sousa e Mário de Magalhães: prestar socorro pecuniário para artistas inválidos e providenciar, a princípio, o aluguel de alguns quartos no Asilo de São Luís para a Velhice Desamparada para artistas e suas famílias. A primeira diretoria foi composta por: Leopoldo Fróes (Presidente); Eduardo Leite (Vice-presidente); Cândido Nazaré (1º Secretário); Roberto Guimarães (2º Secretário); Alfredo Silva (Tesoureiro). Além de apoio financeiro de artistas e autores, neste momento inicial, o influente empresário do ramo musical, Frederico Figner²⁵, fez a doação de uma casa em Jacarepaguá onde foi instalado o Retiro dos Artistas. O lugar, que persiste em funcionamento até os dias de hoje, foi visitado em 1931 por Pedro Ernesto, interventor federal do Rio de Janeiro, e pelo chefe do governo provisório, Getúlio Vargas. O periódico *Diário da Noite*, ao falar sobre a visita, mencionou um discurso do representante da instituição, João Barbosa, proferido na ocasião. Em sua fala, o ator destaca a situação de esquecimento e desamparo dos artistas ali assistidos:

²²Ibidem, 2000, p.14.

²³ Importante lembrar que o papel das associações civis podia sofrer transformações com o tempo. No caso da Casa dos Artistas, ela tem sua atuação ampliada a partir da promulgação da Lei de Sindicalização (Decreto n. 19.770, em 19/03/1931), quando é reconhecida como Sindicato dos Profissionais do Teatro, Cinema, Rádio, Circo e Variedades pelo Estado brasileiro.

²⁴ Leopoldo Constantino Fróes da Cruz nasceu em 30/09/1882, em Niterói, Rio de Janeiro. Formado em Direito, encontrou no teatro sua principal atividade profissional e tornou-se um reconhecido ator e empresário nas primeiras décadas do século XX. *Flores de Sombra* (1916) e *O Simpático Jeremias* (1918) foram algumas das peças protagonizadas por ele e alcançaram grande êxito perante o público. Nos bastidores também foi muito atuante, sendo um dos principais defensores do auxílio aos atores - da qual a Casa dos Artistas foi o principal projeto - em um momento em que a legislação que regulava as relações de trabalho dos profissionais da classe artística ainda era incipiente. Por outro lado, foi um dos principais opositores à fundação da SBAT e participou da criação da Associação de Autores Dramáticos Brasileiros (AADB), como demonstraremos a seguir. Cf. Magalhães, Raimundo Magalhães. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

²⁵ Fred Figner, como era conhecido, foi proprietário da Casa Edison, a primeira gravadora de discos 78rpm da América Latina. O estabelecimento, que esteve em atividade entre os anos de 1902 e 1932, foi uma das mais respeitadas casas de gravação e comercialização de discos daquele momento. Ver FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro, Sarapu, 2002.

A multidão já freneticamente os cobriu de aplausos, milhares de adoradores rastejam a seus pés, entretanto, o seu viver foi como a bolha de sabão! Brilhou ao sol rutilante de seu talento, da sua mocidade, da sua beleza e desfez-se à leve aragem de seus cabelos brancos! ²⁶

Barbosa finalizou a sua fala reafirmando que a instituição, a despeito da visita das autoridades, ainda carecia de maior atenção do poder público, posto que seu funcionamento dependia de suas ações para custear a Casa e do auxílio de simpatizantes do projeto.



Figura 3 : Retiro dos Artistas - 1931

A Federação das Classes Teatrais foi outra iniciativa associativa no meio teatral. Luis Galhardo, empresário teatral português, após vir para o Brasil, conclamou profissionais do meio teatral para que “expusessem aos poderes constituídos suas

²⁶ *Diário da Noite*, 20/10/1931, p.1

pretensões e houvesse um amplo movimento de organização, que elevasse o nível do teatro e o arrancasse ao marasmo em que vivia”²⁷. Foram realizadas reuniões no Palace Theatre²⁸ com artistas, autores e outros profissionais teatrais. Dos encontros, que ocorreram ao longo de 1915, foram formadas comissões representantes de artistas, coristas, autores, críticos, artífices, porteiros, auxiliares de escritório e músicos.

Segundo articulistas do período, o objetivo de Galhardo era repetir o êxito alcançado por ele no Ciclo Teatral Brasileiro²⁹. Esta era uma iniciativa associativa que tinha como objetivo organizar a vinda e as temporadas de grupos teatrais portugueses no Brasil, como a Companhia do Éden-Teatro e a Companhia do Teatro Apollo, ambas de Lisboa³⁰. Contudo, a iniciativa sofreu críticas. Havia quem apontasse a Federação como uma forma de promover o seu nome para fazer frente com o também empresário português José Loureiro, conhecido por trazer diversas companhias lusas para temporadas na então capital federal. No início de 1916 a Federação foi interrompida, depois de um esvaziamento progressivo. Importante mencionar que houve novas tentativas de criação de uma federação no meio teatral na década de 1920: a primeira, em 1924, capitaneada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; e a segunda, em 1928, por iniciativa do ator-empresário Leopoldo Froes.

Outras experiências associativas, mesmo que efêmeras, tiveram como objetivo organizar o teatro brasileiro em meados da década de 1910. Criada em janeiro de 1916, a Academia Dramática Brasileira tinha como comissão organizadora: Adolfo Faria, Carlos Santos, David Carlos, Francisco Mesquita e João Barbosa. Naquele momento, já contava com 35 associados, e sua primeira iniciativa foi um levantamento acerca da documentação existente sobre legislação teatral desde o período colonial. Contudo, não houve mais ações.

Ainda em 1916, Mário Nunes registra reuniões de alguns autores teatrais para tratar de assuntos considerados centrais: os direitos autorais; a regulação da relação entre autores e empresários, a partir do estabelecimento de seus direitos e deveres.

²⁷ Ibidem, vol. 1, p.71.

²⁸ Antigo Cassino Nacional, inaugurado em 1900 na Rua do Passeio, nº44. Em 1906 torna-se a casa teatral Palace Theatre, com a estreia da revista *Chic-chic*, de J.Brito e João do Rio.

²⁹ Além do Ciclo Teatral e da Federação das Classes Teatrais, Luis Galhardo também foi membro-fundador da Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses (1925).

³⁰ Palmeira, Natasha Belfort. “O entreato da belle époque: a cena nacional e luso-brasileira”. In: *Convergência Lusíada*, n. 37, janeiro – junho de 2017, p. 63.

Bastos Tigre, incentivador dos encontros, convidou Viriato Corrêa, Luis Peixoto, Luis Silva, Gastão Tojeiro, J. Brito, Vitorino de Oliveira entre outros. A iniciativa de associação era livre e voluntária, marcando assim experiências como esta, que não chegaram a se oficializar, com a escolha de um nome, registro em cartório e estabelecimento de um estatuto. Optamos por registrá-la aqui porque, além de ter pautas em comum com a SBAT, também envolveu alguns daqueles que foram fundadores da Sociedade poucos anos depois. Essa não é uma coincidência, o projeto já estava sendo amadurecido no meio artístico-literário.

Os empresários, importantes para as engrenagens da cena teatral, também se lançaram em iniciativas associativas a fim de defender seus interesses. A Associação de Autores Dramáticos Brasileiros (AADB) e a Sociedade Brasileira de Empresários Teatrais. A fundação da AADB, no alvorecer de 1918, foi uma reação de alguns autores e empresários que se sentiram prejudicados com a criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais no ano anterior. Entretanto, a associação não obteve êxito e foi extinta no mesmo ano. A Sociedade Brasileira de Empresários Teatrais (SBET) foi fundada em 1925 por José Loureiro, Nicolino Viggiani, Francisco Serrador, Eduardo Vitorino, entre outros. Tinha como objetivo tratar dos interesses do grupo dos empresários teatrais perante os artistas, os autores e os poderes públicos. Por hora, o objetivo é apontar que essas experiências associativas também se desenvolveram com os empresários, já que aprofundaremos tais experiências adiante. No caso específico do meio teatral, é importante ressaltar que alguns artistas e autores - Oduvaldo Vianna, Gastão Tojeiro, Procópio Ferreira, Jayme Costa são alguns exemplos - também se aventuravam como empresários, o que demonstra que a dinâmica de querelas de direitos, disputas e negociações era mais complexa.

1.2. A fundação da SBAT: entre atos e palavras

Em 1967, à época do cinquentenário da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Paulo de Magalhães, Sócio Benemérito e Conselheiro Vitalício da instituição, publicou o seguinte poema³¹:

³¹ *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro: maio/junho 1967, nº 357.

“Os cinquenta anos da SBAT”

Em 17, a SBAT
Força que nunca se abate
Nasceu de esforço viril.
Graças a ela, afinal,
Nosso DIREITO AUTORAL
Foi imposto no Brasil

Paulo Barreto fundou-a
E a prima ATA lavrou-a
Nosso mestre Viriato
Autores se congregaram,
Por ela muitos lutaram
E a ATA tornou-se um ATO.

ATO de fé no Direito
Sagrado, alto, perfeito,
Da criação cerebral
E o TEATRO BRASILEIRO
Progrediu firme e altaneiro
No seu esforço inicial.

MEIO SÉCULO de vida,
De luta brava e renhida
Deu-lhe prestígio mundial.
A SBAT, plena de glória,
Há-de ficar bem na história
Do Teatro universal!

Para além do tom de exaltação característico de textos de homenagem, um dos pontos a ser destacado é o fato da Sociedade ter sido lembrada como uma instituição que conseguiu transformar seus objetivos em atos concretos. Seja por pessimismo em relação às condições que o teatro brasileiro vivia nas primeiras décadas do século XX ou por entusiasmo em relação à sua fundação, para alguns articulistas contemporâneos à sua criação, o fato da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais conseguir “se impor por meio de atos e não de palavras”³² era um ganho diante de tantas outras experiências associativas frustradas. Havia a expectativa que projetos de cunho associativo implementassem as mudanças a que se propunham no meio teatral no alvorecer do

³² Ibidem, vol. 1, p. 113.

século XX. Entretanto, conforme demonstramos a partir de exemplos de iniciativas que trouxeram pautas relativas a aspectos de cunho organizacional do teatro, poucas conseguiram avançar de fato. Neste sentido, completar um cinquentenário era um grande feito, que demonstra a força da entidade. De uma forma geral, tal êxito pode ser explicado não somente pela sua potente estruturação, mas pelo êxito em seu trânsito e negociação tanto com os diversos setores do meio teatral quanto perante as autoridades.

Para muitos críticos, autores e profissionais ligados à cena, o teatro nacional passava por momentos de dificuldade no início do século XX e era preciso rever sua organização. A regulamentação das relações entre artistas, autores e empresários; a promoção de melhorias na estrutura física das casas teatrais; o reconhecimento dos escritores e o pagamento de direitos autorais; o fortalecimento do teatro nacional, através de companhias compostas majoritariamente por artistas/autores brasileiros são algumas das questões que deveriam ser enfrentadas para a efetivação do desenvolvimento da arte cênica brasileira. Contudo, esse diagnóstico de crise não era novidade. O ator João Caetano defendia, em meados do século XIX, o desenvolvimento do teatro brasileiro por meio da criação do Teatro Nacional, uma casa teatral de gestão pública e que teria seu funcionamento exclusivo em determinados dias da semana, a fim de garantir a presença do público, que não ficaria pulverizado entre os pequenos teatros.

33

A necessidade de criação de uma escola dramática também foi uma medida apontada como necessária por João Caetano. Ela seria implementada anos depois, em 1908, com a fundação da Escola Dramática Municipal. Coelho Netto foi seu primeiro diretor e permaneceu no cargo até sua morte, em 1934. O objetivo da Escola era, ao capacitar atores e atrizes, constituir profissionais aptos a seguir a carreira teatral. A partir da formação desses artistas brasileiros, alguns acreditavam que os autores nacionais seriam estimulados a escrever mais peças e o gosto do público pelas peças nacionais iria cada vez mais aflorar.³⁴ O quadro de professores, que ministravam as cinco disciplinas cursadas ao longo da formação, era composto de nomes conhecidos no meio literário e cultural. Alberto de Oliveira ministrou a disciplina “Arte de dizer”; João Ribeiro, a cadeira “Prosódia”; Coelho Netto era professor de “História do Teatro e

³³ Marzano, Andrea. “A magia dos palcos: o teatro no Rio de Janeiro do século XIX”. In: *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Brasil, Apicuri, 2010, p. 114.

³⁴ Ibidem, 1956, vol. 1, p.55

Literatura Dramática”; “Arte de Representar” foi ministrada por Cristiano de Souza e Eduardo Victorino; “Fisiologia das Paixões”, por Fernando Magalhães.

Vale mencionar que muitos deles eram membros da Academia Brasileira de Letras, com exceção de Cristiano de Souza e Eduardo Victorino, diretores de teatro. A formação da Escola Dramática parecia ser voltada ao chamado teatro erudito, como o drama e a alta comédia, e crítica ao chamado teatro por sessões. Eduardo Vitorino explicita a sua opinião sobre os autores que escrevem para esse tipo de apresentação:

Esses rapazes que, aliás, demonstram alguma habilidade, se se tivessem dedicado ao verdadeiro teatro, poderiam enriquecer nossa literatura dramática com algumas peças que ficassem. O que escreveram, porém, para o teatro por sessões está abaixo da crítica, são produções mirradas, desconexas quase sempre, mal conduzidas, mal urdidas, e o que é pior, carregadas de sal grosso, de imoralidades, como um meio fácil de alcançar o sucesso...³⁵

Peças curtas, entremeadas de comicidade, que tinham como principal objetivo a diversão do público, estudiosos do teatro caracterizam como teatro ligeiro³⁶. Operetas, burletas, revistas são alguns dos gêneros muito difundidos no Brasil entre o final do século XIX e início do século XX. Eduardo Vitorino, portanto, faz parte de um grupo de críticos e profissionais teatrais que não entende esse tipo de teatro como “verdadeiro” pelo seu caráter popular e comercial. A historiografia tem revisto este olhar sobre o teatro praticado na Primeira República. De acordo com Andrea Marzano, foi “o período mais brilhante da atividade teatral do Brasil”. Entretanto, para parte da crítica e da historiografia, os gêneros ligeiros condenaram à morte o teatro brasileiro, que só encontraria a ressurreição plena nos anos 1940, com Nelson Rodrigues.³⁷ Esta tese vai de encontro a ideia de que a década de 1930 foi um período de ruptura no que diz respeito ao desenvolvimento do teatro brasileiro e acaba por corroborar a afirmação da autora de que as décadas iniciais do período republicano, guardadas as dificuldades estruturais enfrentadas, foram profícuas. Naquele contexto, a arte dos palcos no Brasil não seguia os padrões europeus de teatro, como o drama e alta comédia, apresentando,

³⁵ Ibidem, 1956, vol. 1, p.57

³⁶ Ver: PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001; MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001.

³⁷ Ibidem, 2010, p. 110.

majoritariamente, peças cômicas, muitas vezes curtas, que tratava de aspectos do cotidiano e da cultura nacional e que tinham como principal objetivo o divertimento de um público amplo. Assim, entendemos que a Primeira República foi um período, não somente rico, mas de inflexão no que diz respeito a repensar suas práticas, organização e o reconhecimento do trabalho dos profissionais envolvidos nas produções teatrais nacionais. A SBAT foi um lugar de sociabilidade em que esses debates, em torno do que era e de que direção o teatro brasileiro tomaria, seriam travados.

1.2.1. A “Geração Trianon” e a criação da SBAT

Os autores teatrais brasileiros compreenderam, afinal, o alcance da união coletiva e, na Associação de Imprensa, firmaram, quinta-feira última, as bases de uma sociedade que deverá pugnar pelos interesses da classe.

(...) não há razões para os murmúrios malévolos que se levantaram em torno da fundação da nossa sociedade de autores. Não é absurda a sua existência numa terra em que não existe teatro.

O teatro se fará. O teatro brasileiro ressurgirá, como o espanhol, da própria sociedade de escritores.³⁸

Assim Oduvaldo Vianna³⁹ comunica, através da coluna “Gazeta Theatral”, a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. A associação seria, em sua visão, a base para o ressurgimento das artes cênicas no Brasil. A fim de demonstrar a importância da ocasião, ele compara a situação do teatro na Espanha e no Brasil: aquele

³⁸ *Gazeta de Notícias*, 01/10/1917, p.4.

³⁹ Oduvaldo Vianna (1892 - 1972) foi, além de autor teatral, jornalista e funcionário público como muitos escritores de sua época. No teatro, escreveu peças voltadas para o teatro ligeiro com destaque para a comédia de costumes. *Natal* (1920), *A Casa do Tio Pedro* (1920), *Manhãs de Sol* (1921) e *A Vida é um Sonho* (1921) são algumas delas, tendo destaque a peça *Amor* (1933) que obteve grande sucesso perante o público e a crítica. Além de homem de teatro, Vianna também escreveu para o cinema e para o rádio. Na década de 1930, estudou cinema nos Estados Unidos e dirigiu filmes no Brasil, sendo *Bonequinha de seda* (1936) um dos seus principais êxitos. Na Argentina, ainda nos anos 1930, iniciou na Rádio El Mundo seu trabalho como radionovelistas. Na década de 1940, quando já havia retornado ao Brasil, as novelas escritas em Buenos Aires foram irradiadas por grandes empresas daquele momento: a Rádio Nacional e a Rádio São Paulo. Cf. COSTA, Jeanette Ferreira da. *Da Comédia Caipira à Comédia-filme: Oduvaldo Vianna, um Renova-dor do Teatro Brasileiro*. Dissertação de mestrado, CLA – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.

país só conseguira desenvolver as artes graças à criação de uma sociedade por um grupo de intelectuais. No Brasil, segundo Viana, a criação da SBAT parecia objetivar o mesmo feito: fazer surgir o teatro brasileiro.

Entretanto, a partir de um olhar mais atento sobre o discurso do autor e das demandas do grupo de intelectuais que fundou a instituição - do qual o próprio Oduvaldo Vianna fazia parte -, é possível apontar que ele não assume a inexistência do teatro nacional, mas a ausência de um tipo específico de arte teatral: um teatro profissional e estruturado, que valorizasse seus autores, por meio da regulamentação do pagamento pelo uso de sua obra; por outro lado, um teatro feito por e para brasileiros, com temáticas e corpo teatral advindos do Brasil. A Sociedade buscava se configurar, portanto, em um projeto político-cultural de organização e conformação do teatro nacional. Em suma, pode-se apontar duas principais linhas de ação defendidas por seus membros. Aquela que visava o desenvolvimento do teatro nacional, que deveria sofrer melhorias de qualidade tanto de repertório, como de representação, tendo como referência os parâmetros europeus das práticas de bom teatro. Outra linha, mais pragmática, tinha como objetivo a defesa dos interesses dos autores teatrais no Brasil e no exterior, sendo o pagamento dos direitos autorais a sua principal bandeira. Tal cenário se configurou como dois projetos em disputa dentro da instituição. Ao passo que na década de 1930, a Sociedade parece ter optado pela segunda via⁴⁰. Mais especificamente, a SBAT tinha como objetivo ser o epicentro da cobrança dos direitos autorais e, conseqüentemente, do reconhecimento e do fortalecimento da entidade autor, via defendida como primária para alcançar a elevação da cena brasileira.

Além de Oduvaldo Vianna, o grupo fundador da Sociedade era formado por conhecidos nomes da música e do teatro brasileiro: Francisca Gonzaga, Viriato Corrêa, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Fábio Aarão Reis, João Mauro de Almeida, Avelino de Andrade, Adalberto Gomes de Carvalho, Carlos Cavaco, Alvarenga da Fonseca, Oscar Guanabara, Raul Martins, Eurycles de Matos, José M. Nunes, Luiz Carlos Peixoto de Castro, Antonio Quintiliano de Castro,

⁴⁰ Ao analisar os relatórios anuais da década de 1930, em que eram apresentadas aos seus associados as atividades desenvolvidas pela instituição, Abadie Faria Rosa, então presidente da associação, explicita que a missão inicial de contribuir para o desenvolvimento do teatro nacional foi colocada em segundo plano. A defesa da regulamentação da profissão e a fiscalização e arrecadação dos direitos de autores teatrais e músicos acabaram por se transformar em sua principal ação institucional. Os referidos relatórios anuais estão disponíveis nos boletins da SBAT.

Domingos Roque, Paulino Sacramento e Rafael Gaspar da Silva. Esses 21 escritores e músicos formaram o que os estudiosos do teatro brasileiro chamam de *Geração Trianon*. Neste trabalho, o conceito de geração é utilizado como forma de identificar o compartilhamento de experiências entre os integrantes de determinado grupo social⁴¹. Especificamente, sobre os autores teatrais em questão, são momentos marcantes: a fundação da SBAT, fato inicial e agregador de identidade ao grupo; a luta pela implementação de direitos autorais no meio teatral; e o reconhecimento de um teatro escrito por autores e encenado por artistas brasileiros. Um aspecto importante e que não pode ser ignorado, é que esses autores tinham em comum o fato de escreverem peças para o chamado teatro ligeiro, cômico e musicado, estabelecendo assim uma disputa com setores do meio teatral (críticos, diretores, empresários e autores) que consideravam esse tipo de teatro como menor, comercial e desprovido de rigor técnico.

Fundada em setembro de 1917, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais foi inspirada pela associação francesa *Société des Auteurs Dramatiques* (1777). Ao basear-se em práticas consideradas modernas, a SBAT tinha como um de seus principais objetivos o reconhecimento dos autores teatrais por meio da regulamentação dos direitos autorais no Brasil. Raimundo Magalhães Júnior⁴², que foi, além de autor de peças teatrais, um curioso e escritor da história teatral, lembra em seu *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes* (1966) que, na época da criação da associação, o pagamento dos direitos autorais não era um procedimento corrente.

⁴¹ Sirinelli, Jean-François. “Os intelectuais”. In: Rémond, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: EdUFRJ/ Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

⁴² Raimundo Magalhães Júnior (1902 - 1981) escreveu mais de 30 peças entre dramas, comédias e peças históricas. *Mentirosa* (1939) e *Carlota Joaquina* (1939) foram produções premiadas pela Academia Brasileira de Letras e pelo Serviço Nacional de Teatro, respectivamente, mas *O Judeu* (1939), *Vila Rica* (1944) e *Canção dentro do pão* (1957) também foram destaques na trajetória do teatrólogo. Magalhães Jr foi igualmente tradutor de peças teatrais, trabalho com o qual parece ter alcançado imenso reconhecimento. A escrita biográfica também foi marcante na trajetória desse intelectual. Foram mais de 15 biografias escritas por ele, predominantemente entre as décadas de 1950 e 1970, momento descrito por Márcia Gonçalves como o tempo das biografias. São elas: *Artur Azevedo e sua época* (1953); *Idéias e imagens de Machado de Assis* (1956); *Machado de Assis, funcionário público* (1958); *Machado de Assis desconhecido* (1955); *Ao redor de Machado de Assis* (1958); *Três panfletos do Segundo Reinado* (1956); *O fabuloso Patrocínio Filho* (1957); *Deodoro a espada contra o Império* (1957); *Poesia e vida de Cruz e Sousa* (1961); *Poesia e vida de Álvares de Azevedo* (1962); *Poesia e vida de Casimiro de Abreu* (1965); *Rui: o homem e o mito* (1964); *A vida turbulenta de José do Patrocínio* (1969); *Martins Pena e sua época* (1971); *José de Alencar e sua época* (1971); *Olavo Bilac e sua época* (1974); *Poesia e vida de Augusto dos Anjos* (1977); *A vida vertiginosa de João do Rio* (1978). cf. Andrade, Mariza Guerra de. *Anel encarnado: biografia & história em Raimundo Magalhães Junior*. Minas Gerais, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

No Brasil, até 1917, não se tinha nenhum tipo de pagamento de direitos autorais, sendo praticada a venda de peças – tanto em âmbito nacional quanto internacional – de autores a empresários brasileiros, que se tornavam proprietários exclusivos da versão traduzida das mesmas. Geralmente esta era uma prática que se dava toda vez que o indivíduo fosse ou mandasse alguém ao exterior. Celestino Silva é um exemplo daqueles que de cambista se tornaria empresário e dono de teatros, o que denota a rentabilidade dos negócios. Outros, simplesmente se apropriavam das peças e mandavam traduzi-las, pagando pouco por este trabalho e escondendo o nome dos autores originais.⁴³

As práticas de comercialização das peças pelos empresários teatrais geraram descontentamentos entre os autores. Um sintoma disso era a crescente mobilização desses escritores em torno da reivindicação de seus direitos, que, como buscamos demonstrar, desencadeou algumas iniciativas associativas nesse sentido. Esse movimento de reconhecimento e de profissionalização é relevante quando pensamos na atuação limitada desses intelectuais, que – em um contexto em que era raro e caro publicar livros - tinham, prioritariamente, nos jornais e no teatro suas formas de sustento.

As questões relacionadas ao reconhecimento de autoria e ao pagamento decorrente disso não era uma questão somente no meio teatral. No âmbito musical os abusos eram frequentes, daí a participação significativa de músicos na fundação da SBAT. Francisca Gonzaga, que já era uma maestrina reconhecida nos meios musical e teatral, tornou-se a principal representante do grupo de músicos, além de ser a única mulher entre os fundadores. De acordo com sua biógrafa, Edinha Diniz, a maestrina teve o protagonismo e a iniciativa da criação da Sociedade ao convidar os autores teatrais Viriato Corrêa e Raul Pederneiras⁴⁴. Francisca Gonzaga teve uma relação estreita com o teatro. Ela realizou diversas parcerias, muitas delas com autores que participaram da fundação da SBAT: Luiz Peixoto, Viriato Corrêa, Antônio Quintiliano,

⁴³ MAGALHÃES Jr., Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 72.

⁴⁴

Raul Pederneiras, Avelino de Andrade são alguns deles. O teatro, por ser uma das principais formas de divertimento na Primeira República, acabava por ser um lugar relevante de divulgação para os músicos da época, o que também se aplica à sua obra. Foram mais de 60 peças musicadas - revistas, burletas, óperas, peças de costumes, entre outros gêneros.⁴⁵

A questão dos direitos autorais já era pauta para a maestrina há algum tempo. Chiquinha Gonzaga já denunciava há muito o desrespeito pelos seus direitos como compositora. *Forrobodó*, burleta de costumes de autoria de Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto, que estreou no Teatro São José em junho de 1912, foi uma delas. Segundo sua biógrafa:

O sucesso de *Forrobodó* deixou indignada a autora da partitura. Cinco anos depois ela reclamava que a peça tinha dado à empresa Paschoal Segreto 97 mil contos de réis líquidos, que os autores do libreto tinham recebido “particularmente” 600 mil-réis cada um e que essa quantia tinha sido negada a ela.⁴⁶

Tais situações de irregularidades autorais no meio musical se tornavam cada vez mais recorrentes em consequência do desenvolvimento de métodos mecânicos de reprodução no início do século XX, que potencializava a comercialização das obras. Em viagem a Berlim, Francisca Gonzaga deparou-se com obras suas editadas e publicadas sem a sua autorização e acabou descobrindo que Fred Figner foi responsável por autorizar sem notificá-la. Ao final, após exigência dela e de seu companheiro João Batista Gonzaga⁴⁷, o empresário pagou 15 contos de réis para a maestrina pelo uso

⁴⁵ Lista das peças teatrais disponível no site <https://chiquinhagonzaga.com/wp/>. Acesso em 18/02/2022.

⁴⁶ Ibidem, 2009, p.242.

⁴⁷ João Batista Fernandes Lage, posteriormente reconhecido como João Batista Gonzaga, conheceu Chiquinha Gonzaga no final do século XIX, permanecendo com ela até o fim da vida (1935). Nos primórdios do século XX, ele foi funcionário da casa musical Buschmann & Guimarães, em que a maestrina dava aulas de piano. Sua relação profissional com Figner se estreitou a partir de 1910, quando trabalhou na Casa Edison, onde permaneceu por 10 anos. Assim como Chiquinha Gonzaga, foi muito atuante na SBAT, principalmente nos anos 1920, quando ocupou o cargo de Tesoureiro (1923 - 1928) e, posteriormente, de Diretor Comercial (1929-1930). Com a realização de reforma dos estatutos internos no início da década de 1930, ele deixa o cargo na direção e passa a ser sócio filiado benemérito, consequência da normativa que proibia não-autores de se tornarem sócios efetivos da entidade. Ver *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1933, p.13.

indevido de sua obra.⁴⁸ João Gonzaga, que além de músico amador, tinha conhecimento e trânsito na área de gravação e comercialização musical, esteve atento aos negócios de Chiquinha Gonzaga até sua morte, em 1935.

A reprodução de composições e o desrespeito aos direitos do autor parecem ter sido práticas correntes do proprietário da Casa Edison. Martha Abreu, em sua pesquisa sobre a trajetória do músico negro Eduardo das Neves durante a Primeira República destaca as questões enfrentadas por ele no que se refere à propriedade artística de suas obras:

O problema da autoria foi diretamente enfrentado por Edamplauardo das Neves no Prefácio do livro *O trovador da malandragem*, onde, mais uma vez, demonstrou um grande convencimento pelo seu valor e capacidade. Essa postura o teria motivado a reclamar com o Sr. Fred Figner, então proprietário da Casa Edison do Rio de Janeiro e representante da Talking Machine Odeon, depois de ter ouvido uma composição sua – “O 5 de novembro” – tão adulterada, que nada se entendia. Ao cantar algumas modinhas em um dos fonógrafos do estabelecimento comercial de Figner, o empresário o teria contratado para cantar todas as suas produções nos aparelhos que colocava à venda. Em seguida, deve ter vindo o convite para as gravações.⁴⁹

Assim, de acordo com a pesquisadora, apesar do músico ter algumas de suas músicas alteradas por Figner, posteriormente teria contribuído para as reproduções musicais realizadas pela Casa Edison. Tal apontamento corrobora que o reconhecimento dos trabalhos de músicos e autores teatrais ainda era muito incipiente na Primeira República, sendo recorrentes os abusos.

Se, na prática, os direitos de autores não eram reconhecidos, é importante ressaltar que nos anos iniciais do período republicano já eram, de alguma forma, contemplados na legislação. Em outubro de 1898, foi promulgada a primeira lei mais específica sobre a temática. Trata-se da Lei n. 946, conhecida como “Lei Medeiros e Albuquerque”, homenagem ao jornalista, teatrólogo e deputado federal José Joaquim de

⁴⁸ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p.240.

⁴⁹ ABREU, Martha. “O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. *Topoi*. Rio de Janeiro, Junho de 2010.

Medeiros e Albuquerque, idealizador e responsável por sua aprovação. Segundo o dispositivo, o autor teria sua obra protegida por 10 anos, devendo efetivar seu registro na Biblioteca Nacional para não vê-la considerada em domínio público. Posteriormente, foi promulgado o Código Civil de 1916, entendido pelos especialistas como o segundo momento mais relevante no que se refere à matéria no Brasil. O Código passou a vigorar no ano seguinte e alterou para 60 anos o prazo de proteção do autor, definindo como facultativa a necessidade de registro da obra.⁵⁰ Apesar de trazer um capítulo intitulado “Da representação dramática”, foi alvo de críticas pelo grupo da SBAT, que defendia sua revisão, pois alegava que o Código não contemplava especificamente os autores de teatro.⁵¹ Assim, para o primeiro grupo diretor da Sociedade pairavam incertezas em relação à legislação vigente no tocante aos autores: tanto a Constituição, que garantia o direito de propriedade, como o Código Civil não definiram de forma explícita a situação dos autores de teatro. Ao final de seu primeiro mandato como presidente da associação, Paulo Barreto (João do Rio), explicita o seguinte questionamento em relação à legislação: “Até que ponto poderemos impor o nosso direito e qual é a linha em que para o direito dos autores e começa o círculo de direitos dos empresários e dos atores?”⁵² Lançar luz sobre as dúvidas daquele momento nos ajudam a pensar como o arcabouço jurídico foi construído ao longo do tempo, processo este permeado por incertezas.

Assim, um dos principais objetivos, nos primórdios da Sociedade, era a revisão da legislação existente, para que tratasse especificamente da regulamentação do teatro. A década seguinte foi marcada por mudanças significativas nesse sentido, quando decretos e leis foram implementados a partir de ações da Sociedade. Armando Vidal Leite Ribeiro, Avelino de Andrade, Raul Pederneiras, Canuto de Abreu, Herbert Moses, entre outros, conseguiram articular com o poder público a instituição do Decreto n. 4092, de 4 de agosto de 1920, que reforçou e ampliou a atuação da Sociedade, ao reconhecê-la como instituição de utilidade pública federal, dando-lhe poderes de representar autores brasileiros e estrangeiros perante a Justiça. O apoio de nomes reconhecidos e influentes dos meios jurídico e jornalístico foram fundamentais neste

⁵⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set.1992, p. 4.

⁵¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar./Abr.1943, p.3.

⁵² *Revista de Teatro*. nº 359/360, set. - dez. 1967, p.5.

sentido⁵³. O Decreto n. 4790, de 2 de janeiro de 1924, também foi primordial. A partir dele foi instituída a exigência de apresentação da autorização prévia do autor para execução de peças teatrais e composições musicais que visassem o lucro (chamados pequenos direitos). Por fim, o Decreto n. 5492, conhecido como “Lei Getúlio Vargas”, que teria surgido de uma articulação interna da SBAT e que regulava as relações de trabalho no meio teatral de forma mais profunda. Desta forma, é inegável que tanto o apoio como a adesão em seus quadros de nomes do meio jurídico e jornalístico foram centrais para a ampliação da atuação e consolidação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais nas primeiras décadas do século XX.

A primeira reunião da SBAT ocorreu em 27 de setembro de 1917, na sede da Associação Brasileira de Imprensa, então localizada no Liceu de Artes e Ofícios. Estiveram presentes Raul Pederneiras, Oscar Guanabara, Euricles de Matos, Avelino de Andrade, Viriato Corrêa, Gastão Tojeiro, Francisca Gonzaga, Bastos Tigre, Alvarenga Fonseca, Fábio Aarão Reis, Oduvaldo Vianna, Gaspar da Silva e Antonio Quintiliano de Castro. O professor de direito e autor teatral Raul Pederneiras foi responsável pela exposição dos objetivos do encontro: a fundação de uma sociedade teatral baseada em moldes internacionais e aperfeiçoamento das leis relativas aos direitos autorais vigentes no Código Civil. Na ocasião formou-se uma diretoria provisória composta por: Oscar Guanabara (presidente); Euricles de Matos, Francisca Gonzaga, Gastão Tojeiro e Viriato Corrêa (diretores).

⁵³ A título de exemplo, Raul Pederneiras e Herbert Moses, além de reconhecidos advogados, foram presidentes da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), associação que apoiou a SBAT desde o momento de sua fundação e na circulação e defesa de suas iniciativas.

Figura 2: Ata de instalação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais⁵⁴.



A segunda reunião, ocorrida em 7 de outubro de 1917, foi ampliada e contou com a participação de nomes conhecidos do meio literário e da classe política. Coelho Neto, Goulart de Andrade, Medeiros e Albuquerque, entre outros, compareceram e apoiaram o projeto de criação da SBAT. Importante lembrar que o jornalista, membro

⁵⁴ Boletim da SBAT. Rio de Janeiro, set. 1992, p. 7.

fundador da Academia Brasileira de Letras e deputado federal, Medeiros e Albuquerque, era uma referência na defesa do direito autoral no Brasil. Como mencionado, foi dele a proposição de uma das primeiras matérias legislativas a regulamentar a defesa da propriedade intelectual. Outro membro da classe política, o deputado federal Nicanor Queiroz do Nascimento,⁵⁵ também esteve presente. Na ocasião foi sugerido que ele apresentasse à Câmara dos Deputados um projeto de Código Teatral, documento que regulamentaria as relações entre autores, atores e empresários no meio teatral. Pensar um código de regulação para as relações no meio teatral era um dos principais objetivos da SBAT, questão há muito debatida e requisitada pelo setor teatral. A ideia foi veiculada pela imprensa da época, ampla divulgadora das atividades da instituição desde os seus primórdios: “Sabem todos que as relações entre empresários, autores e atores e mesmo as relações entre os empresários e as autoridades se regulam arbitrariamente. De todos os males que aniquilaram o teatro, este, de não haver leis regulando essas relações, é o maior”.⁵⁶ Naquele momento, o projeto de elaboração do Código Teatral acabou não avançando, tendo a SBAT participação efetiva em uma nova tentativa de constituição do Código na década seguinte.

A primeira diretoria da SBAT tomou posse em 27 de outubro de 1917 e foi composta por: Paulo Barreto (presidente), Raul Pederneiras (vice-presidente), Viriato Corrêa (secretário), Avelino de Andrade (2º secretário), Bastos Tigre (tesoureiro), Agenor de Carvoliva (arquivista) e Oduvaldo Vianna (procurador). Havia também um Conselho Fiscal, composto por: Francisca Gonzaga, Heitor Beltrão, Alvarenga Fonseca, Paulo Araújo, Arthur Cintra e Cândido Costa. Com mandato de dois anos, a nova diretoria tinha como objetivo a organização da estrutura da associação. Para tanto, foram criados alguns grupos de trabalho: o Comitê da SBAT em Portugal; a Comissão Permanente de Relações Exteriores; a Comissão para dialogar com a Prefeitura do Rio de Janeiro, então Distrito Federal; a Comissão para dialogar com o Congresso sobre o

⁵⁵Foi membro das Comissões de Constituição e Justiça e de Diplomacia e Tratados da Câmara dos Deputados, bem como esteve envolvido com apresentações de projetos de lei relacionados à proteção dos trabalhadores e participou de debates públicos acerca da regulamentação de horas de trabalho na área do comércio. Portanto, era um potencial aliado na implementação de medidas que viessem a regulamentar oficialmente as práticas de trabalho na área teatral. In Verbete DHBB <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/NASCIMENTO,%20Nicanor%20Queir%C3%B3s%20do.pdf>. Acesso em 29/3/2022.

⁵⁶ *O Paiz*, Arte e artistas, “O código dos teatros”, 28/10/1917, p. 7

Código Teatral. A formação dessas comissões deixa pistas acerca das primeiras ações e assuntos prioritários naquele momento inicial: a expansão de seu raio de ação para o exterior; o estreitamento de relações com o poder público municipal, visando primeiramente negociar a abolição de impostos sobre as peças nacionais e a fiscalização da ação das companhias teatrais; e a formalização de uma política de organização das relações de trabalho no âmbito teatral.⁵⁷

Em paralelo, a Sociedade tinha como objetivos principais a discussão dos estatutos e da primeira tabela de direitos autorais. Após muito debate, a tabela ficou assim estabelecida: peças não musicadas - 10% sobre a receita bruta nos primeiros 4 dias de espetáculos, caindo para 5% nos dias posteriores; peças musicadas - 12% sobre a receita bruta nos primeiros 4 dias de espetáculos, caindo para 6% nos dias posteriores. Contudo, os debates sobre como seriam pagos os direitos do autor não foram um consenso, o que gerou um processo que levou ao descontentamento e, inclusive, afastamento de alguns membros ao longo da gestão da primeira diretoria. O motivo da retirada foi por conta da vitória da posição que defendia a cobrança a partir de tabela proporcional à porcentagem sobre receitas dos espetáculos. Havia duas correntes majoritárias entre seus membros naquele momento. A primeira - composta por Paulo Barreto (João do Rio), Viriato Corrêa, Bastos Tigre, Oduvaldo Viana, entre outros - defendia que a prioridade deveria ser a defesa dos direitos do autor, conforme fixados pela Sociedade. A segunda corrente - formada por Pinto da Rocha, Avelino de Andrade e outros - representa uma visão que buscava pensar a “elaboração do teatro nacional”, sendo a luta pelo direito autoral secundária.

Paulo Barreto, em relatório de atividades desenvolvidas ao longo de sua gestão, em fins de 1919, menciona uma reunião no Teatro Carlos Gomes, para tratar do retorno dos membros que se afastaram. Segundo ele, “Qualquer deserção representa um desastre nesta grande cruzada que realizamos em prol do teatro brasileiro. A união é a nossa força, é a única arma segura com que podemos contar na luta contra o mercantilismo”.⁵⁸ Entretanto, o próprio Paulo Barreto pede demissão pouco tempo depois dando lugar à nova diretoria. Pinto da Rocha era o novo presidente, acompanhado por Abdon Milanez (vice-presidente), Cândido Costa (1º secretário), Artur Cintra (2º secretário), Avelino de Andrade (tesoureiro), Canuto de Abreu

⁵⁷ *Correio da Manhã*, 28/10/1917, p. 4.

⁵⁸ *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, set.-dez. 1967, p.5.

(procurador), Cirilo Castex (arquivista). Após algum tempo, uma segunda tabela seria adotada dando aos membros a opção, em seus contratos, de cobrar direitos a partir de retribuição fixa.⁵⁹

Assim, se os primeiros anos foram momentos marcados pela criação de alicerces e identidade do grupo de autores, foram marcados também por conflitos tanto entre os membros da Sociedade, quanto com outros grupos. Os empresários teatrais, neste momento inicial, seriam um dos principais empecilhos para o estabelecimento da SBAT, sendo esse processo marcado por uma série de disputas.

1.2.2. SBAT e os empresários: a “reação dos interesses feridos”

Aparecendo (...) o Sr. Leopoldo Fróes, os jornalistas presentes começaram a rir, o que irritou aquele ator, que auxiliado pelos seus companheiros, avançou para eles e os agrediu ao mesmo tempo que as atrizes Margarida Velloso e Amalia Capitani do palco pronunciavam frases desagradáveis dirigidas à plateia.

Houve, por esse motivo, revolta geral e ovos, batatas, cadeiras, bengalas e outros objetos foram arremessados ao palco, tendo os atores que nele se encontravam de fugir, fazendo descer o pano.⁶⁰

Em abril de 1918, o Teatro Trianon foi palco de um conflito considerado o ápice das contendas entre empresários e autores: o “escândalo do Trianon”. A casa teatral, que iniciou seu funcionamento em 1915, estava localizada na Avenida Rio Branco, região central da cidade do Rio de Janeiro. Era conhecida por abrigar espetáculos de gêneros cômicos e musicados, como as comédias de costumes e revistas. Na ocasião, Leopoldo Fróes encenava a peça *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro, quando alguns escritores descontentes com o imprevisto feito pelo ator - que teria, segundo alguns, difamado Viriato Corrêa e Paulo Barreto -, jogam ovos e batatas em direção ao palco. A consequência foi uma confusão generalizada que acabou com a intervenção policial. Estavam envolvidos no episódio Oduvaldo Vianna, Abadie Faria Rosa, Renato Alvim,

⁵⁹ *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, set.- dez. 1967, p.5.

⁶⁰ *Gazeta de Notícias*. “Um conflito no Trianon”, 18/04/1918, p. 5.

Bittencourt de Sá, entre outros. Como mencionado, esse foi o auge de uma situação que estava em andamento e que se relacionava ao descontentamento de empresários com a criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. A organização em torno da regulamentação dos direitos do autor gerou a reação de parte dos empresários teatrais, que se viram impedidos de continuar praticando o pagamento de preços irrisórios na compra de peças de autores nacionais e na tradução de peças estrangeiras.

A insatisfação de Leopoldo Fróes, um dos empresários e atores mais aclamados do teatro na Primeira República, manifestava-se nos palcos - como no episódio do Trianon - e nos bastidores. De acordo com Raimundo Magalhães Jr., sua postura era de “mecenas”, já que escolhia os autores nacionais com quem iria trabalhar e tirar da obscuridade.⁶¹ Um de seus “escolhidos” foi Viriato Corrêa, cujo trabalho, meses antes na peça *Sol do Sertão*, não era tão harmonioso. O conflito entre Leopoldo Fróes e Viriato Corrêa ganhou os jornais no início de 1918. O autor maranhense chegou a usar o jornal *A Rua*, no qual era um dos diretores, para expressar sua insatisfação em relação ao ator que, segundo ele, não se comprometia com os ensaios das peças:

Só me apareceste no dia do espetáculo, no ensaio geral. A seguir o ensaio, eu verifiquei como verificaste, que a peça não cabia no espaço de tempo das duas sessões. Ficaste nervoso e eu desesperado. Desesperado fiquei porque aquele mal que, naquela ocasião se constatava, podia ter sido sanado, se tivesses a probidade profissional de ir aos ensaios das peças que montas.⁶²

Leopoldo como ator estava acostumado a apresentar-se sem ensaios, apoiando sua performance nos pontos e nos “cacos” (improvisos em cena), recursos comuns do teatro à época.⁶³ Sua rivalidade com o autor maranhense ocorria no mesmo momento da instalação da SBAT, da qual era um dos principais opositores.

O empresário italiano Paschoal Segreto também foi um grande opositor da criação da SBAT. Conhecido como “Ministro das diversões”, teve empreendimentos na área do cinema ainda no final do século XIX – tendo sido um dos pioneiros na exibição

⁶¹ Ibidem, 1966, p.74.

⁶² Pinto, G. Hércules. *Viriato Corrêa: a modo de biografia*. Rio de Janeiro, Editora Alba, 1966, p.94.

⁶³ Prado, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo, EDUSP, 1999.

e produção de filmes no Brasil -, além de ser proprietário de casas de jogos, de cafés-concerto e de casas teatrais. Muitos de seus estabelecimentos estavam localizados no centro do Rio de Janeiro, mais precisamente na Praça Tirandentes - como a Maison Moderne, que abrigava diversos espetáculos teatrais, o Teatro Carlos Gomes e o Teatro São José.⁶⁴ O São José foi um dos primeiros a praticar o chamado teatro por sessões, cujas peças eram curtas e tinham grande rotatividade. Neste teatro, Segreto concretizou uma iniciativa que marcou sua atuação no ramo teatral: a fundação da Companhia Nacional do Teatro São José, em 1911. O grupo teatral ficou conhecido por ser formado por atrizes e atores brasileiros de destaque - Vicente Celestino, Pepa Ruiz, Francisco Alves, Cinira Polônio, entre outros - e pela encenação de peças nacionais.⁶⁵

Ao saber das reuniões com a finalidade de organizar a SBAT, Segreto foi aos jornais manifestar-se e defender o ponto de vista dos empresários:

Queixam-se os Srs. autores teatrais, da pouca equidade no pagamento dos direitos autorais. Eu desejava que aqueles senhores esmiuçassem os meus livros, ou mesmo, acompanhassem a minha receita diária de bilheteria em dois ou três meses, para que vissem que, embora pagando mal, não só os autores, como os artistas e demais empregados de um teatro - uma verdadeira multidão - os resultados são diminutos, e nunca relativos aos grandes capitais empregados, e que estão sempre sujeitos à mercê da sorte. Ora é a peça que não agrada, ora é a noite de chuva.⁶⁶

Além do empresário italiano, Pedro Augusto Gomes Cardim, autor teatral e ator, também foi importante a sua posição contra a fundação da SBAT e a regulamentação dos direitos autorais. Após ser aprovada a primeira tabela, foi o responsável por tentar negociar com o grupo de autores uma alternativa que acabou não obtendo êxito. A reação dos empresários se concretizou no início de 1918, quando autores teatrais e

⁶⁴ Dias, José da Silva Dias. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Artes, FUNARTE, 2012.

⁶⁵ Martins, William de Souza Nunes. "Paschoal Segreto e a criação do mercado de diversão no Rio de Janeiro". In: *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Brasil, Apicuri, 2010., p. 266.

⁶⁶ Ibidem, 1956, Vol. 1, p.114.

empresários criaram a Associação de Autores Dramáticos Brasileiros (AADB). O objetivo era conciliar direitos e deveres de ambos os grupos buscando uma nova alternativa à tabela de direitos proposta pela sociedade rival. A contrapartida dos empresários seria a de favorecer os escritores desta associação em detrimento aos membros da SBAT. Houve boicote aos membros da SBAT por cinco meses, entre 1917 e 1918, quando os autores não conseguiam encenar suas peças nos teatros cariocas.⁶⁷

Em 8 de março de 1918 ocorre a fundação e a eleição da diretoria da AADB, ainda em caráter provisório: Azeredo Coutinho (presidente), Gastão Tojeiro (tesoureiro) e Otávio Rangel (secretário). Empresários como Leopoldo Fróes, Cristiano de Sousa e Gomes Cardim tornam-se membros da Associação logo de início. Paschoal Segreto manifesta seu apoio à nova iniciativa. No mês seguinte foi eleita a diretoria definitiva: Azeredo Coutinho (presidente), Candido de Castro (vice-presidente), Otavio Rangel (1º secretário), Luis Palmeirim (2º secretário) e Gastão Tojeiro (tesoureiro). As primeiras ações a tomar seriam a nomeação de representantes em todas as cidades brasileiras e a organização de concurso de peças teatrais.

A presença de Gastão Tojeiro nesta associação merece destaque. O autor, reconhecido pelo sucesso de vaudevilles, burletas e revistas, participou da fundação da SBAT meses antes da criação da associação rival, participando inclusive como membro da diretoria. Sua mudança de posição, apoiando os empresários, teria se dado pela parceria com Leopoldo Fróes e pelo sucesso estrondoso de *O Simpático Jeremias* na mesma época. Sua posição flutuante, nesse contexto de rivalidades e defesa de interesses entre autores e empresários no meio teatral, nos auxilia a compreender como essas relações eram complexas e fluidas, alvos de negociações que eram atualizadas a cada momento.

A fundação da nova associação foi bem recebida por parte da imprensa da época. A revista *Palcos e telas* destaca um aspecto interessante: apesar do estatuto da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais definir o autor como “quem tiver pelo menos uma obra teatral, literária ou musical, representada ou executada em qualquer estabelecimento de diversão pública”⁶⁸, a escolha de qual teatrólogo seria encenado era dos empresários. Portanto, a partir desse ponto de vista, consagrar autores era uma prerrogativa dos empresários teatrais. A notícia tece elogios à recém-fundada AADB e

⁶⁷ A opereta *Morena*, de Viriato Corrêa, e a revista *Meu Boi morreu*, de Rafael Gaspar da Silva e Raul Pederneiras, foram as primeiras a serem encenadas após o boicote dos empresários.

⁶⁸ *Palcos e Telas*, 21/03/1918, p.4.

destaca que é formada por profissionais consagrados no meio teatral, bem como a harmonia entre seus membros. Há um tom otimista de que a nova sociedade terá vida longa, sendo, em comparação à SBAT: “Mais hábil nos seus processos, formada de gente que conhece o meio em que age profundamente, é de crer, exerça uma ação mais fecunda...”.⁶⁹

Os jornais foram palcos importantes na disputa entre a AADB e a SBAT. Dirigido por Azevedo Amaral, Georgino Avelino e Paulo Barreto, o *Rio Jornal* foi um veículo de incentivo à atuação da SBAT perante os empresários. Em artigo publicado neste periódico, sob pseudônimo *Máscara negra*, Paulo Barreto denunciava a atuação de alguns donos de companhias e teatros da época. Na ocasião, o então presidente da SBAT, critica o esforço de Gomes Cardim para reduzir a tabela de direitos autorais e a proposta do empresário português José Loureiro de ocupar os teatros brasileiros com companhias e peças portuguesas. Ele conclama os membros da Sociedade a reagir. A chave da reação, para Barreto, é a aproximação e a formalização de convênios com instituições congêneres de outros países, ação que a SBAT aprofundou nas décadas seguintes.

A Associação de Autores Dramáticos foi extinta ao final de 1918. Muitos dos autores regressaram à SBAT. De acordo com um relatório interno de 1919, a SBAT contava com pouco mais de 80 sócios e passou a ter mais de 200 com o fim da AADB. Gomes Cardim e Leopoldo Fróes estão entre aqueles que aderiram à Sociedade, tendo seu ingresso registrado no mencionado relatório:

Já estão em nosso grêmio, como associados, sob a mesma bandeira, dois ilustres diretores de Companhias que muito têm feito no campo da prática e dos sacrifícios pelo triunfo completo do Teatro Nacional (...) dois bacharéis em Direito, dois brasileiros, aos quais a Arte Nacional deve horas e noites de glória indiscutível.⁷⁰

Curioso observar como Gomes Cardim, então diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, foi bem atuante na SBAT nos anos que se seguiram. No início da década de 1920, na gestão de Pinto da Rocha, fez parte da comissão de revisão dos seus estatutos, ao lado de Cândido Costa, Victor Pujol, Serra Pinto, Carlos

⁶⁹ *Palcos e Telas*, 21/03/1918, p.4.

⁷⁰ *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, set.- dez. 1967, p.6.

Bittencourt, Fábio Aarão Reis, Eduardo Faria e Octavio Silva. Em 1924, participou de uma das comissões julgadoras do I Congresso Artístico Teatral e apresentou os seguintes trabalhos: “Direitos Autorais. Autores e tradutores: ponto de vista” e “Encargos à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: regulamentação de direitos e deveres dos artistas teatrais e obtenção de teatro para instalação de uma companhia nacional dramática”. Suas propostas eram: a criação de um Código Teatral, a revisão da tabela de direitos autorais e a criação de uma Companhia Nacional de Teatro (com corpo de artistas brasileiro e um teatro próprio administrado pela Sociedade Brasileira). Apesar da ideia de um código que regulamenta as relações no meio teatral não ser uma ideia original do autor-empresário, será a partir de sua proposição na SBAT que ela se desenvolverá e será o embrião da “Lei Getúlio Vargas” (1928). Em março de 1929, foi empossado no Conselho Deliberativo, ocupando a cadeira nº 11. A instância, formada por 20 sócios-fundadores de mandato vitalício, tinha como principal objetivo fiscalizar a atuação da SBAT, o que demonstra o prestígio alcançado pelo empresário teatral na instituição.

As relações entre as empresas teatrais e a SBAT seriam cada vez mais complexas e dinâmicas nos anos que se seguiram. A década de 1920, como procuraremos demonstrar, é um momento de aprofundamento dessas relações bem como de fortalecimento da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais como instituição-chave na regulação da veiculação de peças e pagamento de direitos.

Capítulo 2 - Dos bastidores ao palco: a consolidação da SBAT nos anos 1920

O objetivo deste capítulo é apresentar o processo de consolidação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) como instituição reguladora e representante dos direitos de escritores e profissionais de teatro nos anos 1920. Entendemos que nesse contexto de entreguerras, fundamental para a constituição de uma identidade nacional republicana, a SBAT se constitui em um lugar de sociabilidade de intelectuais ligados ao meio teatral, que debatiam sobre questões do teatro nacional e sua organização.

Assim, em um primeiro momento, apresentaremos um panorama da situação do teatro brasileiro na década de 1920, quando assistir peças teatrais era um dos principais meios de divertimento. Posteriormente, apresentaremos como era o funcionamento da Sociedade em seus anos iniciais, bem como algumas das disputas inerentes a esse processo.

Por fim, abordaremos duas iniciativas consideradas aqui importantes para a sua consolidação: a Federação Artística Teatral e o I Congresso Artístico Teatral. A primeira foi a tentativa de criação de uma federação capitaneada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais em meados dos anos 1920, onde seriam representadas associações dos diversos campos profissionais do meio teatral. A partir desta iniciativa buscamos apreender como a SBAT se colocava como ponte e vanguarda para representar os interesses do meio teatral perante os empresários e os poderes públicos. O I Congresso Artístico Teatral, evento organizado pela SBAT no final de 1924, foi uma experiência de discussão pública acerca das questões do teatro brasileiro. O evento teve consequências práticas no que se refere à regulamentação do trabalho no meio teatral, gerando reflexões e contribuindo para as reflexões a elaboração de diretrizes do que viria a ser a Lei Getúlio Vargas.

2.1. Os anos 1920: um breve panorama do teatro nacional

Desde época imemorial, se a hipérbole me é permitida, clama-se pela ação, pela interferência dos poderes públicos. Apela-se para o governo federal, para o governo municipal, legislativo e executivo, como a fonte de que há de vir o remédio. Realmente, é de lamentar que a administração pública no Brasil, venha, inflexivelmente mantendo uma atitude de franco indiferentismo pela arte teatral, quando lhe competia procedimento muito diverso; mas essa não é a causa principal do nosso atraso, em relação à mais complexa, senão à mais bela manifestação intelectual do espírito humano: o mal não é do governo, é do povo, e radica-se a problema muito mais extenso e profundo, e de lenta solução, o analfabetismo. Sem uma cultura mediana, formada de conhecimentos gerais, não há sensibilidade artístico-intelectual e, conseqüentemente, inexistente pendor pelo teatro. Por isso, no Rio, como nas demais cidades populosas do país, não há público para a alta comédia, isto é para o verdadeiro teatro. Aflui ele às revistas, em que há reminiscências dos espetáculos de circo, ao alcance de todos os entendimentos; aplaude as peças “gênero Trianon” que o fazem rir, mas que não lhe dão que pensar.⁷¹

O crítico teatral Mário Nunes chama atenção para um problema considerado crítico e apontado por diversos jornalistas e teatrólogos na década de 1920: a crise do teatro nacional. A falta de apoio/atenção de órgãos do Estado, a falta de refinamento por (grande) parte do público brasileiro, ou mesmo a inexistência de um teatro considerado “de qualidade” são apontadas como algumas das causas dessa crise. Mas estas não eram questões novas.

As críticas de Mário Nunes não eram novidade e corroboravam ideias apontadas por escritores como Arthur Azevedo, Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Netto, entre outros, ainda no início do século XX. Para além da ineficácia da atuação do poder público e o mal gosto popular, o autor de *A Capital Federal*, aponta como causas para a existência de uma crise do teatro nacional aspectos relacionados à dinâmica de trabalho no meio teatral que, a seu ver, era formado por atores, autores e tradutores despreparados e despreocupados com a elaboração de seu trabalho em um viés mais

⁷¹ Nunes, Mário. *40 anos de teatro: 1921 a 1925*. Brasil, Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol. 2, pp. 101 e 102.

artístico. Soma-se a isso, aspectos relacionados à (falta de) organização dos trabalhadores teatrais, dada a inexistência de contratos formais entre artistas e empresários. Indica também a ausência de uma legislação teatral e a escassez de críticos teatrais competentes na imprensa brasileira.⁷² Apesar das ressalvas àquele contexto do teatro brasileiro, Luciana Penna-Franca afirma que Azevedo defendia gêneros como o teatro de revista, que alcançou sucesso entre o público durante a Primeira República. Por outro lado, autores como Coelho Netto parecem não considerar esse tipo de gênero: “Enquanto Coelho Netto defendia o drama e a alta comédia como o ‘bom’ teatro e fazia críticas severíssimas ao teatro de revistas, Arthur Azevedo defendia a revista afirmando que se havia público para esses espetáculos era porque a peça era de qualidade”.⁷³

O debate acerca do que era o “verdadeiro” teatro brasileiro, e que caminho deveria seguir, se dava em um momento estratégico no que se refere à constituição de uma identidade nacional republicana. Era um momento de mudança de perspectiva sobre o nacional. Passava-se de uma visão utópica, de exaltação do nacional a partir das belezas do território, para uma necessidade maior de se voltar para a observação de seu interior, a fim de conhecer e administrar melhor seu território.⁷⁴ Essa análise - da situação do Brasil à época e suas perspectivas de futuro - era uma operação em que os intelectuais tinham papel central.⁷⁵

Assim, o meio teatral também será palco de debates e reflexões acerca da realidade brasileira de diferentes maneiras. Seja por meio das peças do teatro de revistas do ano, por exemplo, onde críticas eram feitas a governantes e aos rumos políticos que o Brasil estava tomando; ou de colunas teatrais de jornais e revistas; ou ainda, de manifestações em prol da regulamentação do trabalho de autores e artistas teatrais.

Importante lembrar que as primeiras décadas do século XX são marcadas pela progressiva profissionalização desses escritores. Os jornais e revistas foram os primeiros *loci* a remunerar, reconhecer e dar maior visibilidade ao trabalho desses intelectuais em um momento em que publicar livros era muito caro. No entanto é

⁷² Penna-Franca, Luciana. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. Brasil, Alameda, 2016, p.33.

⁷³ Idem, p. 31.

⁷⁴ Oliveira, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. Brasil, Editora Brasiliense, 1990.

⁷⁵ Marly Motta e Tânia de Luca abordam a importância dos intelectuais na construção da identidade nacional no contexto entre guerras. Cf. MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992; LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo, Editora Unesp, 1999.

importante ressaltar o papel central do teatro no período, meio de divertimento difundido no período e, portanto, um lugar relevante para a profissionalização e regulamentação desses trabalhadores a partir, principalmente, da década de 1910. Nesse contexto ocorreu a fundação de diversas associações civis, inclusive da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, que tiveram como finalidade a busca de reconhecimento e fortalecimento desses grupos de escritores e profissionais ligados ao teatro.

A Primeira República também é um momento marcado por disputas no meio teatral entre companhias estrangeiras e nacionais. O período entreguerras pode ser considerado de inflexão no que diz respeito à nacionalização do teatro brasileiro. Se antes o cenário teatral era dominado por companhias estrangeiras, em especial portuguesas, a partir de meados da década de 1910 verifica-se um movimento de “abrasileiramento” dos textos, da língua praticada nos palcos, dos artistas e autores encenados. Uma das causas para esse movimento era a carestia para manter companhias estrangeiras no Brasil. Em entrevista a um jornal luso, José Loureiro, conhecido empresário português, mencionou as dificuldades financeiras para manter uma temporada no Brasil naquele momento:

O Brasil é hoje um mercado comercial quase perdido para Portugal. Pois com o mercado artístico sucede a mesma coisa. (...) no teatro, então, é uma verdadeira desgraça. Os fabulosos, enormes ordenados que os artistas portugueses exigem, muito maiores que os dos seus colegas do Brasil, o excesso nos preços das passagens, mil outras despesas, que se agravaram, concorrem para que as companhias portuguesas não mais tornem ao outro lado do Atlântico. Eu, que duas ou três companhias ultimamente contratei, perdi dezenas de contos.⁷⁶

Loureiro destacou que havia muitos artistas e autores brasileiros que estavam progressivamente substituindo os portugueses. Esse panorama será reforçado por Mário Nunes, que aponta que, no momento após a Primeira Guerra, houve uma certa renovação e valorização do que era brasileiro: “começou a valorização da nossa gente,

⁷⁶Ibidem, 1956., vol.2, p.3.

agrupando-se em torno de artistas já consagrados - os estandartes Leopoldo Fróes, Itália Fausta, Apolônia Pinto, Lucília Peres - talentos novos que rapidamente se impunham”.⁷⁷ De acordo com o crítico houve, inclusive, uma corrida das empresas teatrais por textos originais brasileiros para serem encenados, haja vista o sucesso que estavam alcançando com o público naquele momento.

No entanto, esse *frisson* nacionalista nos palcos não era unanimidade na década de 1920. Empresários de companhias teatrais, como Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira, em diversos momentos encenavam peças estrangeiras por serem sucesso quase certo e rentável. As dinâmicas relacionais entre autores, atores e empresários no meio teatral também determinavam, em alguns momentos, as peças escolhidas. No que diz respeito a Fróes, a motivação para encenar textos traduzidos estava muitas vezes relacionada à sua busca de autonomia e afirmação como ator e empresário.⁷⁸

Um episódio exemplar nesse sentido é o que envolveu a peça *Gigolô*, de Renato Viana. A peça, que teve grande êxito no Teatro Carlos Gomes, na temporada de 1924, tinha Leopoldo Fróes no papel principal.⁷⁹ Quando estava em evidência, Viana associase à SBAT, o que gerou grande contrariedade no ator.⁸⁰ Fróes, que sempre esteve em conflito com a Sociedade, pediu que Viana escolhesse entre a SBAT e ele, decidindo cortar grande parte dos direitos autorais da peça. Em contrapartida, Viana encaminhou carta a Fróes, em que explicita sua posição de ficar na SBAT e desautoriza a encenação de sua peça pela companhia. O autor repercutiu o caso na imprensa, ao enviar cópias da missiva para diversos jornais. Os periódicos muitas vezes serviam de palcos para as contendas do período. E pareciam se utilizar comercialmente do conflito Renato Viana/SBAT versus Leopoldo Fróes. Houve a repercussão em vários jornais de que os “inimigos” do ator, além de chamar a polícia para impedir a peça *Gigolô* - o que chegou

⁷⁷ Idem, 1956, vol.2, p.1.

⁷⁸ Em geral, Fróes é conhecido como um personagem do teatro brasileiro que gostava de se manter sua autonomia. Em cena, era conhecido pela falta de gosto pelos ensaios, pelos improvisos, sendo o ponto um elemento essencial em sua atuação nos palcos. Como empresário, também gostava de fazer as coisas à sua maneira. Em 1924, a peça *Le Prince Jean*, de Charles Meré, foi traduzida por João Luso para que fosse encenada. Como nome traduzido para *O príncipe João*, a peça teve seu nome mudado por Fróes para *O sangue azul* e assim foi veiculada sem nenhuma explicação prévia.

⁷⁹ Leopoldo Fróes repassava para a SBAT cem mil-réis por espetáculo, “o que correspondia (...) ao subsídio diário de um senador ou deputado.” Cf. Magalhães Júnior, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Brasil, Civilização Brasileira, 1966.

⁸⁰ Renato Viana teria se associado à SBAT por ocasião da comemoração do 7º aniversário da associação, quando foi convidado especial.

a acontecer - planejavam uma noite de vaia que culminaria em agressão. Os adversários apontados, membros da SBAT, entrariam "em cena", já que eram criticados pelos periódicos que apoiavam o empresário.⁸¹ O estopim foi o texto intitulado *Campanha contra um grande ator*, no qual o jornal *A Notícia* acusa a Sociedade de estar fazendo uma campanha contra Fróes: “Leopoldo Fróes nem teme a agressão, nem teme a vaia e, nem por coisa alguma deste mundo fará as pazes com a Sociedade de Autores Teatrais, grêmio inócuo - quando não centro de desordem e de intriga - onde se agrupa a fina flor dos seus desafetos”.⁸² No mesmo texto, o redator complementa ao afirmar que o ator-empresário não se apegava a peças nacionais ou estrangeiras, pensando somente em agradar o público:

Bem faz Leopoldo Fróes em só cuidar de bem servir ao seu numeroso público, que lhe nega apoio sem preocupar-se com a nacionalidade dos autores que representa. Se com os estrangeiros Fróes enriqueceu, é continuar com eles e a sua ideia de só representar daqui por diante originais brasileiros, cujos autores hajam morrido, é simplesmente soberba...⁸³

Assim, a “preferência” de Fróes por peças estrangeiras era muito influenciada pelo contexto do meio teatral do momento e, muitas vezes, por sua relação com os autores brasileiros, especificamente, com aqueles que compunham a SBAT. Grande parte dos escritores de comédias ligeiras - gênero que Fróes atuava - eram seus associados.

Outra questão muito comum no meio teatral dos anos 1920 foi a escassez de casas específicas para abrigar os espetáculos teatrais. A queixa era que grandes empresas teatrais do período - como a de José Loureiro e Paschoal Segreto -, arrendavam os teatros - como o Lírico, o Trianon, o São José, o João Caetano e o Carlos

⁸¹ Provavelmente, tais acusações à SBAT remetiam ao episódio que aconteceu no Trianon alguns anos antes, em 1918, quando alguns autores ligados à Sociedade lançaram ovos e batatas em Fróes durante a peça *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro.

⁸² Magalhães Júnior, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Brasil, Civilização Brasileira, 1966., p. 195.

⁸³ Idem, p.195.

Gomes - e as menores não conseguiam arcar com a quantia cobrada. Além disso, há aqueles que denunciavam em suas colunas as precárias condições dos teatros existentes: “necessita o Rio de teatros, não esses barracões indecorosos, anti-higiênicos, e inestéticos, afugentadores de público, que a complacência da municipalidade, de mãos dadas com a Saúde pública e a polícia, deixa de pé”.⁸⁴ Viriato Corrêa chama atenção para a diminuição de espaço do chamado teatro de declamação (não musicado): “Os teatros, ou estão sendo absorvidos pelos cinemas ou por outra modalidade teatral que não a declamativa. O próprio Trianon, o único refúgio da comédia, mais dia menos dia desaparecerá sob a picareta transformadora da cidade”.⁸⁵

Como aponta o autor maranhense, além da escassez de casas teatrais, destaca-se a expansão dos cinemas no Rio de Janeiro nesse momento, criando certa competitividade na geografia dos divertimentos na cidade. Alguns deles, como o Cine-Íris e o Cine Rialto, também eram usados como casa de espetáculos teatrais e era comum peças ligeiras serem encenadas antes das sessões de cinema. De acordo com o teatrólogo Raimundo Magalhães Jr., o avanço da arte cinematográfica era visível não somente pelos espaços ocupados na cidade⁸⁶, mas pelo próprio espaço garantido na publicidade:

Por mais que os teatros anunciassem seus espetáculos, não podiam superar o alarde publicitário do cinema norte-americano. Quando revistas como *Para Todos...* dedicavam duas a três páginas ao teatro (...) ofereciam ao cinema dez a doze páginas, publicando invariavelmente na capa retratos de celebridades da tela.⁸⁷

Havia no período alguns projetos de criação de um Teatro Nacional, que abrigasse prioritariamente companhias e autores brasileiros. Um deles foi discutido no âmbito da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e previa a construção de um teatro,

⁸⁴ Ibidem, 1956, vol.2, p. 3.

⁸⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, maio 1928, p. 387.

⁸⁶ Sobre a expansão do cinema no Rio de Janeiro e em outros lugares do Brasil, ver: Melo, Luís Alberto Rocha, et al. *Nova história do cinema brasileiro* - volume 1 (edição ampliada). Brasil, Edições Sesc SP, 2018.

⁸⁷ Ibidem, 1966, p. 182.

a partir de subscrição pública e que seria administrado pela própria SBAT. A proposta era que, ao longo de cinco meses, de maio a setembro, o teatro fosse ocupado por uma companhia de dramas e comédias que encenasse textos de autores nacionais.

Após esse panorama acerca de questões do meio teatral brasileiro, discutiremos o papel da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais como associação civil que atuou ativamente para a modificação da organização do meio teatral no período. Para tanto, acompanharemos sua trajetória na década de 1920, destacando procedimentos e ações que contribuíram para sua organização e consolidação do teatro nacional.

2.2. A SBAT nos anos 1920: funcionamento e consolidação de um projeto político-cultural

Congratulou-se, por fim, com os autores brasileiros pela maneira hábil por que tem sabido agir a sociedade, defendendo os direitos de seus sócios, sem fazer inimigos ou mesmo desafetos, e a prova está em que, salvo uma pequena exceção, que só servia para confirmar a regra, mantinha excelentes relações de amizade com as empresas teatrais, não só desta Capital como também com as demais de todo esse grande país. Explicava assim a razão de ser do chá que, em seguida à presente sessão, a Directoria oferecerá aos empresários teatrais que, de preferência, têm levado à cena peças de autores pertencentes ao nosso quadro social.⁸⁸

Esse trecho foi retirado da ata da assembleia extraordinária da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, ocorrida em 27 de setembro de 1924. Se tratava de um momento de celebração, ocasião de comemoração de seu sétimo aniversário. As palavras, proferidas pelo então presidente, o teatrólogo Alvarenga Fonseca, pareciam traduzir o contexto de tranquilidade de um trabalho bem-feito e comprometido – o de defender os direitos autorais dos associados. Mas, mais do que isso, segundo a diretoria, traduzem um momento livre de desafetos com as empresas teatrais. Tal construção narrativa, parece, por um lado, querer afastar o espectro de conflitos ocorridos à época da fundação da SBAT, há sete anos, que culminou, com a criação da efêmera

⁸⁸ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, out.1924, p. 26.

Associação dos Autores Dramáticos Brasileiros (AADB) por iniciativa de alguns empresários. Por outro lado, parece reafirmar o lugar da SBAT como epicentro da regulamentação do teatro e da negociação entre aqueles que compunham o meio teatral. Contudo, ao aprofundar a pesquisa, verifica-se que o teatro brasileiro era permeado por disputas e negociações.

Para os autores-membros da SBAT era importante manter uma relação amistosa com os empresários, proprietários das casas de teatro e das companhias. Afinal, conforme o próprio presidente Alvarenga Fonseca afirmou na sessão, os empresários teatrais levavam as peças dos associados aos palcos. Desta forma, a SBAT configurou-se, como um espaço de sociabilidade e de encontro, de almoços e reuniões, momentos fundamentais de negociação entre os diversos grupos de artistas, autores e empresários teatrais. Em 24 de setembro de 1924, por ocasião de um evento em homenagem ao empresariado, um banquete oferecido a Jácomo Rosário Staffa, ele reafirma seu compromisso com as peças de autores nacionais:

Por isso, mais uma vez lhes repito, que tudo o mais que ganhei, tudo que ainda posso ganhar, ei de empregar somente e unicamente em benefício do Teatro Brasileiro, pois que nunca me envolvi, nem ei de envolver-me em negócios com companhias estrangeiras, para não dar ensejo a que os proveitos do meu trabalho emigrem para o estrangeiro.⁸⁹

Staffa era o proprietário do Teatro Trianon, localizado na Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro, local de concentração de diversas casas teatrais naquele momento. O empresário italiano já tinha experiência no meio cultural brasileiro. Nos primeiros anos do século XX foi proprietário da segunda casa de cinema do Rio de Janeiro, o Grande Cinematographo Pariziense.⁹⁰ Desta forma, é curioso a presença de um empresário estrangeiro, que defende o desenvolvimento do teatro nacional, em evento organizado pela SBAT. De alguma forma, a participação de Staffa pode ser entendida como uma tentativa de formação de alianças e negociação entre empresários e

⁸⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, out. 1924, p. 26.

⁹⁰ *J.R.Staffa*, Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=j-r-staffa>. Acesso em setembro de 2023.

autores nacionais. Por meio da análise dos boletins e atas da instituição, fica explícita a presença cada vez mais constante de empresários em seu cotidiano, nas reuniões e nos eventos, o que configura a associação como um espaço de sociabilidade importante naquele momento.

A despeito da presença cada vez maior dos proprietários das casas de diversão em sessões solenes e eventos promovidos pela SBAT, as relações entre empresários e autores sempre foram permeadas por tensões. Uma reclamação constante por parte dos escritores era o fato de que muitas empresas se recusavam, ou simplesmente ignoravam, a ideia de colocar os nomes dos autores nos anúncios das peças em temporada. Esta prática acarretava discussões recorrentes não somente no meio teatral brasileiro, mas também era debatida em sociedades congêneres no exterior. A fim de auxiliar na resolução da questão, a Sociedade Argentina de Autores, apresentou uma proposta “no sentido de se oficializar as empresas teatrais lembrando-lhes uma disposição em vigor nas sociedades de autores daquele país, pela qual são obrigadas a mencionar, em todos os seus programas e cartazes, o nome dos autores, adaptadores, etc., das peças que representarem”.⁹¹ Por aqui parece que também havia uma demanda nesse sentido, mas, como mencionado, recorrentemente não era cumprida. De acordo com o *Boletim*, no Brasil há muita similaridade com o caso argentino:

É o que aqui está cansada de fazer a SBAT aos Srs. empresários, mas até agora com pequeno e incerto resultado. O nome do autor, aqui no Rio, para aqueles senhores, não tem valor, embora sejam as produções teatrais a matéria-prima para os seus frequentes e vultosos lucros. (...) O nome do autor...! Este não tem importância; já não é pouco pagá-lo, cada noite, ridículos direitos... Ele que se contente...⁹²

O trecho demonstra que o reconhecimento dos autores perante as empresas teatrais foi um processo complexo e longo. Um dos casos envolveu o empresário Nicolino Viggiani. Em meados da década de 1920, o empresário italiano, então proprietário do Teatro Cassino, negava-se a incluir na Companhia Velasco, da qual era contratante, o nome de Jayme Silva.

⁹¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, dez.1925, p. 124.

⁹² *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, dez.1925, p. 124.

Contudo, a partir do avançar da pesquisa, é possível apreender que as relações entre autores e empresários eram mais complexas e não podem ser vistas como uma oposição maniqueísta entre os grupos. Na primeira metade dos anos 1920, Viggiani participou de uma das iniciativas mais explícitas de campanha em prol do teatro brasileiro no período: a Companhia Brasileira de Comédias. Junto com Oduvaldo Vianna e Viriato Corrêa fundou a Companhia, em 1921, que tinha como objetivo levar aos palcos peças de autores encenadas por atores brasileiros utilizando a chamada "prosódia brasileira". O empreendimento acontecia em um contexto de busca de nacionalização dos palcos e de consequente valorização de autores e artistas brasileiros. *Nossos Papás* (1921), de Rui Ribeiro Couto, marcou a estreia da Companhia no Trianon, seguida das encenações de: *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro; *Jurity*, de Viriato Corrêa; *Manhãs de Sol*, de Oduvaldo Vianna; *Ministro do Supremo*, de Armando Gonzaga, entre outras.⁹³

A iniciativa, em um contexto de afirmação de um teatro genuinamente brasileiro, foi bem recebida por parte da imprensa. Como fatores de seu êxito, destacavam-se o renome do Teatro Trianon, bem como “orientação seguida pela nável empresa que fez questão de organizar uma companhia que fosse a mais brasileira de quantas temos tido, deu-nos peças bem ensaiadas e com desusado rigor de encenação”.⁹⁴

Outro aspecto que parte da imprensa da época chegou a repercutir foi o fato de Oduvaldo Vianna e Viriato Corrêa serem autores teatrais e, concomitantemente, empresários. Naquele momento, ambos eram escritores de teatro iniciantes que, havia pouco, criticavam as formas de trabalho estabelecidas pelos empresários teatrais. Ao mesmo tempo, para alguns articulistas, eles simbolizavam um novo momento do teatro brasileiro:

Moços ambos, nada imbuídos das ideias antigas, dos verdadeiros preconceitos por vezes absurdos que dirigem os passos dos nossos empresários, trazendo para a nova função artístico-social que vão exercer novos ideais, Viriato Corrêa e Oduvaldo Viana influirão de

⁹³ Cf. Cavalcante, Vanessa Matheus. *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*. Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2012.

⁹⁴ Ibidem, 1956, vol.2, p.5.

modo decisivo para uma radical transformação nos nossos costumes teatrais, no sentido intelectual, moral e mesmo material.⁹⁵

Entretanto, essa visão quase idílica de uma *Geração Trianon* revolucionária não foi confirmada naquela experiência. Ela se mostrou efêmera e, já em 1922, um ano após sua criação, a Companhia Brasileira de Comédias começou a se dissolver. Oduvaldo Vianna montou sua própria companhia, levando parte do elenco, inclusive a aclamada atriz Abigail Maia. Viriato Corrêa e Viggiani mantiveram-se no Trianon até 1924, quando terminou o contrato de arrendamento. A partir daí, seria novamente cada um por si: o empresário italiano levou sua companhia para uma temporada em São Paulo, enquanto o escritor maranhense partiu para uma temporada no norte do país. No final de 1924, Viriato retornou ao Rio de Janeiro “arrependido da aventura em que se envolvera e decidido a nunca mais ser empresário”.⁹⁶ Apesar de sua efêmera duração, a Companhia Brasileira de Comédias, além de seu caráter de incentivo ao trabalho de profissionais ligados ao meio teatral brasileiro, foi de fato um espaço de estímulo e oportunidade de divulgação do trabalho do grupo de escritores ligados à SBAT, como Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Oduvaldo Viana e Viriato Corrêa.

Nesse contexto há nova tentativa de organização de uma associação representativa dos empresários. A iniciativa pode ser considerada um indício contundente de que as relações dos empresários com os autores, e especificamente com o grupo da SBAT, não era das mais harmônicas. Assim, em 8 de dezembro de 1925 é instalada a Sociedade Brasileira de Empresários Teatrais (SBET), administrada por uma comissão composta por oito membros e elegível a cada três anos. A primeira comissão eleita foi formada por Nicolino Viggiani, Cristiano de Souza, Francisco Serrador, Manoel Pinto, Antonio da Cunha Neves, J. Cruz Junior, Eduardo Vitorino e Raul Gomes da Silva. Com sede no Teatro Lírico e duração prevista para os próximos 20 anos, a recém-fundada associação tinha como objetivo “a união de todos os empresários para a defesa mútua de seus interesses, *vis-a-vis* dos poderes públicos, dos artistas e de todas as sociedades de classe com as quais as empresas tenham ou venham a ter ligações comerciais”.⁹⁷ Na prática, ela parece ter ficado inativa até o ano seguinte,

⁹⁵ Ibidem, 1966, p.4.

⁹⁶ Idem, p.4.

⁹⁷ Ibidem, 1956, p. 166.

quando J.R. Staffa tentou retomar suas atividades. Entretanto, as dificuldades, de acordo com Mário Nunes, estavam ligadas às disputas entre os próprios empresários, já que a associação:

uma vez fundada nunca tomou deliberação alguma, vivendo, antes, seus componentes a se hostilizarem, através da concorrência leal e desleal, estranhava eu (...) que só não haviam se arregimentado empresários e artistas. Existiam associações de eletricitas, contra-regras, carpinteiros, porteiros, coristas (esta mais ou menos periclitante) e até de cambistas!⁹⁸

A despeito da relação com os empresários ser marcada por intensa vigilância e tensão constantes, a SBAT parecia se fortalecer e expandir sua atuação ao longo da década de 1920. Uma hipótese é que a expansão do trânsito da SBAT tenha se dado a partir do reconhecimento pelo poder público. Em 4 de agosto de 1920, a Sociedade é reconhecida como de utilidade pública pelo Decreto n. 4092. Assinado pelo então presidente Epitácio Pessoa, o decreto, em seu artigo 1º, autoriza a Sociedade a representar seus sócios perante a polícia e a justiça no tocante a processos relacionados à propriedade artística e literária de seus membros, e perante as empresas teatrais para a cobrança de direitos autorais.

O Decreto n. 4790, de 2 de janeiro de 1924, pode ser considerado um marco no que se refere à regulação dos direitos autorais no Brasil. O mesmo previa, entre outras resoluções: a obrigatoriedade do registro de composições musicais e teatrais na Biblioteca Nacional; a necessidade de autorização do autor, ou de seu representante, para a apresentação pública de qualquer composição artística; procedimentos relacionados à edição das obras artísticas e literárias.⁹⁹ A fim de garantir a efetividade da cobrança dos direitos, a SBAT encaminhou um ofício-circular a presidentes e governadores dos Estados com a seguinte orientação:

⁹⁸ Nunes, Mario. *40 anos de teatro: 1926 a 1930*. Brasil, Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol.3, p. 34.

⁹⁹ <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4790-2-janeiro-1924-565512-republicacao-89686-pl.html>. Acesso em 25/11/2021.

... para que não mais consinta que as peças anunciadas pelas companhias teatrais como constantes dos seus espetáculos, sejam representadas sem a exibição da autorização do respectivo autor, que poderá ser dada pelo nosso Representante nessa capital, quando não tenha sido pelo autor da peça anunciada.¹⁰⁰

Em seguida, explica-se que tal providência evitaria práticas comuns de empresários na época como: a troca de nomes de autores e peças, a fim de burlar o pagamento de direitos autorais; bem como a montagem “novos” espetáculos, a partir de cenas de peças já existentes. Para os empresários atuantes na capital, a autorização para que as composições teatrais pudessem ser representadas em teatros públicos poderia ser retirada diretamente na sede da SBAT, conforme aviso nos boletins da instituição. A partir daquele momento, a Sociedade se firmava como peça central na engrenagem do processo de formalização dos trâmites para a encenação das peças teatrais, já que centralizava a concessão de autorização para as peças de seus associados.

Ainda no que diz respeito à regulação da circulação dos espetáculos teatrais, em março de 1924, a SBAT aprovou a tabela de cobrança de direitos autorais, fixando novos valores. No Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Santos seriam recolhidos 10% por espetáculo; em outras localidades, entre 5% e 8%.¹⁰¹ O esforço para o cumprimento do mencionado decreto, bem como para o pagamento dos direitos, nem sempre foram efetivos. Encontramos ao longo da pesquisa alguns casos de plágio na década de 1920. Dois deles serão destacados aqui: o caso envolvendo o ator Brandão Sobrinho; e aquele cujo pivô é o ator baiano Norberto Teixeira, envolvendo o plágio da aclamada peça *Jurity*, de autoria de Viriato Corrêa.

No *Boletim da SBAT* encontramos dados que apontaram estar em andamento, em setembro de 1924, uma investigação acerca da possibilidade de plágio do ator e membro da SBAT, Brandão Sobrinho.¹⁰² Havia indícios que a peça *A patativa* era resultado de plágio de *O diabinho de saias*, opereta de autoria do falecido Olympio Nogueira. O espetáculo foi levado a público na cidade de Campos dos Goytacazes, interior do estado

¹⁰⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, fev.1925, p. 19.

¹⁰¹ No texto está previsto que, caso as empresas não concordem com essas percentagens, que poderão ser cobradas para espetáculos por sessão: peças sem música, o valor de 12 cadeiras; com música; o equivalente a 15 cadeiras em espetáculos completos, entre 18 e 20%.

¹⁰² *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set.1924, p. 19.

do Rio de Janeiro, junto com outras pela Companhia Victoria Soares. Um correspondente da cidade, em carta ao redator de *Theatro & Sport*, escreveu sobre como era a representação das peças no interior do estado naquele momento. Ele denuncia a situação em que a opereta foi levada a público, sendo apresentada nos cartazes como “peças de tradução livre do Brandão”. A situação de licenciosidade do teatro no interior do estado é apresentada como generalizada pelo correspondente:

Meses atrás, a Companhia Antonio de Souza, de passagem para o norte, deu aqui quatro espetáculos, em um deles foi levada à cena a revista “A rédea solta”, vista aí há mais de uma dezena de anos. Revista genuinamente portuguesa, música e libreto, ressuscitou em Campos com extravagante maxixe dançado pela Sarah Nobre e com uma apoteose a Cristo, no final!!!¹⁰³

A revista menciona ainda que, além do escândalo público de plágio, há acusações de que Sobrinho sonegou a renda da companhia teatral que dirigia à época. Dada a repercussão pública do caso, foi aberta, a pedido do próprio Brandão Sobrinho, uma comissão de inquérito na SBAT. O objetivo era a investigação do caso e exame dos textos teatrais das operetas envolvidas a fim de verificar a ocorrência ou não de plágio. O resultado da investigação foi entregue ao seu Tribunal de Honra, cujo parecer foi discutido em assembleia geral.

O caso teve repercussão em periódicos da época, importantes meios de informação e palcos de disputa entre grupos de intelectuais e profissionais ligados ao meio teatral. Em artigo intitulado “A peça original...”, a *Revista de Theatro & Sport*, além de contextualizar o caso que “calou fundo nos meios teatrais”, apontou a posição complacente da SBAT diante da situação:

Esse tribunal [de honra], porém, que já se deveria ter pronunciado excluindo do seio da SBAT que não se pejava de locupletar-se com o patrimônio de uma órfã, por condenável princípio de

103

Retirado de <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=338060&Pesq=Patativa&pagfis=9022> . Acesso em 15/12/2021.

complacência vinha adiando a solução do escandaloso incidente, talvez na esperança de que o Sr. Brandão Sobrinho se corrigisse.¹⁰⁴

No palco das disputas da imprensa, o papel da Sociedade como principal defensora dos direitos dos autores era duramente criticado. Por outro lado, a posição de Brandão Sobrinho era a de alegar que a peça de autoria de Olympio Nogueira não estava registrada e, por isso, não havia direitos a serem recebidos pelos herdeiros. Assim, ele justificava sua postura de permanecer com a divulgação da peça e o recebimento de direitos autorais.

O parecer, datado de 24 de janeiro de 1925, foi assinado pelos membros do Tribunal de Honra da SBAT, formado por Raul Pederneiras, Goulart de Andrade e Avelino de Andrade. O documento foi levado à discussão da assembleia geral extraordinária três dias depois, em 27 de janeiro. A discussão sobre o parecer se deu cinco meses após a suspeita de plágio. A morosidade do processo foi apontada não só na imprensa, mas por membros da própria Sociedade. Na ocasião, Gama e Silva questionou a demora na apreciação do caso, que foi justificada pelo presidente Alvarenga Fonseca como o cuidado dos “dignos confrades que o compõe [o Tribunal de Honra], [de] apresentar um parecer como o que está em discussão, baseado em inquirições e confrontos que fizeram”¹⁰⁵. Gastão Tojeiro sugeriu que Brandão Sobrinho fosse excluído do quadro social da SBAT, o que foi efetivado após votação interna.

Ainda no ano de 1925 um novo caso de plágio no meio teatral. A vítima era o teatrólogo, e membro-fundador da SBAT, Viriato Corrêa. Sua peça *Jurity* obteve grande sucesso à época de seu lançamento, em 1919, no tradicional Teatro São Pedro. Com música assinada pela maestrina Chiquinha Gonzaga, a opereta sertaneja tinha em seu elenco artistas conhecidos do público: Abigail Maia, a protagonista, foi acompanhada por Vicente Celestino, Manoel Durães, entre outros. A peça, que lançou o jovem ator Procópio Ferreira e o consagrou a partir de sua atuação no papel de Zé Fogueteiro, obteve grande êxito, e foi representada por décadas.

¹⁰⁴ *Revista de Theatro e Sport*, 06/11/1924, p.1.

¹⁰⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago.1925, p. 75.

O autor maranhense teve a sua *Jurity* encenada com o título de *Juracy, original* pela Companhia Dramática Norberto Teixeira, na Bahia.¹⁰⁶ O espetáculo, levado à cena no Cine-teatro Olympia, da Empresa Borges da Motta, era musicado pelo maestro Ariston Corrêa. De acordo com artigo publicado sobre o ocorrido, “A peça era a mesma; nem lhe faltava o rapaz aleijado; só os nomes dos personagens é que estavam mudados!”¹⁰⁷ Ao ter notícias sobre a suspeita de plágio, Silio Boccanera Junior, então representante da SBAT no estado da Bahia, escreveu uma carta ao ator pedindo explicações. Norberto Teixeira procurou o representante, dando-lhe explicações sobre o fato e assumiu que *Juracy* não era uma peça original, mas afirmou que não era plágio de *Jurity*. Alegou que sua peça tinha o mesmo gênero da original, mas era resultado de um enxerto dessa com outras características, resultando em uma nova produção de sua autoria. Ainda justifica a “inspiração” na aclamada peça de Viriato Corrêa como uma forma de obter sucesso certo para sua companhia, que estava em crise. O representante solicitou que Teixeira escrevesse uma carta relatando a sua confissão, o que nunca foi feito.

Diante disso, Boccanera redigiu uma carta-requerimento ao delegado auxiliar responsável solicitando a interdição da peça. Na epístola, ele justificou a legitimidade de sua solicitação explicando ser a SBAT autorizada a defender seus associados perante a justiça ou a polícia por ser uma associação reconhecida como de utilidade pública pelo governo federal. A peça *Juracy* foi interditada e o caso, para a Sociedade, acabou por ser exemplar para outros empresários de que os tempos eram outros: “Já vai longe o tempo - que não mais voltará - em que empresários sem escrúpulos agiam, como agora fez o ator Norberto Teixeira na Bahia, e tudo continuava no mesmo; hoje... fia mais fino!”¹⁰⁸

Entretanto, a interdição não marcava o fim da história. A SBAT recebeu, em maio de 1925, uma carta de Borges da Motta, proprietário do Cine-teatro Olympia. O empresário, para o qual Norberto Ferreira trabalhava, explica ter havido um erro tipográfico no programa da peça que foi levada a público com nome trocado. Em

¹⁰⁶ Ao longo do processo de investigação, descobriu-se que o mesmo ator plagiou a peça *Zuzu* - também de autoria de Viriato Corrêa - com o nome *Oh! Bicho bom na corneta!* .O título da versão é a reprodução de um dos diálogos da peça original, o que demonstra a total tranquilidade de alguns de cometer plágios naquele momento.

¹⁰⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar.1925, p. 26.

¹⁰⁸ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar.1925, p. 27.

seguida, questiona a atitude da Sociedade, que chegou à sua empresa via representante nos seguintes termos:

A pedido de vários consócios rogo-vos a fineza de não mais permitirdes que o Sr. Norberto Teixeira, ou companhia que o mesmo trabalhe, represente quaisquer originais de nossos confrades, embora com pagamento antecipado; isso porque ficou resolvido, em nossa última semanal, boicotarmos todos os “atores-autores” que, para não pagarem direitos, procedem da maneira por que fez aí Norberto Teixeira.¹⁰⁹

O boicote, que se estendeu para a empresa teatral, causou indignação ao empresário que apontou Silio Boccanera como culpado por não ter informado nos melhores termos à SBAT sobre o andamento da situação. Uma comissão, formada por Abadie Faria Rosa, Manoel Bernardino e Baptista Júnior, deu parecer sobre o assunto em 10 de junho de 1925. O documento orientava que fossem mantidas as sanções ao ator baiano; a suspensão do boicote à empresa, em consequência da dispensa de Norberto Teixeira; homenagem à Silio Boccanera por sua energia e eficiência no exercício de sua função. Entretanto, ao ser discutido em assembleia, votou-se por investigar se a responsabilidade pela veiculação da peça seria da empresa ou do ator. O desfecho se deu somente três anos depois, em 1928, quando o ator se encontrava na capital e solicitou visita à SBAT com o objetivo de se defender das acusações de plágio sofridas. A visita se deu em 27 de março de 1928, quando, perante a diretoria, “fez minucioso histórico de tudo quanto se passou, cujo resultado foi ser ele *boicotado*, não podendo mais representar, em lugar algum, peças dos nossos consócios”.¹¹⁰ Depois de debate, a diretoria resolveu suspender as sanções impostas ao ator.

Além de se responsabilizar pela representação de direitos autorais de seus associados brasileiros, a partir do momento que foi reconhecida como de utilidade pública, a SBAT estava autorizada também a intermediar direitos de autores estrangeiros atuantes no Brasil. Na prática, isso se deu inicialmente a partir de convênios com sociedades congêneres de países sul-americanos e europeus, como a

¹⁰⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set.1925, p. 82.

¹¹⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar.1928, p. 370.

Sociedade dos Autores Uruguaiois, a Sociedade Argentina de Autores, a Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, que, além de escritores franceses, representava também espanhóis, italianos e alemães, e o Núcleo dos Escritores Dramáticos Portugueses.¹¹¹

Figura 4: Contrato de reciprocidade entre a SBAT e a Verein der Bühnenverleger in Wien (Associação de Autores Teatrais de Viena) - Arquivo Francisca Gonzaga. Instituto Moreira Salles, RJ.

¹¹¹ Ao final da década de 1920, a SBAT era representada por cerca de 24 países, que arrecadavam direitos de peças teatrais e músicas de autoria de seus associados. Esses países estavam localizados na América do Sul (Argentina, Bolívia, Paraguai, Uruguai); América do Norte (Estados Unidos); Europa (Portugal, França, Bélgica, Holanda, Polônia, entre outros); e África (Egito).

Contracto

1.º Sr. Presidente (ou Representante legal da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, devidamente autorizado na forma dos Estatutos Sociaes, e a Verein der Bühnenverleger in Wien, Baumannstrasse 8, têm justo e contractado entre si, o seguinte:

1.º

A Verein der Bühnenverleger in Wien outorga á S. B. A. T. os poderes bastantes para, nos termos da Lei Getulio Vargas sobre direitos autoraes e respectivo regulamento, effectuar a cobrança dos chamados "pequenos direitos autoraes" relativo ás execuções musicas de trechos de todos os autores que a outorgante representa legalmente no Brasil, a saber: ITALIANOS - HESPAÑHOES - ARGENTINOS - ALLEMÃES - AUSTRIACOS - NORTE AMERICANOS.

2.º

Os poderes pela presente outorgados á S. B. A. T. referem-se á cobrança dos pequenos direitos na Capital Federal, no Estado do Rio e nos Estados situados ao Norte do Estado do Rio, inclusive Minas-Geraes.

3.º

Por sua vez a S. B. A. T. outorga poderes bastantes a Verein der Bühnenverleger in Wien para, nos termos da Lei Getulio Vargas sobre Direitos Autoraes e respectivo regulamento, effectuar a cobrança dos pequenos direitos autoraes relativos ás execuções musicas de trechos dos autores que a S. B. A. T. representa legalmente no Brasil, a saber:

4.º

Os poderes outorgados a Verein der Bühnenverleger in Wien, referem-se á cobrança dos pequenos direitos nos Estados de S. Paulo Matto Grosso - Paraná - Santa Catharina - e Rio Grande do Sul.

5.º

Sobre as cobranças effectuadas caberá á S. B. A. T. e a Verein der Bühnenverleger in Wien a percentagem de 10 % (dez por cento) so

Se por um lado, o poder público federal reconhece o lugar central da SBAT no meio teatral, legitimando-a como intermediadora oficial desses direitos, por outro, percebemos um esforço dela no sentido de sedimentar esse lugar. Cinco anos depois do

reconhecimento no âmbito federal, a Sociedade acumulou mais um tipo de reconhecimento oficial, sendo considerada como de utilidade pública também no município. Alaor Prata, prefeito do Distrito Federal entre 1922 e 1926, assinou o Decreto n. 3006, de 16 de dezembro de 1924, resultado da proposição ao Conselho Municipal pelo intendente Vieira de Moura.¹¹² Em resposta, a SBAT formaria uma comissão a fim de “...agradecer ao conselho e à Prefeitura tão delicado gesto de simpatia e apreço por esta Sociedade que, não tendo requerido nem pleiteado tal distinção, recebe-a como reconhecimento de seu serviço e como um incentivo para que continue, com maior ardor, a desempenhar-se no programa a que se impôs”.¹¹³ Formalmente, o caráter do decreto é de mera distinção, já que não há qualquer privilégio ou benefício previsto para as instituições e associações que possuem o título de utilidade pública municipal. De acordo com a pesquisa, há, inclusive, pagamento de taxas de aquisição e revalidação (anual) do título nos valores de 50\$000 (cinquenta mil réis) e 10\$000 (dez mil réis), respectivamente.

Entretanto, se o título não foi pleiteado pela SBAT, como diz o seu presidente, ele inegavelmente reforça um lugar de destaque da associação como intermediadora entre as demandas do meio teatral e variados setores da sociedade, como o próprio poder público. Chama atenção nesse processo de reconhecimento a postura ativa de aproximação da Sociedade com a prefeitura do então Distrito Federal a fim de mediar questões de interesse da classe teatral. Entre outros, podemos mencionar como exemplo a ocupação do Teatro Municipal por um grupo teatral parceiro. Em fins de 1924, a SBAT solicita ao prefeito Alaor Prata para que a Companhia Dramática Portuguesa representasse peças de Baptista Junior e Benjamin Lima, ambos seus associados, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A demanda parece ter sido prontamente atendida, já que encontramos registro que: “O honrado Prefeito da cidade, com aquela bondade com que sempre tem acolhido as solicitações que lhe temos feito, prontamente, nos atendeu, em termos gentilíssimos...”.¹¹⁴

Meses depois, em fevereiro de 1925, uma comissão formada por membros da diretoria compareceu a uma audiência com o prefeito. Alvarenga Fonseca, Gastão Tojeiro e Cardoso de Menezes - presidente, 1º vice-presidente e secretário geral da

¹¹² Conselho Municipal é a Câmara Municipal de hoje e o intendente é o atual vereador.

¹¹³ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan.1925, p.4.

¹¹⁴ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, nov.1924, p. 35.

SBAT, respectivamente - foram recebidos por Alaor Prata. O objetivo do encontro era transmitir felicitações pelo novo ano em nome da Sociedade, como também agradecer por sempre atender às suas solicitações e por tê-la reconhecido como associação de utilidade pública. O representante do poder municipal, “como bom amigo que é da arte cênica”¹¹⁵, recebeu o título de sócio honorífico da SBAT nesse mesmo ano pelo que agradece em carta enviada à Sociedade e lida na assembleia geral de 15 de setembro de 1925.¹¹⁶

Os anos 1920 foram estratégicos para o início da consolidação da SBAT como associação civil que representava o direito de autores e músicos no Brasil. Como demonstramos, foi necessário que a Sociedade negociasse com diferentes grupos, dentre eles empresários teatrais e autoridades do poder público. A seguir, perseguiremos a experiência organizacional interna da Sociedade a fim de compreender como se deu sua constituição enquanto projeto político-cultural.

2.2.1. Cotidiano e funcionamento da SBAT

O Teatro João Caetano, localizado na Avenida Passos, n. 2, centro do Rio de Janeiro, foi o endereço da sede da SBAT durante quase toda a década de 1920.¹¹⁷ Seu expediente era diário e vespertino, das 14h às 18h. A sede era onde se efetuavam as cobranças de pagamentos de direitos autorais e realizavam-se as reuniões semanais todas às terças-feiras, à tarde. As assembleias gerais eram o espaço supremo de decisão dos assuntos de interesse da Sociedade. Naquele momento, sócios e diretoria discutiam uma variedade de questões tanto de cunho organizacional como aspectos “teóricos” relacionados ao teatro brasileiro. Através do boletim da instituição, é possível acompanhar um pouco desta rotina. Na seção “Relato do Expediente”, o secretário geral lia carta de representantes, apresentava o nome de candidatos a sócios etc.; depois passava-se para os “Assuntos da ordem do dia”, quando eram apresentadas questões

¹¹⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, fev.1925, p.15.

¹¹⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set..1925, p.78.

¹¹⁷ A SBAT mudou de sede algumas vezes. Ocupou o Teatro João Caetano até 1928, quando se mudou para a Rua São José, n. 58 por ocasião da remodelação do Teatro. No final da década de 1930 adquiriu o espaço na Rua Almirante Barroso, local que funciona até os dias de hoje.

diversas: as suspeitas de plágios de peças teatrais, a relação com os empresários, a aprovação de novos associados, a organização de eventos etc.

A sede era um lugar de sociabilidade e de encontro de intelectuais, músicos, profissionais e pessoas ligadas ao teatro brasileiro. Era muito comum a realização de encontros de leitura de peças seguidas de debate. Ali também funcionava uma biblioteca, em que exemplares de jornais, revistas e livros poderiam ser consultados pelos membros da Sociedade e pelo público externo. As conferências foram eventos que marcaram a SBAT, tornando-a um epicentro de circulação de ideias sobre o teatro brasileiro e sua dinâmica naquele momento. Elas aconteciam semanal ou mensalmente, sendo espaços em que seus membros ou convidados traziam reflexões acerca de temas diversos sobre o teatro brasileiro: a censura, a relação autor e ator, o teatro e a escola, o teatro regional, a crítica teatral foram algumas das temáticas discutidas nesses encontros.

A administração era formada pela Diretoria, Conselho Fiscal (cinco membros) Conselho de Sindicância (três membros). Era eleita a cada dois anos, podendo haver reeleição. A diretoria era formada pelo presidente, dois vice-presidentes, secretário geral, 1º e 2º subsecretários, tesoureiro, procurador-fiscal e bibliotecário-arquivista. Somente sócios efetivos ou beneméritos, brasileiros natos e residentes da cidade do Rio de Janeiro poderiam se candidatar a esses cargos.

José Caetano de Alvarenga Fonseca foi presidente da SBAT ao longo de quase toda a década de 1920.¹¹⁸ Ele ficou conhecido por dar destaque à regulamentação de direitos e à organização da Sociedade Brasileira de Autores, diferente de seu antecessor, Arthur Pinto da Rocha. Este foi presidente da SBAT em duas gestões, 1919-1920 e 1921-1922, e era tido como mais “acadêmico”, que “relegava para o segundo plano a

¹¹⁸ Em sua primeira gestão, entre 1923 e 1925, compunham a diretoria: Baptista Jr. (1º Vice-Presidente); Gastão Tojeiro (2º Vice-Presidente); F. Cardoso de Menezes (Secretário Geral); Carlos Bittencourt (1º Secretário); Octavio Silva (2º Secretário); João B. Gonzaga (Tesoureiro); Agenor de Carvoliva (Procurador); Freire Jr. (Bibliotecário – Arquivista); e a responsabilidade pelo periódico era dos sócios Fabio Aarão Reis e Miguel Santos. Entre 1925 e 1927, a diretoria sofreu algumas alterações: Gastão Tojeiro (1º Vice-Presidente); Victor Pujol (2º Vice-Presidente); F. Cardoso de Menezes (Secretário Geral); Marques Porto (1º Secretário); Fabio Aarão Reis (2º Secretário); João B. Gonzaga (Tesoureiro); Dr. Virgílio de O. Castilho (Procurador); Freire Jr. (Bibliotecário – Arquivista); e a responsabilidade pelo periódico era do sócio Cândido Costa.

questão dos direitos autorais, debatendo o eterno problema do teatro nacional à procura de soluções”.¹¹⁹

Os anos em que Alvarenga Fonseca esteve à frente da Presidência podem ser considerados estratégicos, pois são marcados por iniciativas relacionadas à sua estruturação enquanto associação de profissionais e autores teatrais. São desse momento: o lançamento de seu estatuto, a criação do *Boletim da SBAT*, a consolidação de uma Federação Artística Teatral e, por fim, a realização do Congresso Artístico Teatral.

No que diz respeito ao aspecto organizacional, a Sociedade publicou seu novo estatuto em 25 de agosto de 1923. Aprovado na Assembleia Geral Extraordinária de 31 de outubro de 1922, foi formulado por uma comissão composta por Gomes Cardim, Cândido Costa, Victor Pujol, Serra Pinto, Carlos Bittencourt, Fábio Aarão Reis, Eduardo Faria e Octavio Silva. O estatuto, que inicia com a publicação do Decreto n. 4092 (reconhecimento da SBAT como sociedade de utilidade pública), registra as diretrizes da criação e funcionamento da sociedade civil em dez capítulos: “Organização e fins da Sociedade”; “Dos sócios - admissão, categorias, direitos e deveres”; “Da receita e da despesa”; “Do patrimônio social”; “Da administração”; “Das assembleias”; “Das eleições”; “Disposições gerais”; “Da dissolução e liquidação da Sociedade”; “Das tabelas de direitos autorais”.¹²⁰

O primeiro artigo do estatuto resume os objetivos de criação da sociedade civil: “...conservar, sempre, elevado o nível de classe, ser um elemento permanente de propaganda do teatro nacional, aproximar os autores entre si e defender e proteger a propriedade literária artístico-teatral”.¹²¹ Em seguida, lista as obrigações da Sociedade, que são: a manutenção de assistência jurídica regular; o engajamento em convênios internacionais relativos à direitos do autor; promoção de eventos sobre o teatro nacional no âmbito da SBAT e fora dela; garantir a propriedade das obras teatrais dos autores associados, no Brasil e no exterior; a organização de uma biblioteca cuja temática principal seja o teatro brasileiro; isenção/redução de impostos de companhias teatrais brasileiras com 70% de seu elenco formado por artistas nacionais e que encenassem

¹¹⁹ Ibidem, 1956, Vol. 2, p.17.

¹²⁰ *Estatuto da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, 1923. Arquivo Francisca Gonzaga. Instituto Moreira Salles, IMS- RJ.

¹²¹ *Estatuto da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, 1923. Arquivo Francisca Gonzaga. Instituto Moreira Salles, IMS- RJ.

textos de autores brasileiros; fundação de uma Federação Brasileira Artístico-Teatral; criação de uma Companhia Dramática Nacional; publicação de um Boletim mensal/semanal. Interessante perceber que algumas dessas propostas - como a garantia de assistência jurídica aos associados, a fundação de uma federação teatral, a participação em convênios internacionais, por exemplo - se efetivaram ainda naquela década, abrindo maior espaço para a atuação da SBAT.

Previsto pelo estatuto da instituição, teve início, ainda na década de 1920, a circulação do principal periódico da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: o *Boletim da SBAT*. A publicação, com periodicidade mensal, teve o seu primeiro número lançado em julho de 1924, sete anos após sua fundação. No início do número inaugural, os editores responsáveis deixam explícito o objetivo daquela iniciativa, em seção intitulada “Cartão de visita”:

O BOLETIM será o repositório vivo de tudo quanto se passar em o meio social, levando, assim, notícias completas de nossa vida a todos os recantos do Brasil e do estrangeiro, onde temos sócios e representantes. Será também um veículo seguro não só para a expedição de instruções aos nossos representantes, como também da propaganda em prol do Theatro e da tão desejada, tão necessária, solidariedade que deve existir entre todos os que se dedicam a essa difícil província da literatura.¹²²

Assim, seu público-alvo era, prioritariamente, seus associados. O periódico tinha por pretensão dar acesso a tudo o que ocorria no meio teatral e na SBAT. Ser um “repositório vivo”, acompanhar a vida social da instituição de forma dinâmica, em seu cotidiano, o que torna o *Boletim* uma fonte valiosa para este trabalho. A partir dele é possível acessar registros que mostram os modos de funcionamento da associação - atas de reuniões, balancetes e decretos -, como também a dinâmica externa do teatro brasileiro - peças em cartaz, excursões das companhias, artigos etc.

Para os chamados “representantes” a publicação também era essencial. Um dos objetivos do Boletim era o de ser um meio de comunicação entre a sede e os seus representantes estaduais. Assim, o periódico era um dos principais meios de mantê-los

¹²² *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul.1924, p.1.

informados e atualizados quanto aos procedimentos que deveriam realizar em outros estados do país, já que a sede era no Rio de Janeiro. Esse pode ser um indício da importância da publicação como plataforma importante de difusão de suas ideias e, portanto, para o funcionamento da Sociedade e sua expansão.

Figura 5: O primeiro Boletim da SBAT (1924)



Em seguida à apresentação da primeira edição são reproduzidos os dois decretos instituídos naquele contexto e que impactaram diretamente na atuação da associação

civil e de seus associados no início dos anos 1920: o Decreto n. 4092, de 4 de agosto de 1920, que reconhece SBAT como de utilidade pública; e o Decreto n. 4790, assinado em 2 de janeiro de 1924, pelo então presidente Arthur da Silva Bernardes, que “Define os direitos autorais e dá outras providências”. Em suma, esses decretos são apresentados aos sócios a fim de informá-los sobre a situação da cobrança dos direitos autorais naquele momento. Entretanto, pode-se pensar que a difusão da informação não é a sua única intenção. O *Boletim* parece registrar e legitimar um projeto da Sociedade de ser guardiã e agente central das questões relacionadas a essa matéria.

A estrutura interna do periódico segue um padrão nos primeiros números. Inicia com a seção “Expediente”, onde são listadas a diretoria da SBAT e informes acerca de seu funcionamento. A seguir: listagem de consultores jurídicos e advogados da sociedade no Rio de Janeiro e em outros estados; atas das reuniões; seção “Cartão de visita”, com pequenos textos sobre assuntos diversos referentes à Sociedade; seção “Nossos Autores”, onde são listadas as principais peças dos associados, uma forma de registro de peças e respectivas autorias; “conferências”, que noticiava palestras realizadas por seus membros e parceiros dentro e fora da SBAT; balancetes do mês; seção “noticiário”, que apresentava assuntos diversos relacionados ao meio teatral; e a relação de sócios/representantes por estado.

As listagens dos sócios e dos consultores jurídicos e advogados da instituição estão presentes em vários números do *Boletim*. O investimento na manutenção de uma estrutura jurídica pela Sociedade, formada por destacados nomes do Direito no Brasil, pode ser entendido como um dos fatores que fizeram a instituição manter-se como principal agência responsável pela regulação e pelo recolhimento do pagamento dos direitos autorais, representando autores e compositores brasileiros e estrangeiros. Na lista de prestigiados advogados encontram-se nomes como Evaristo de Moraes, Agenor de Carvoliva, Armando Vidal Leite Ribeiro, o que demonstra a estreita relação do quadro de autores-associados com o meio jurídico. A proximidade com o seletivo grupo acabou por potencializar as ações da SBAT e, conseqüentemente, fortaleceu e aumentou seu prestígio perante a sociedade civil.

A lista de associados era atualizada mensalmente pela administração, em colaboração com os representantes, e publicada no *Boletim* para conhecimento público. Os sócios poderiam ser enquadrados em seis categorias: efetivos, vestibulares,

beneméritos, honorários, correspondentes e remidos. Os sócios efetivos eram os autores residentes no Brasil que tinham ao menos uma peça teatral ou partitura executada em algum estabelecimento público. Os sócios vestibulares eram os não enquadrados nas condições de efetivos, mas possuíam “uma peça já aprovada pelo conselho respectivo, estando a mesma com ensaios em qualquer teatro e com a data já fixada para a sua apresentação”.¹²³ O título de benemérito se refere àqueles que prestassem serviços considerados extraordinários ou de relevância à Sociedade. Sócios honorários eram aqueles, nacionais ou estrangeiros, estranhos à Sociedade, que pudessem vir a prestar, de forma desinteressada, serviços considerados relevantes a ela. Os correspondentes eram aqueles que, brasileiros ou estrangeiros, possuíam residência fora do Brasil. Por fim, os sócios remidos, que eram aqueles que, como sócios efetivos, pagaram à Sociedade mais de um conto de réis em percentagem pelos seus trabalhos; ou os sócios efetivos que tenham feito o pagamento adiantado do montante de 240 mensalidades.

Entretanto, é interessante observar que, neste momento inicial de conformação da Sociedade, alguns trâmites necessários para a candidatura acabavam por dificultar a entrada de novos associados. Um primeiro elemento é que, embora as candidaturas fossem abertas para quaisquer pessoas, sem distinção de sexo ou nacionalidade, elas deveriam ser propostas por um sócio efetivo, que estivesse quite perante a Sociedade. Sobre essa etapa, o estatuto esclarece que “A proposta para admissão de sócio deverá conter as mais amplas explicações sobre a idoneidade do candidato...”¹²⁴ - além de justificar seu ingresso em uma das modalidades. A proposta deveria ser assinada por cinco membros, conter a lista de serviços prestados à SBAT e/ou ao teatro nacional e ser apresentada por escrito para então ser validada pelo Conselho de Sindicância por meio de um parecer favorável.

O ingresso de novos membros não dependia somente dos trâmites relacionados à indicação e aprovação em assembleia. Para efetivar sua candidatura, o novo membro deveria efetuar o pagamento de 2\$000 (dois mil réis) de mensalidade mais o valor da joia, de 30\$000 (trinta mil réis). Os associados que atrasassem o pagamento de seis

¹²³ *Estatuto da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, 1923, p.6. Arquivo Francisca Gonzaga. Instituto Moreira Salles, IMS- RJ.

¹²⁴ *Estatuto da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, 1923, p.7. Arquivo Francisca Gonzaga. Instituto Moreira Salles, IMS- RJ.

mensalidades tinham seus direitos suspensos e eram expulsos após passado um ano.¹²⁵ A joia poderia ser paga em até três meses, contados a partir da admissão. Caso o novo sócio não o fizesse, seria eliminado sem a devolução das prestações pagas. Além disso, era de responsabilidade do associado a aquisição dos diplomas, bem como a entrega de duas cópias de trabalhos seus para registro legal. Esses trâmites burocráticos eram pagos¹²⁶ e obrigatórios, além de condições *sine qua non* para que os novos membros pudessem garantir seus direitos futuramente na Sociedade.

Ao final da década de 1920 é possível perceber certa flexibilização no aceite de novos membros. Como desdobramento da “Lei Getúlio Vargas”, a SBAT passou a expandir o seu poder de fiscalização para toda e qualquer música executada em estabelecimentos da área de divertimentos (bares, restaurantes, clubes, teatros etc.) ou meios como o rádio ou cinema. Assim, os chamados “pequenos direitos”, podiam ser pagos a profissionais interessados - compositores, músicos, editores, proprietários de produções musicais/teatrais etc. -, que deveriam fazer sua inscrição na sede da SBAT. Assim, em 1929, começou a vigorar a categoria de sócio filiado, que abarcava todos os profissionais que poderiam ser representados pela Sociedade para a garantia dos direitos relacionados à execução/uso de suas obras, mas que não tinham poder de voto nos momentos de deliberação da instituição. Para se tornar filiado, os candidatos não deveriam pagar qualquer tipo de mensalidade ou jóia, mas remeter uma carta de intenção endereçada ao presidente da Sociedade e uma lista de obras de sua autoria.

¹²⁵ Exceto os sócios correspondentes, isentos de pagamento de mensalidade.

¹²⁶ Sócios honorários e beneméritos estavam isentos de pagar pelo diploma.

Figura 6: Carteira de sócio de Vicente Celestino¹²⁷



Acompanhar as listas publicadas nos números do *Boletim* permite perceber a grande movimentação de associados. Eram relativamente comuns notícias de pedidos de demissão¹²⁸. Oduvaldo Vianna, Raphael Pinheiro e Renato Viana são exemplos de autores que optaram por pedir desligamento da associação, mas que, posteriormente, solicitaram a readmissão nos quadros. Em geral, as regras eram rígidas para o retorno: o candidato deveria apresentar nova proposta e pagar as mensalidades e porcentagens de direitos autorais recebidos quando do período de ausência.¹²⁹ Contudo, no caso de Oduvaldo Vianna, por exemplo, foi diferente. Seu retorno foi unanimemente aprovado em assembleia geral da SBAT, por tratar-se, de acordo com o presidente Alvarenga

¹²⁷ Imagem retirada do site www.casadovelho.com.br. Acesso em 04/11/2021.

¹²⁸ Utilizamos o termo que é utilizado no *Boletim da SBAT* e na imprensa quando se trata do desligamento dos associados.

¹²⁹ *Estatuto da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, 1923, p.12. Arquivo Francisca Gonzaga. Instituto Moreira Salles, IMS- RJ.

Fonseca, “... de um distinto escritor, que fora sócio fundador (...) e da qual se afastara por ligeira desinteligência com a diretoria de então, ponderou que (...) bem que poderiam dispensar as formalidades exigidas para os sócios novos”.¹³⁰ Não sabemos ao certo o motivo do afastamento do escritor, mas é possível apontar que dado o prestígio de Oduvaldo Vianna no meio teatral e cultural carioca e o supracitado lugar de fundador provavelmente auxiliou no veredicto do coletivo.

Em meados da década de 1920 os sócios estavam distribuídos em 16 estados da federação, conforme demonstra o quadro abaixo.

Tabela 2: Associados da SBAT por Estado

Estados	1924	1925	1926	1927	1928
DF (sede)	184	174	149	130	158
AM	-	1	-	1	1
PA	2	1	2	2	2
MA	-	-	-	-	-
PI	-	1	1	1	1
CE	-	1	2	2	2
PB	-	1	1	1	-
SE	1	2	1	-	-
PE	9	19	8	14	7
BA	8	10	8	6	3
ES	0	2	3	3	2
RJ	2	2	2	2	0
SP	28	27	27	14	11
PR	2	-	-	-	-
SC	-	-	1	-	-

¹³⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, out.1924, p.26.

RS	2	2	7	2	0
MG	5	8	10	6	3
GO	-	-	1	-	-
Totais	243	251	223	184	190

Os números da tabela mostram que os sócios estavam presentes em todas as regiões do país, mas se concentravam na região Sudeste e em alguns estados do Nordeste. Destacam-se, além da cidade do Rio de Janeiro (sede da SBAT), então Distrito Federal, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco e Bahia.

Sobre o quadro de associados, é possível apontar a (tímida) presença de mulheres na SBAT da década de 1920, formado predominantemente por homens.¹³¹ Nos anos de 1920, eram apenas nove mulheres: Alzira Marialh, Corina Fróes, Francisca Gonzaga, Elvira dos Prazeres, Guilhermina Rocha, Iveta C. Ribeiro dos Santos, Laura Corina, Ruth Leite Ribeiro e Vicentina Soares. Em mais de 170 sócios, as mulheres correspondiam apenas a 5% dos associados.¹³²

Entretanto, a timidez fica restrita somente ao aspecto quantitativo, já que algumas dessas autoras foram bem atuantes no cotidiano da Sociedade, participando das assembleias gerais, ocupando cargos na diretoria, promovendo conferências e outras atividades. Merece destaque a jornalista, poetisa e teatróloga Iveta C. Ribeiro dos Santos. Iveta Ribeiro, como é conhecida, circulou no meio intelectual e teve uma atuação múltipla. Escreveu peças teatrais, poesias e atuou em jornais, com destaque para o periódico *Brasil Feminino*¹³³. Na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, ocupou a 2ª Secretaria, na diretoria de 1925 a 1927, após renúncia de Fábio Aarão Reis ao cargo. Além disso, foi uma mulher que produziu reflexões para o teatro, tendo proferido

¹³¹ Não foi possível aprofundar a análise acerca do perfil de associados da SBAT. No entanto, de forma geral, considerando aspectos de gênero, raciais e econômicos, é possível observar serem predominantes homens brancos e com boas condições financeiras.

¹³² Dados colhidos da listagem de sócios do Boletim da SBAT.

¹³³ *Brasil Feminino: de mulher, para a mulher, pela mulher* foi uma revista de variedades, criada em 1932, que era escrita por mulheres e voltada para o público feminino. Um de seus objetivos era ser um periódico que abrigasse escritoras ainda desconhecidas do público leitor, como uma forma de criar espaço na imprensa e no meio literário, que eram majoritariamente ocupado por homens. Colaboraram na revista Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, Albertina Bertha, Davina Fraga, Mercedes Dantas, entre outras. Ver <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/titulos-impressos-periodicos-literatura/brasil-feminino-de-mulher-para-a-mulher-pela-mulher/>. Acesso em janeiro de 2023.

algumas conferências na Sociedade. Em novembro de 1924 falou sobre “Os anônimos do teatro” e, em agosto do ano seguinte, proferiu a conferência “O indispensável concurso” na qual refletiu, dentre outros assuntos, sobre o lugar da mulher no meio teatral. De acordo com uma notícia da época, a autora

proferiu interessantíssima palestra (...) na qual provou o quanto se consegue em tudo com a participação da mulher, na família, na sociedade, e nas agremiações sociais; referiu-se ao preconceito ainda existente em certos meios contra a mulher de teatro, atriz ou corista, lamentando que se vexem certas famílias de entrar numa caixa dos nossos teatros, enquanto que correm aos camarins das estrelas de companhias estrangeira, que, afinal, são tão honestas e merecedoras de estima e consideração, quanto as atrizes e coristas da nossa terra.¹³⁴

Valorizar a atuação das autoras brasileiras e denunciar as discriminações sofridas pelas mulheres no meio teatral pareciam ser uma constante nos trabalhos de Iveta Ribeiro. A escritora foi a única mulher a apresentar uma tese no Congresso Artístico Teatral - ocorrido no final de 1924 na sede da SBAT - intitulada “Da fundação de uma liga de proteção à mulher de teatro”.¹³⁵ Em sua exposição, aponta o preconceito e o estigma existente em torno das mulheres que tinham no teatro uma das ou a principal forma de atuação profissional. Para a autora, a modificação desta visão depreciativa em relação às mulheres do teatro se daria através de sua instrução e conscientização: “É necessário ensinar à mulher brasileira que a carreira teatral não conduz à glória pelos triunfos da beleza física, nem deve ser tomada por estrada que a desvie do caminho traçado por Deus a todas as mulheres”. Para tanto, sugere a criação de uma liga de mulheres, iniciativa de cunho associativo, em que trabalhariam na “regeneração do bom nome da mulher do teatro.” A partir de um programa previamente

¹³⁴ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago.1925, p.72.

¹³⁵ O trabalho apresentado pela autora foi publicado nos Boletins da SBAT de julho e agosto de 1926.

formulado, a liga promoveria reuniões, publicações e outras ações para a divulgação das suas ideias.¹³⁶

Chiquinha Gonzaga é a mais conhecida desse grupo de mulheres. Em 1925, a maestrina foi homenageada em sessão que também comemorava o oitavo ano de fundação da SBAT. Na ocasião estiveram presentes personalidades ligadas ao meio cultural e político. Mário de Sá Freire, ex-prefeito do Rio de Janeiro; Raul Cardoso, diretor do Patrimônio Municipal; Raul Pederneiras, sócio-fundador da SBAT e presidente da Associação Brasileira de Imprensa; coronel Souza Laurindo, jornalista do *Correio da Manhã*; além de representantes do Centro Musical do Rio de Janeiro e da Casa dos Artistas. Considerada a “Sócia nº 1” da Sociedade, teve seu retrato inaugurado no salão principal da sede, como forma de exaltar sua trajetória não somente na música brasileira, mas como fundadora e *persona* atuante na Sociedade. Foi homenageada com discursos de Avelino de Andrade e Iveta Ribeiro, acompanhados de um número musical de voz e piano das irmãs Brazilia e Giselda Lazzaro. Naquele momento, Chiquinha Gonzaga já era reconhecida por sua obra musical e pela defesa e divulgação da música brasileira.

No início da década de 1920, na gestão de Pinto da Rocha¹³⁷, a maestrina foi membro do Conselho Fiscal ao lado de Raphael Pinheiro, Serra Pinto, Raul Pederneiras, Claudio de Souza, Octavio Quintiliano, entre outros. Portanto, era muito presente e ativa na associação. Partiu da maestrina, por exemplo, a iniciativa da construção do Mausoléu de Francisco Manoel, compositor do Hino Nacional brasileiro. Em reunião da SBAT, ela explicitou a importância do maestro e de sua música para o Brasil:

Francisco Manoel, autor imortal do Hino Brasileiro, mais do que ninguém concorreu para a glória de sua Pátria, nos campos da guerra, acendendo n'alma do soldado patricio a centelha sagrada do heroísmo e da fé, sob o fumo da batalha em defesa do nosso pavilhão. Francisco Manoel, ainda hoje, no período de paz, em pleno movimento ascendente de progresso, guia, à frente de todos, com o seu canto patriótico, o grande povo brasileiro para o pedestal

¹³⁶ Apesar de ter sido aprovada pela comissão do Congresso, não encontramos nenhuma informação sobre a implementação de ações propostas pela tese de Iveta Ribeiro.

¹³⁷ Arthur Pinto da Rocha foi presidente da SBAT nos biênios 1919- 1920 e 1921 - 1922.

que lhe reserva o futuro, no continente sul-americano e quiçá no mundo inteiro.¹³⁸

O músico estava sepultado em um jazigo abandonado do Cemitério da Ordem de São Francisco de Paula, no bairro carioca do Catumbi. Monumentos são considerados “lugares de memória”¹³⁹ e a iniciativa buscava inscrevê-lo no panteão da música brasileira. A mobilização se deu a partir de 1924, quando foi aberta uma subscrição popular para levantar fundos para o empreendimento. A SBAT elegeu uma comissão formada por Francisca Gonzaga, Victor Pujol e Avelino de Andrade para acompanhar o processo. Mensalmente era publicada a relação atualizada das pessoas e instituições que contribuíram para a ação patriótica. Em um primeiro momento, a campanha de subscrição não obteve êxito. Foram enviadas “listas” de adesão a 1454 destinatários, entre instituições particulares e públicas, para que divulgassem em suas comunidades. Do total, em abril de 1925, somente 130 ajudaram com alguma quantia. A esmagadora maioria ignorou a campanha: 127 devolveram a lista em branco após solicitação da SBAT, passado um ano de envio; 1197 não acusaram ao menos o recebimento da lista da campanha.¹⁴⁰

Apesar das dificuldades, a construção do mausoléu efetivou-se após quase quatro anos, em 1926. O projeto e a execução foram de José Octávio Corrêa Lima, professor da Escola Nacional de Belas Artes. O monumento, inaugurado no dia 19 de novembro, data comemorativa do Dia da Bandeira, caracteriza o apelo cívico-patriótico da construção-homenagem ao músico. O mausoléu tornou-se um marco para a Sociedade de Autores, e era visitado em datas especiais pela diretoria, como no feriado de finados.

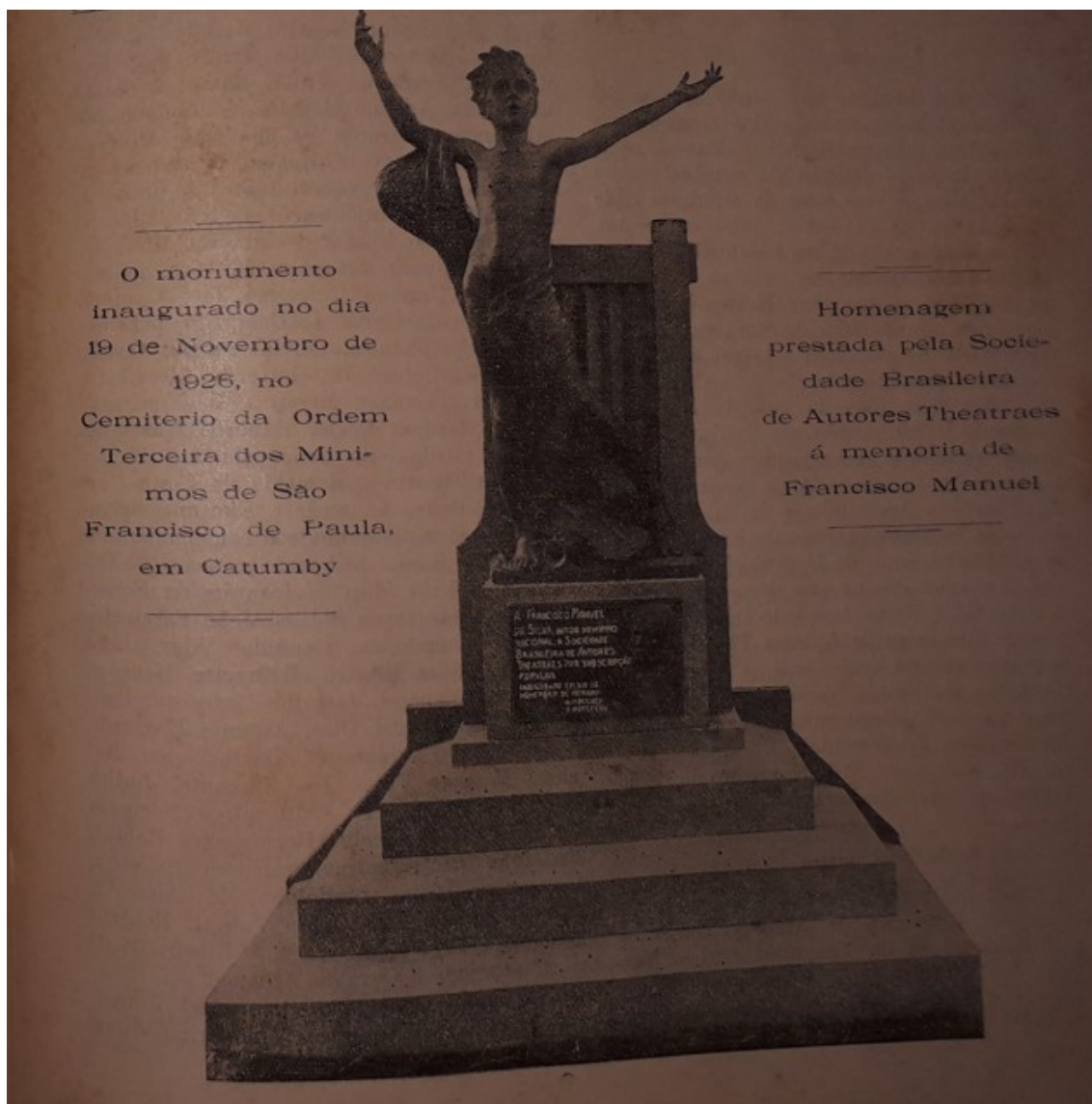
¹³⁸ A iniciativa foi apresentada por Chiquinha Gonzaga em reunião semanal de 07/11/1923. Um trecho foi publicado no *Boletim da SBAT* de agosto de 1924.

¹³⁹ NORA, Pierre. “Entre memória: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*, São Paulo, nº10, dez. 1993.

¹⁴⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, abr.1925.

Figura 7: Inauguração do monumento a Francisco Manoel, compositor do Hino Nacional brasileiro.¹⁴¹

¹⁴¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, nov. 1926.



Era um momento de expansão da Sociedade em número de membros e de ações, mas também territorial. Na década de 1920, a SBAT estava representada em 19 estados, destacando-se, da região Sudeste, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais; da Sul, o Rio Grande do Sul; e da Nordeste, a Bahia.¹⁴² Minas Gerais chegou a quadruplicar o número de representantes de 1924 a 1928, totalizando 32 ao final do período analisado. Outra observação a ser feita é que havia lugares em que não tinha associados contabilizados, mas estavam presentes representantes, como, por exemplo, o Maranhão.

¹⁴² O *Boletim da SBAT* apresenta os dados do município do Rio de Janeiro separadamente, informação que mantivemos neste trabalho. Não tivemos acesso aos números dos anos iniciais e finais da década de 1920.

Provavelmente porque era preciso recolher taxas de direitos autorais nesses lugares junto às empresas teatrais em temporada.

Tabela 3: Número de representantes por Estado (1924 - 1928)¹⁴³

Estados	1924	1925	1926	1927	1928
Amazonas	1	1	1	1	1
Pará	1	1	1	1	1
Maranhão	1	1	1	1	-
Piauí	1	1	1	1	1
Ceará	1	1	1	1	1
Paraíba	1	2	2	2	2
Sergipe	1	1	1	1	1
Pernambuco	1	1	1	1	1
Bahia	2	6	6	6	6
Espírito Santo	4	5	6	5	5
Rio de Janeiro	5	8	11	14	15
São Paulo	13	15	16	20	21
Paraná	2	3	2	2	2
Santa Catarina	1	-	1	3	3
Rio Grande do Sul	3	8	6	10	9
Minas Gerais	8	17	22	20	32
Goiás	1	1	1	-	1
Rio Grande do Norte	-	1	1	1	1
Alagoas	-	1	1	1	1
Distrito Federal (sede)	-	1	3	1	1

Os agentes da Sociedade nos estados tinham um papel central e de muita responsabilidade. Eles deveriam garantir que as normas da SBAT fossem cumpridas para além da capital federal, onde a sede estava localizada. Uma de suas atribuições era promover a cobrança e receber das empresas teatrais direitos autorais relativos aos trabalhos dos sócios (de acordo com a tabela estabelecida no momento). Desse montante entregava ao autor a importância devida, da qual eram descontados 10%, destinados metade para o pagamento do cobrador e metade para a SBAT. Além disso,

¹⁴³ Levantamento realizado a partir das listas de representantes publicadas nos boletins da instituição no período.

tinham também como atribuições: a cobrança de joia, mensalidades e diplomas dos sócios locais; intermediar questões entre as empresas teatrais e os sócios, podendo promover, caso autorizados pela diretoria, a contratação de advogados para a defesa dos associados; manter a sede informada sobre receita e despesa gerada por meio do encaminhamento de balancete quinzenal ao tesoureiro; enviar à sede a lista de associados do respectivo estado atualizada para que fossem publicadas mensalmente nos boletins etc.

Importante ressaltar o papel fiscalizador dos representantes. Observando suas atribuições, eles funcionavam como os olhos e braços da SBAT no território brasileiro. O principal foco dos representantes era as empresas teatrais. Deveriam cuidar, por exemplo, para que os nomes dos autores fossem explicitados nos anúncios das peças, bem como para que seus títulos não fossem alterados durante a temporada, atitudes frequentes no meio teatral da época. Deveriam também informar à administração, com detalhes, as companhias teatrais que passavam pelos estados, discriminando elenco, diretores, teatro etc. Caso tivessem alguma questão a comunicar, deveriam fazê-lo via carta ou telegrama à SBAT. Pelas atas das assembleias pode-se perceber que isso acontecia recorrentemente, dada à profusão de cartas, sempre presentes nas reuniões semanais. As correspondências traziam questões relacionadas a suspeitas de plágio de peças teatrais; propostas para novos associados nas localidades; envio de direitos recebidos nos estados etc.

As instruções aos representantes eram constantes no *Boletim*, publicação que, como mencionamos, tinha como proposta ser uma ponte entre a sede e seus agentes nos estados. Eram comuns orientações sobre a atualização da lista de sócios nos boletins; a cobrança diária das empresas teatrais de autorização de encenação; a cobrança diária de direitos autorais às companhias teatrais que passassem pelos estados; instruções acerca de plágios de textos teatrais.

Alguns deles tiveram destaque e foram alvo de homenagens por conta dos serviços prestados à Sociedade. Sílio Boccanera Junior é exemplar nesse sentido. Representante Geral da Bahia, foi sócio honorário e teve papel destacado não só como agente, mas como autor teatral. Engenheiro de formação, teve seu necrológio publicado no *Boletim da SBAT* de agosto de 1928, ano de sua morte, quando foi lembrado como “Cultor das letras e investigador estudioso da história do seu torrão natal, dedicou-se

também ao teatro e pelo seu levantamento; fez na Bahia o que fizeram Arthur Azevedo no Rio e Gomes Cardim em S. Paulo”¹⁴⁴. A surpreendente comparação com o autor de *A Capital Federal* parece buscar explicitar a estima da Sociedade e o reconhecimento do papel relevante que desempenhou. Sua atuação como representante ganhou destaque pelo seu empenho no caso do plágio da peça *Jurity*, de Viriato Corrêa.

Entretanto, a ineficiência do sistema de representantes, que era uma questão crônica e compreensível - dada as dimensões continentais do território brasileiro, as dificuldades de comunicação entre os estados da federação e a rotatividade dos funcionários -, acabou por impulsionar reformas em sua forma de atuação e estruturação no final da década de 1920. A principal mudança foi a criação do cargo de Inspetor, que atuaria junto aos representantes nos estados orientando-os nas questões necessárias. Era preciso garantir que o recolhimento dos direitos autorais estivesse sendo realizado a contento e conforme as orientações da SBAT. No início de 1930 é possível perceber que o assunto ainda gerava alguns informes no *Boletim*. Na edição de janeiro daquele ano, quando da gestão de Abadie Faria Rosa, chamava-se a atenção de representantes e agentes para a cobrança dos pequenos direitos autorais, que não estariam sendo recolhidos.

Os últimos anos foram de muitas mudanças na Sociedade, contexto marcado por disputas internas. A eleição da diretoria do biênio 1927-1928 foi um desses momentos, marcado pela oposição entre duas correntes. Uma delas era vista como “conservadora”, por trazer Alvarenga Fonseca como candidato ao seu terceiro mandato; a outra, que trazia Bastos Tigre como aspirante à vaga, simbolizava, para muitos do meio teatral e literário, a “renovação de valores”¹⁴⁵. Este último acabou por vencer a disputa, formando uma diretoria com nomes conhecidos da Sociedade: Azeredo Coutinho (vice-presidente), Fábio Aarão Reis (1º secretário), Gama e Silva (2º secretário), Cândido Costa (tesoureiro), João B. Gonzaga (diretor comercial) e Miguel Santos (bibliotecário).

Duas mudanças significativas marcaram a gestão de Bastos Tigre: a revisão da tabela de direitos autorais e o lançamento do novo estatuto. Os assuntos, sensíveis e centrais para a SBAT, foram discutidos em assembleias extraordinárias ao longo de dezembro de 1927, momentos em que as disputas transpareciam. Na primeira delas,

¹⁴⁴ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago.1928, p.410.

¹⁴⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, dez.1926, p.232.

ocorrida em 13 de dezembro, Alvarenga Fonseca, ex-presidente da Sociedade, questionou a mesa sobre o porquê de suas emendas sobre as matérias terem sido rejeitadas e solicitou que a comissão responsável as avaliasse antes de discutir os textos finais dos documentos. Avelino de Andrade, relator da Comissão de Estatutos, explicou que suas sugestões diziam respeito aos regulamentos e não aos estatutos e que “... não haveria a menor má vontade contra estas emendas, pois a Comissão tinha recebido outras, que incorporou aos Estatutos”.¹⁴⁶ Após avaliação em assembleia, todas as sugestões de Alvarenga Fonseca foram rejeitadas, mas, a pedido do autor, foram registradas em ata. A discussão parecia estar permeada por disputas de poder, que, internamente, se davam no âmbito das assembleias.

O novo estatuto da SBAT entrou em vigor em 1928. Uma das mudanças previstas no novo documento foi a formação de um Conselho Deliberativo. A instância, que se mostraria central no cotidiano da associação, era constituída por 20 sócios-fundadores em ordem de antiguidade, que tinham mandato perpétuo. Sua principal atribuição era a de fiscalizar a atuação da Sociedade em caráter permanente, cujas questões eram deliberadas a partir de reuniões mensais. A posse dos primeiros conselheiros foi realizada em março de 1929, ficando constituído conforme o quadro abaixo:

Tabela 4: Primeira formação do Conselho Deliberativo da SBAT

Cadeira	Conselheiro
1	Francisca Gonzaga
2	Armando Gonzaga
3	Avelino de Andrade
4	Cândido Costa
5	Alvarenga Fonseca
6	Viriato Corrêa
7	Raul Pederneiras
8	Bastos Tigre

¹⁴⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, fev.1928, p.358.

9	Baptista Junior
10	Miguel Santos
11	Gomes Cardim
12	Gastão Tojeiro
13	Cardoso de Menezes
14	João Barbosa
15	Carlos Bittencourt
16	Fábio Aarão Reis
17	Lessa Bastos
18	Abadie de Faria Rosa
19	Henrique Oswaldo
20	Bento Mussurunga

A instituição do novo conselho causou controvérsia e incômodo. Fábio Aarão Reis foi aos jornais defender a formação da congregação contra, segundo ele, a calúnia de que o grupo seria uma “Academia de Teatro”. A denominação parece fazer referência à Academia Brasileira de Letras, dada a semelhança da recém-criada instância à organização em cadeiras de escritores reconhecidos como de notório saber e que teriam “mandato perpétuo”. Aarão estabelece os objetivos do Conselho Deliberativo da SBAT, que estariam inscritos em “zelar pelas tradições da SBAT (e não do teatro), orientar as diretorias (...) e estudar com calma e elevada ponderação os assuntos que escapem às atribuições da administração”¹⁴⁷. Nesse sentido, seus componentes não deveriam ser vistos como “expoentes teatrais”, mas aqueles envolvidos com a rotina e o projeto de consolidação da SBAT. Ele complementa:

... não se pode deixar de estranhar a cabala impertinente e importuna dos que pretendem ingressar nesse Conselho - não pela porta larga de reais serviços prestados à SBAT e à consolidação de seu prestígio, e sim pela janela estreita dos que procuram-no

¹⁴⁷ *A Noite*, 27/04/1928, p. 5.

apenas para ornamentar cartões de visita ou perturbar as deliberações...¹⁴⁸

Não fica claro a que grupo Aarão Reis se refere em sua denúncia, mas é possível apreender, a partir do trecho destacado, que o Conselho representava um lugar de prestígio e de reconhecimento daqueles que trabalhavam pelas causas e atuavam na rotina da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; e não daqueles que buscavam somente visibilidade e prestígio no meio teatral.

Ainda em 1928, começa a vigorar a nova tabela de direitos autorais. Ela estabelece, dentre outras coisas, que os direitos de autor de peças originais, sejam adaptações ou traduções, devem ser cobradas na taxa de 8 a 12% da receita bruta de cada espetáculo¹⁴⁹. Importante lembrar que nesse contexto se deu a promulgação da “Lei Getúlio Vargas”, estabelecendo-se uma ampliação da regulamentação sobre o direito autoral. A SBAT, principal representante da matéria no meio teatral, acabou por se beneficiar da regulamentação, expandindo cada vez mais o seu raio de ação.

2.2.2. Da teoria à prática: iniciativas da SBAT em busca da estruturação do teatro brasileiro

Até o momento, buscamos mostrar como a SBAT se estruturou e se fortaleceu na década de 1920. Nessa seção destacaremos duas iniciativas capitaneadas pela Sociedade, que entendemos como relevantes nesse sentido: a Federação Artística Teatral e o I Congresso Artístico Teatral. A partir delas é possível apreender a pretensão da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais de ser não somente o epicentro de organização e discussão dos assuntos relacionados ao teatro brasileiro; mas, mais do que isso, de se tornar um lugar de sociabilidade que propusesse soluções para os seus problemas e entraves.

¹⁴⁸ *A Noite*, 27/04/1928, p. 5.

¹⁴⁹ Anteriormente a tabela praticada era: peças não musicadas - 10% sobre a receita bruta nos primeiros 4 dias de espetáculos, caindo para 5% nos dias posteriores; peças musicadas - 12% sobre a receita bruta nos primeiros 4 dias de espetáculos, caindo para 6% nos dias posteriores.

2.2.2.1. A Federação Artística Teatral

A Federação Artística Teatral era parte integrante do projeto de expansão da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, já que sua fundação estava prevista em seu Estatuto¹⁵⁰. Assim, a iniciativa, capitaneada pela SBAT, se queria um lugar de convergência de demandas e discussões das associações representativas dos profissionais de teatro brasileiro. Por outro lado, pode ser considerada um exemplo de tentativa flagrante da Sociedade de criar uma estrutura mais sólida da instituição, já que demarca seu lugar de protagonismo no meio teatral.¹⁵¹ Nesse sentido, a iniciativa de criar uma Federação que reunisse profissionais de teatro é extremamente relevante para pensar as dinâmicas de negociação dos integrantes da Sociedade não somente com membros de outras associações ligadas ao teatro, mas também com o poder público.

Foram realizadas algumas reuniões para discutir a implementação da Federação Artística em 1924. Em 17 de junho, aconteceu na sede da SBAT o primeiro encontro. Na ocasião, o então presidente da SBAT, Alvarenga Fonseca, falou sobre os objetivos da Federação. Estiveram presentes representantes da Casa dos Artistas, da União dos Eletricistas, da União dos Carpinteiros Teatrais, da União dos Professores de Orquestra e do Centro Musical do Rio de Janeiro. A coluna “Palcos e Salões”, do *Jornal do Brasil*, noticiou a reunião ocorrida em 9 de julho de 1924. Naquela ocasião, enviaram representantes: a União dos Professores de Orquestra, a União dos Pontos, o Centro Musical do Rio de Janeiro, a União dos Contra-Regras, a União dos Eletricistas e a União dos Carpinteiros Teatrais.¹⁵² Sabemos que também participaram, em outros encontros, a União dos Cambistas, a União dos Coristas, a União dos Porteiros, a União dos Pintores e o Centro de Atores do Brasil.

Assim, o projeto de criação da Federação parece ter mobilizado boa parte do meio teatral, haja vista a adesão aos encontros de diversas associações de classe. O crítico teatral Mario Nunes aponta que, nesse período, há uma profusão de associações profissionais no meio teatral. Para o crítico, muitas delas foram criadas e estimuladas

¹⁵⁰ Estatuto da SBAT, art. 2º, n. IX, 1923. Arquivo Francisca Gonzaga. Instituto Moreira Salles, IMS- RJ.

¹⁵¹ Não era a primeira vez que se tentava instituir uma Federação no âmbito do teatro brasileiro. Anos antes, na gestão de Pinto da Rocha (1919 - 1922), houve alguma movimentação da SBAT nesse sentido, mas, devido ao baixo número de associações de classe consolidadas, a criação do órgão acabou não vingando.

¹⁵² *Jornal do Brasil*, 09/07/1924, p.12.

pela fundação da Federação Artística. Por meio de uma rápida pesquisa é possível contabilizar, em 1923 e 1924, a criação de, ao menos, seis associações profissionais teatrais: a União dos Carpinteiros Teatrais, a União dos Eletricistas, o Centro dos Atores do Brasil, a União dos Contra-Regras, a União dos Coristas e a Associação Beneficente dos Porteiros Teatrais.

Interessante pontuar a relação, em alguns casos, dessas associações de profissionais com a SBAT. A Sociedade parecia funcionar como uma espécie de “madrinha” de algumas delas. A Associação Beneficente dos Porteiros Teatrais, fundada em agosto de 1924, teve sua primeira assembleia realizada na sede da SBAT, sob a presidência de Mário da Silveira, representante da classe.¹⁵³ Cerca de um ano depois, em julho de 1925, a União dos Coristas comemorou seu primeiro aniversário. A SBAT esteve presente na solenidade comemorativa, representada por seu presidente, Alvarenga Fonseca. Na ocasião, foi formalizada sua nomeação como consultor, bem como concedido o título à Sociedade de sócia-honorária da referida União.

A partir de reuniões iniciais foram lançadas as seguintes diretrizes para a organização da Federação Artística Teatral: a Federação seria “...o poder supremo das Associações das Classes Trabalhadoras de Teatro, no que disser respeito ao descanso semanal, ordenados, questões entre patrões e empregados e bem estar presente ou futuro, dos sócios dessas agremiações e suas famílias.”; a criação de um regimento interno, que nortearia a sua atuação; as associações deveriam ter formalizadas sua personalidade jurídica para participar da Federação; uma nova associação só poderia ser integrada à Federação desde que as integrantes a aceitem; cada uma das associações confederadas elegia dois membros em suas assembleias gerais para representantes,¹⁵⁴ sendo seus presidentes considerados membros natos; as decisões tomadas na Federação, a partir de suas assembleias gerais, eram consideradas soberanas e deveriam ser respeitadas pelas associações-membros. Apesar de ter poder supremo em relação às associações de classe, a Federação Artística não poderia influir na dinâmica interna das associações confederadas, “salvo em grau de recurso, no caso de injustiça flagrante ou

¹⁵³ Ibidem., vol. 2, p. 121.

¹⁵⁴ Na SBAT, a eleição para escolha dos delegados representantes na Federação se dava junto com as eleições da Administração para o biênio 1925 - 27. Neste primeiro momento, foram eleitos Armando Gonzaga e Ary Pavão.

violação dos estatutos de qualquer das Associações confederadas...”.¹⁵⁵ Nesses casos ela atuaria como árbitro, quando suas resoluções deveriam ser acolhidas.

A iniciativa de criação de uma federação teatral liderada pela SBAT, em meados da década de 1920, não foi a primeira desta natureza. Em julho de 1928, Leopoldo Fróes convocou os trabalhadores do teatro para uma primeira reunião no Teatro Trianon sobre a necessidade de criação de uma federação que representasse todos os profissionais do meio teatral. Com o ator-empresário dividiram a mesa o crítico teatral do *Jornal do Brasil*, Mário Nunes, e os atores Jayme Costa e Procópio Ferreira. Fróes discursou defendendo a necessidade da fundação da entidade, por meio da nomeação de uma comissão composta por dois membros de cada associação presente na ocasião. Ainda em sua fala, o ator explicitou seu descontentamento com a atual situação do meio teatral brasileiro, criticando principalmente o grupo dos empresários - em especial os estrangeiros - por proibirem a entrada gratuita de artistas em seus teatros; e por taxarem os selos de ingresso em favor da Sociedade Brasileira de Empresários Teatrais. Neste último caso, é importante destacar que o incômodo de Leopoldo Fróes não seria a cobrança pelos empresários.¹⁵⁶ Tal afirmação se justifica pelo fato de anteriormente a arrecadação ser feita em favor da Casa dos Artistas, entidade de caráter assistencialista criada em 1918 pelo próprio Fróes.

Em agosto de 1928, o jornal *A noite* publicou a ata da reunião da recém-criada Federação das Classes Teatrais do Brasil, cuja mesa diretora foi formada por Gomes Cardim (presidente), Leopoldo Fróes e Alberico Mello (secretário). Na ocasião foram tratados temas como: a indevida aprovação dos estatutos, que, segundo representantes do Centro Musical, não haviam sido aprovados por todas as associações confederadas; as eleições e a elaboração de regime interno (a discutir em reunião seguinte) etc. Ao final da assembleia, houve aprovação de voto de louvor em ata a Leopoldo Fróes. A homenagem ao ator-empresário se justificou por sua “... iniciativa da fundação da Federação, sendo então aclamado, por unanimidade das sociedades federadas, presidente perpétuo da Federação”.¹⁵⁷

Em paralelo, a diretoria, o conselho deliberativo e associados da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais promoveram uma reunião extraordinária no dia 10 de

¹⁵⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1924, p.72.

¹⁵⁶ *A Noite*, 11/07/1928, p.5.

¹⁵⁷ *A Noite*, 09/08/1928, p.5.

agosto de 1928 para discussão da criação da Federação das Classes Teatrais e sua inserção na recém-fundada entidade. Dada a proximidade da criação de duas federações que tinham como objetivo representar os interesses dos profissionais de teatro - em um curto espaço de tempo (1924 e 1928) -, é possível aventar uma possível disputa pela liderança da organização da associação teatral.¹⁵⁸

2.2.2.2. O I Congresso Artístico Teatral e a “Lei Getulio Vargas”

Não há assunto de teatro, não tem havido caso ou assunto que interesse ou possa vir a interessar a sublime Arte, que é todo o nosso ideal, em que a SBAT não intervenha, estudando-o, discutindo-o, propondo alvitres, indicando remédios ou apontando soluções; e, ainda no ano findo, foi de sua iniciativa a convocação do Congresso Artístico Teatral, em o qual tão interessantes teses se debateram, o primeiro certamente, desse gênero, que se realizou no Brasil e creio, mesmo, que na América do Sul.¹⁵⁹

O I Congresso Artístico Teatral do Brasil teve lugar na sede social da SBAT no Rio de Janeiro, entre 16 e 23 de dezembro de 1924. Seu objetivo foi promover a apresentação de teses que trariam reflexões acerca de questões do teatro brasileiro e propostas de soluções. Para participar do evento não era necessário ser parte do quadro social da Sociedade. Brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil poderiam apresentar trabalhos ou simplesmente assistir ao evento. De acordo com a organização, o principal requisito para a participação era “ser amigo do teatro”¹⁶⁰. Ao promover um evento aberto ao público, a SBAT acaba por se colocar, por um lado, como uma espécie de ouvinte das questões do meio artístico - e da sociedade em geral - em relação ao teatro, como também de porta-voz dessas demandas para o poder público.

¹⁵⁸ Não encontramos indicativos na documentação analisada de que esta experiência tenha relação com a anterior, o que se mostra curioso, inclusive pela discussão de participação da própria SBAT nesta segunda iniciativa.

¹⁵⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, out. 1925, p.91.

¹⁶⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, nov. 1924, p.38.

Ao longo do evento foram apresentadas 14 teses ¹⁶¹: “O problema do teatro”; “Da fundação de uma liga de proteção à mulher do teatro”; “De como se pode fundar uma companhia nacional”; “O Teatro de Amadores”; “O Teatro da cidade”; “Direitos Autorais. Autores e tradutores / Ponto de vista”; “Encargos à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: regulamentação de direitos e deveres dos artistas teatrais e obtenção de teatro para instalação de uma companhia nacional dramática”; “Defesa do Teatro”; “Os Contratos Escritos”; “O Teatro das Crianças”; “O cinema, o maior inimigo do teatro”; “Das subvenções e do Ensino”; “Seguro de acidentes aos trabalhadores de teatro”; “Conselho Superior de Arte Teatral”.¹⁶²

Alguns dos temas apresentados no Congresso eram questões recorrentes no meio teatral: a falta de casa de espetáculos teatrais, a concorrência com o cinema, a regulamentação das relações de trabalho no meio teatral, o papel pedagógico do teatro etc. Ainda sobre as teses, é importante observar que a maioria foi apresentada por autores associados à SBAT: Fabio Aarão Reis, Iveta Ribeiro, Gomes Cardim, Serra Pinto, J. Ribeiro e Heitor Modesto. Alguns deles apresentaram mais de uma tese, caso de Alvarenga Fonseca - que proferiu cinco teses -, o que pode apontar para a baixa adesão da sociedade civil na proposição de trabalhos.

Entretanto, houve ao menos uma participação externa. O crítico teatral Orlantino Loredó, que apresentou a tese “Os contratos escritos”. O trabalho destacou uma situação corriqueira: a vulnerabilidade dos artistas diante das empresas teatrais.

Organizam-se companhias, contratam-se os artistas e todo o pessoal indispensável a uma companhia, ninguém tem documento pelo qual possa provar futuramente quais os seus deveres e vantagens, ordenados, duração do contrato, etc. Nada! Absolutamente nada! (...) Corre, atende ao chamado com a promessa de um ordenado tal ou qual; trabalha, normaliza a situação financeira do empresário e um belo dia, esse mesmo

¹⁶¹ As teses apresentadas no Congresso foram publicadas, junto aos respectivos pareceres, nos Boletins da SBAT entre abril de 1926 e maio de 1927.

¹⁶² Sílio Boccanera Junior, sócio e representante da Bahia, enviou ao Congresso um trabalho intitulado “O teatro na Bahia”. Este não recebeu parecer por ser um trabalho que não apresentava nenhuma proposta a ser apreciada, tendo sido encaminhado para a Biblioteca da SBAT e disponibilizado para consulta de interessados pelo tema.

empresário, que já teve tempo de contratar um outro artista e por menor ordenado, dispensa aquele que correu ao seu chamado.¹⁶³

A fim de sanar a ação do que o autor chama de “empresário-águia” para com os profissionais e artistas teatrais, Loredó defende o cumprimento de contratos escritos nas relações de trabalho. Tal prática, considerada corriqueira atualmente, não era procedimento corrente no meio cultural da época. A comissão formada por J. Praxedes, Candido Nazareth, Francisca Gonzaga e Raul Pederneiras deram parecer favorável à tese, ao julgar ser “uma necessidade imperiosa a obrigação dos contratos legais entre artistas e empresários”.¹⁶⁴

Em geral, os trabalhos foram analisados por três comissões. A primeira tinha como membros Raul Pederneiras, Victor Pujol, Serra Porto, Ruth Ribeiro e Fábio Aarão Reis; a segunda era composta por Gastão Tojeiro, J. Praxedes, J. Ribeiro, Francisca Gonzaga e Affonso de Carvalho; e a terceira por Gomes Cardim, Freire Junior, Armando Gonzaga, Ivete Ribeiro e Assis Pacheco. Após a seleção das propostas, a SBAT se comprometeu a encaminhá-las às autoridades competentes e acompanhar a efetivação dessas demandas.

No último dia do evento, em sessão de encerramento, foram aprovadas algumas conclusões a partir daquela experiência. Merecem destaque: os contratos de locação de serviço entre artistas e empresários devem ser realizados por escrito; as companhias teatrais devem estar classificadas em dois tipos: companhias de diversões (revista, burleta, baixa-comédia e farsa) e de arte (comédia, drama, ópera, opereta e ópera-cômica); deve haver estímulo aos empresários pela construção de mais casas de espetáculos; era imperiosa a construção de um Teatro da Cidade, destinado, preferencialmente, a peças de autores nacionais, por companhias que contem com, ao menos, 70% de artistas brasileiros (ou estrangeiros que estejam no país há pelo menos 5 anos). As conclusões foram encaminhadas à diretoria da SBAT, que iria incentivá-las quando possível, ou encaminhá-las aos órgãos competentes em momento oportuno.¹⁶⁵

Um dos trabalhos apresentados no evento alcançou êxito, e teria se desdobrado, inclusive, na promulgação de decretos anos depois. Refiro-me a algumas das propostas

¹⁶³ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, abr. 1927, p.XVII.

¹⁶⁴ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, abr. 1927, p.XVII.

¹⁶⁵ Não foram encontrados documentos acerca do envio das propostas às autoridades durante a pesquisa.

apresentadas por Pedro Augusto Gomes Cardim. Em 18 de dezembro de 1924, o então diretor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, veio ao Rio de Janeiro especialmente para fazer sua apresentação que foi dividida em duas partes: “Direitos Autorais. Autores e tradutores / Ponto de vista” e “Encargos à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: regulamentação de direitos e deveres dos artistas teatrais e obtenção de teatro para instalação de uma companhia nacional dramática”. Em um primeiro momento, Gomes Cardim falou sobre a questão dos direitos autorais. Ele propôs a defesa da nacionalização do teatro a partir do estímulo à produção de peças brasileiras em detrimento das estrangeiras. Para tanto, sugeriu a revisão da tabela de direitos autorais e que as traduções recebessem porcentagens maiores que peças nacionais. O objetivo, de acordo com o empresário, era enfrentar a concorrência do teatro estrangeiro. Segundo Cardim, alguns temiam que os autores nacionais se desestimulariam a escrever, o que ele não acreditaria acontecer: “Tenho muita confiança nos sentimentos patrióticos dos meus consórcios para tal admitir”. E retruca em seguida: “E quem nos afirma que essa facilidade de preço, o que quer dizer - de oferta - não determinaria desenvolvimento na *procura*?”¹⁶⁶

Em seguida, trata de outra questão considerada central naquele contexto: a situação dos artistas teatrais no Brasil. Fazendo coro com a já mencionada apresentação de Orlantino Loredo, denuncia a situação precária de trabalho dos artistas no Brasil. Como solução, defende a implementação de direitos e deveres para esse grupo no meio teatral, que avance para além do tipo de relação previsto no Código Civil (1916), que previa o modelo de locação de serviços. Uma de suas proposições é o pagamento de impostos profissionais, assim como já era praticado em alguns países europeus. Dessa forma, os artistas teriam não “... a *obrigação*, mas o *direito* de contribuir para o erário público”. Nesse sentido, propõe que “...regulamentem-se, ao menos, *dentro da órbita superior da sua ação*, os seus direitos e obrigações quanto às suas relações, já com os empresários, já com os autores e o público, tanto de ordem artística, como de natureza policial”.¹⁶⁷

Assim, o projeto apresentado por Gomes Cardim vai mais longe em sua proposição de regulamentação do trabalho no meio teatral, expandindo seu olhar para além do trabalho do artista, mas pensando em sua relação com os empresários, autores e público. Para implementar a proposta, sugere que a SBAT, a partir da nomeação de uma

¹⁶⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan.1927, p.XI.

¹⁶⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan. 1927, p.XII.

comissão, apresente um esboço de “... preceitos legislativos que devem regular a ação entre empresários e artistas teatrais (compreendidos atores, atrizes e operários de teatro) na *locação de seus serviços*, em suas relações entre si e nas com os autores e para com o público. Essas bases serão confiadas a um legislador, amigo da arte teatral, que se incumba de patrocinar a sua aceitação pelo Congresso Legislativo da República.”¹⁶⁸

A terceira e última proposição de Gomes Cardim está relacionada a um tema recorrente e muito discutido no âmbito do teatro nacional há algum tempo: a escassez de casas de espetáculos que abriguem peças teatrais. Assim, Cardim propõe que um conjunto de sócios da SBAT adquira um teatro e que monte a sua própria companhia, a fim de não depender mais nem dos empresários, nem do poder público. Sua defesa pelo desenvolvimento do teatro nacional passava por motivar mais ação e menos discurso.

De uma forma geral, as propostas de Gomes Cardim foram bem recebidas pela comissão responsável por se debruçar sobre seu trabalho no Congresso (J. Ribeiro, J. Praxedes, Raul Pederneiras e Francisca Gonzaga). Cardim sugere na defesa de sua tese que deveria ser o seu projeto o embrião da proposta do Código Teatral¹⁶⁹.

Para dar andamento ao projeto foi nomeada uma comissão que trabalharia na redação do Código Teatral. Presidida pelo consultor jurídico Armando Vidal Leite Ribeiro, era formada por Gomes Cardim, Raul Pederneiras e Oliveira Castilho. A comissão estava responsável por construir as bases de um projeto de lei que iria regulamentar as relações entre artistas, autores, empresas teatrais e demais profissionais da área. As reuniões para discutir a construção do documento foram acompanhadas por diversas associações profissionais: União dos Coristas, União dos Pontos, União dos Carpinteiros, União dos Contra-regras, Centro Musical e Centro de Atores. Alguns grupos não compareceram, como é o caso da Casa dos Artistas¹⁷⁰, que se recusou a participar, e da União dos Eletricistas.

¹⁶⁸ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan. 1927, p.XII.

¹⁶⁹ Conforme tratamos no capítulo anterior, a elaboração de um projeto para o Código Teatral já havia sido efetivada pelos membros da SBAT à época de sua fundação. No entanto, o documento acabou não sendo lançado na ocasião.

¹⁷⁰ A Casa dos Artistas elaborou, concomitantemente, sua proposta de Código Teatral. De acordo com Mário Nunes, a entidade solicitou ao deputado Nicanor de Queiroz Nascimento, que encaminhasse o seu projeto ao Congresso. Ainda segundo o crítico, o documento não teria sido formalmente encaminhado e não tramitou na esfera pública. A existência de outro projeto, pode apontar para uma possível disputa entre a Casa dos Artistas e a SBAT em torno do protagonismo de criação de um código de regulação para as relações dos profissionais teatrais. Cf. NUNES, 1956, v. 2, p. 143-145.

Na Assembleia Geral da SBAT de julho de 1925, Gomes Cardim apresentou as bases do anteprojeto redigido pela comissão. Em seus primeiros artigos, o documento busca explicitar as obrigações dos empresários. Inicialmente, reafirmou que a atuação das empresas teatrais deve estar em consonância com a legislação já existente (Código Comercial e Código Civil). Ao longo do projeto, percebe-se que há propostas que visam regulamentar de forma mais explícita e aprofundada o teor das relações no meio teatral. A partir dessa perspectiva, foi proposto que as empresas teatrais deveriam conceder ao artista, ao final de trabalho, um atestado comprobatório do fim do contrato. Caso se negasse a fazê-lo ficava estipulada multa de “100\$ a 200\$000, sem prejuízo da indenização por perdas e danos”¹⁷¹. Ficou também estipulada multa a empresários que aliciarem artistas com contratos vigentes em outras empresas, devendo pagar “em dobro, ao empresário prejudicado, a importância que aos contratados, pelo contrato ou ajuste desfeito, houvesse de caber em quatro anos”.¹⁷²

Em seguida, a proposta de Cardim explicita os direitos e deveres dos artistas. O documento estabelece as situações em que eles possuem penhor legal sobre o material cênico da empresa; classifica os profissionais como credores privilegiados, no caso de falência da empresa, dos salários/ordenados vencidos nos últimos seis meses, de acordo com os contratos; estabelece multa e prisão para aqueles que não cumprirem as apresentações estabelecidas em contrato, salvo se apresentarem justificativa formal etc.

Importante ressaltar que o documento traz a definição de quem era considerado artista e que, portanto, deveria ser contemplado pelo projeto de lei proposto:

Consideram-se artistas os que constituem o elenco artístico da companhia, e auxiliares das mesmas empresas os cenógrafos, secretários, administradores, reclamistas, bilheteiros, coristas, bailarinos, ensaiadores, músicos, pontos, contra-regras, aderecistas, guarda-roupas, arquivistas, eletricitas, carpinteiros, cabeleireiros, modistas e alfaiates, quando com seus serviços privativos ou permanentes da respectiva empresa.¹⁷³

¹⁷¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan. 1927, p.XII.

¹⁷² *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul. 1925, p. 59.

¹⁷³ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul. 1925, p. 59.

É possível apreender que, no documento apresentado, o entendimento de artista era mais amplo do que o que entendemos como artista no século XXI: englobava não somente atores e atrizes, mas os demais profissionais envolvidos no fazer teatral. Pode-se aventar que foi uma estratégia política de angariar apoio de diversos setores do meio teatral ao projeto proposto.

Assim, nessa experiência, foi possível observar a SBAT capitaneando a conformação e o encaminhamento das bases de um projeto de lei que abrangia *toda* a classe teatral. Nesse sentido, vemos a ampliação explícita de sua atuação - não mais limitada somente à defesa dos direitos de autores e compositores, como no momento de sua fundação -, que agora inclui e engloba a regulação e defesa dos direitos dos profissionais de teatro e dos próprios empresários.

Em 1926 o Código Teatral foi encaminhado para a Comissão de Legislação e Justiça da Câmara dos Deputados, para que o trabalho fosse transformado em projeto de lei. Ficou responsável pela apresentação do projeto o então deputado federal Getúlio Vargas. Em 16 de julho de 1928 foi sancionado, pelo então presidente Washington Luís, o Decreto n. 5492, que ficou conhecido como “Lei Getúlio Vargas”.

O documento, intitulado “Regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços teatrais”, foi promulgado em dezembro de 1928¹⁷⁴. O resultado seguiu, de forma geral, o teor do que havia sido proposto como anteprojeto pela comissão capitaneada anos antes pela SBAT. Um dos primeiros capítulos está relacionado aos contratos entre as empresas teatrais e os artistas,¹⁷⁵ que deveriam, dali em diante, ser celebrados sempre que os espetáculos fossem públicos e com fins lucrativos. Alguns trechos são interessantes, como é o caso do artigo n. 13 que diz sobre artistas e profissionais teatrais enfermos, assegurando-lhes um tratamento de melhor qualidade. Nessas situações, caso houvesse impossibilidade de trabalho ou faltas que ultrapassassem 30 dias, poderia “o locatário suspender os pagamentos e rescindir o contrato ficando obrigado a fornecer ao locador passagem de primeira classe e

¹⁷⁴ Decreto nº 18527, de 10 de dezembro de 1928.

¹⁷⁵ Há uma cláusula que define a categoria “artistas”, na qual foi mantida a mesma abrangência sugerida por Gomes Cardim no anteprojeto apresentado pela SBAT (além de atores e atrizes, profissionais ligados à realização dos espetáculos), conforme apresentado acima.

transporte de bagagens para a residência habitual deste ou, na falta, para o local em que se encontrava quando foi contratado”.¹⁷⁶

No mais, de acordo com o decreto, a dispensa dos artistas poderia se dar por justa causa, mediante as seguintes situações: comprovação de vícios ou maus procedimentos; situações que impossibilitem as empresas teatrais de cumprir com suas obrigações; desobediência ao estabelecido no contrato; ofensa à honra do empresário ou de sua família; incapacidade/imperícia na prática do serviço contratado. A apuração da incapacidade/imperícia de artistas teatrais se daria por uma comissão presidida pelo censor geral dos teatros - aquele que era encarregado da censura teatral - e formada pelos presidentes da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e da Casa dos Artistas, por um crítico teatral - escolhido pelo artista envolvido - e pelo diretor do Instituto Nacional de Música. Importante destacar esse artigo, pois comprova o papel central de grupos associativos de teatro (no caso, a Casa dos Artistas e a SBAT) como agentes atuantes no processo de efetivação das normas regulatórias do meio teatral naquele momento.

A proteção e fiscalização dos direitos do autor nas representações também é um dos temas abordados pelo regulamento. Os textos teatrais não podiam ser modificados sem a prévia autorização. Assim, ficava proibido aos artistas qualquer tipo de alteração dos textos em cena, exceto no caso de haver autorização por escrito do autor. Tal exigência coloca em xeque elementos muito comuns na cena do chamado teatro ligeiro, como o caco (improviso) e o ponto. Caso a infração fosse verificada, caberia ao autor notificar por escrito a empresa e o artista acerca das modificações não autorizadas. Tal notificação deveria ser intermediada pelo censor geral dos teatros - no caso do Distrito Federal - e pelas autoridades competentes nos demais estados. Caso houvesse reincidência, o autor poderia retirar a autorização concedida para representação da peça teatral.

Ainda acerca da fiscalização dos direitos do autor, a nova legislação obrigava o empresário a apresentar, para fins de registro, à Censura das Casas de Diversões - localizada no Distrito Federal - o contrato celebrado com o autor. Para efetivar o trâmite burocrático, deveria constar no contrato: valor e forma de pagamento dos direitos autorais devidos; a quantidade mínima de representações que os empresários se

¹⁷⁶ Retirado de http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D18527.htm . Acesso em 15/12/2021.

comprometiam a executar; o número de récita a que o autor terá direito; a quantidade mínima de representações que os autores se comprometem a autorizar. Caso não houvesse registro, a peça não poderia ser representada pela empresa teatral. Assim, entendia-se que os responsáveis pelos estabelecimentos de diversão estavam cientes das novas regras e seriam igualmente responsáveis pelos direitos autorais das produções realizadas nestes locais.

Há ainda artigos acerca das informações que deveriam constar em alguns meios de divulgação dos espetáculos teatrais. Os programas das peças, por exemplo, deveriam explicitar: título da peça; nome do(a) autor(a); data, lugar e hora; nome de empresário, de diretor de companhia e de conjunto artístico responsável pela representação; número de atos; gênero da peça; número do registro de contrato do autor; em caso de peça musicada, nome do autor da canção; nomes de profissionais e artistas envolvidos no espetáculo. Nos anúncios dos espetáculos publicados na imprensa deveriam estar presentes as seguintes informações: título; nome do autor; data, lugar e hora; em caso de peça estrangeira, o título original; nome de empresário/ responsável pela representação. Como demonstramos anteriormente, o reconhecimento das pessoas envolvidas na realização e propaganda das peças teatrais era uma demanda recorrentemente explicitada pela SBAT e acabou por ser contemplada na “Lei Getúlio Vargas”.

Na transição para a década de 1930, podemos dizer que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais havia conseguido estabelecer minimamente suas bases de funcionamento, bem como se consolidar como representante dos interesses de grande parte dos trabalhadores do meio teatral brasileiro perante o poder público e os empresários. No entanto, a expansão de suas fronteiras de ação - com a cobrança dos “pequenos direitos” - fez com que ela se deparasse com novos desafios, muitos deles relacionados a outros âmbitos do meio cultural. No capítulo seguinte, trataremos de como a SBAT travou disputas internas e negociações tanto no âmbito do meio cultural como com as autoridades para conseguir se estabelecer como referência na defesa do direito autoral no Brasil.

Capítulo 3 - A SBAT no Primeiro Governo Vargas (1930 - 1945): entre a expansão, o conflito e a negociação

... a SBAT, nesta última fase da sua existência, desde que procurou integralizar-se na verdadeira missão que tem presidido a organização e o prestígio das associações estrangeiras congêneres, muito tem feito para o surgimento do teatro entre nós. Conseguindo enfeixar nas suas mãos o controle da percepção dos direitos de representação e execução públicas no nosso país, quer nacionais, quer estrangeiros, a SBAT deu um grande passo para a defesa da propriedade artístico-literária, valorizando e amparando entre nós a entidade autor (...) isso é um meio indireto, mas seguro, de cooperar para o nascimento de um teatro nosso.¹⁷⁷

Em discurso comemorativo do 13º aniversário da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), proferido em setembro de 1930, o então presidente Abadie Faria Rosa ressaltou a expansão da atuação da Sociedade quando completava seu primeiro ano à frente da direção da instituição. Estas celebrações podem ser consideradas momentos-chave no que diz respeito à atualização e reforço de projetos e alianças. O evento comemorativo foi promovido na sede da associação civil e contou com homenagens a alguns de seus convidados. O primeiro deles foi o instrumentista e compositor paulista Nicolino Milano. Autor de sucessos, como “Maxixe da velha guarda” (1899) - número da revista *Gravoche*, de Artur Azevedo - e da marcha “Fado liró” (1909)¹⁷⁸, escreveu canções para diversas peças teatrais. O segundo homenageado foi o autor teatral português Alberto Barboza, que, de acordo com Faria Rosa, era um destacado autor de peças ligeiras e diretor de revistas. O último personagem celebrado foi o influente empresário luso-brasileiro José Loureiro, que atuou junto a companhias nacionais e estrangeiras nas primeiras décadas do século XX. Interessante observar que em um momento tão importante para a instituição, a Sociedade de Autores destacou a presença e atuação no teatro brasileiro de um músico, um autor teatral estrangeiro e um empresário. É possível arriscar que esses três homenageados representavam grupos do meio cultural que se configuraram como importantes pilares para a SBAT. Os contratos

¹⁷⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1930, p. 1.

¹⁷⁸ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. <https://dicionariompb.com.br/artista/nicolino-milano/>. Acesso em 27/04/2023.

de reciprocidade com instituições estrangeiras, bem como o relacionamento com compositores e empresários, foram essenciais para a sobrevivência e consolidação da Sociedade e as homenagens acabavam por reforçar tais laços sociais.

Naquele contexto, avançou a expansão da sociedade civil que, como demonstramos anteriormente, já havia se iniciado nos anos 1920. Com a promulgação dos Decretos n. 5492 e n. 18527, em julho e dezembro de 1928, respectivamente, que consolidaram a chamada “Lei Getúlio Vargas”, deu-se a ampliação de sua atuação, passando a promover a representação e a defesa dos direitos autorais não somente de escritores ligados ao meio teatral, mas também daqueles relacionados à criação e execução pública de composições em outros meios culturais, como o cinema e o rádio. A referida matéria legislativa, sancionada em 1928 pelo então deputado federal Getúlio Vargas, pode ser considerada precursora do processo de institucionalização e regulação do meio laboral efetivado durante a década de 1930 pelo governo varguista.

Diante dessa ampliação de sua atuação institucional, a Sociedade precisou estabelecer negociações e, muitas vezes, travar disputas com diferentes grupos do meio cultural e político. De um lado, com membros das diversas esferas do poder público ligados à cadeia de fiscalização e cobrança dos direitos nos estados brasileiros, como as polícias estaduais e os agentes da censura a elas atrelados. A relação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais com o Estado também se deu na busca de participação efetiva em ambientes de negociação política - como as comissões oficiais para efetivação de políticas públicas relacionadas ao meio teatral, por exemplo - bem como na própria burocracia estatal. A Comissão de Teatro Nacional e o Serviço Nacional de Teatro podem ser considerados exemplos paradigmáticos neste sentido.

Assim, neste capítulo o objetivo é analisar como a Sociedade estabeleceu relações com o Estado brasileiro nas suas diferentes esferas. Para tanto, um momento crucial para a atuação da instituição no governo de Getúlio Vargas foi o período em que Abadie Faria Rosa esteve à frente de sua presidência (1929-1935). Entendemos que este período pode ser considerado central na consolidação e no impulsionamento de um projeto institucional que perdurou pelos anos 1930 e 1940: o alcance da hegemonia na regulação do direito de autores e compositores no Brasil.

3.1. Direitos e regulamentação do meio teatral

Indubitavelmente, a promulgação da “Lei Getúlio Vargas” pode ser considerada um marco na relação Estado e teatro, já que foi o primeiro decreto que, de fato, regulamentou as relações no meio teatral e sedimentou a profissionalização de seus autores e artistas. Contudo, a empolgação inicial com os decretos pelo então deputado gaúcho, que, conseqüentemente ganhou a alcunha de “amigo do teatro”, logo se tornou frustração. A partir de notícias de jornais da época, é possível perceber que há manifestações de descontentamento da classe teatral pela ausência de políticas públicas contínuas e que atendessem às demandas há muito cobradas, a exemplo da implementação de uma política de subsídios e a construção de casas teatrais. Mário Nunes destaca em sua coluna do *Jornal do Brasil* que, uma das únicas iniciativas públicas nos primeiros anos da década de 1930 foi a oficialização da temporada de comédias da Companhia Jayme Costa, no Teatro João Caetano. Por ser uma medida de caráter efêmero, o crítico teatral caracteriza o Governo Provisório como um “governo das tentativas”, dada à descontinuidade de investimento financeiro e falta de preocupação com o teatro nacional no período.¹⁷⁹

Tal insatisfação foi expressa pela Casa dos Artistas que, em janeiro de 1931, encaminhou às autoridades um memorial solicitando maior participação do Estado brasileiro no desenvolvimento do teatro¹⁸⁰. Como alternativa, sugeriu a criação do Teatro Nacional, organização composta por um corpo diretor e um conselho deliberativo em que figurariam representantes de diversas entidades (SBAT, Casa dos Artistas, Escola Dramática Municipal, Companhia Nacional de Dramas e Comédias, Instituto Nacional de Música e Associação Brasileira de Imprensa) e que ficaria sob a administração do Ministério da Educação pelo prazo mínimo de 5 anos. Ao Teatro Nacional, de acordo com a proposta, seriam anexados a Escola Dramática Municipal e o Instituto Nacional de Música. Além disso, solicitou a oficialização das companhias e das casas teatrais existentes; a criação da Companhia Nacional de Dramas e Comédias, que deveria ter pelo menos 2/3 de artistas brasileiros, sendo o restante naturalizados; a

¹⁷⁹ Ibidem, 1956, vol.4, p.10.

¹⁸⁰ A SBAT esteve presente na reunião de preparação do documento, em dezembro de 1930, representada por Oduvaldo Vianna, quando também participaram outros membros da classe teatral como os artistas Itália Fausta, Manoel Duraes, Olavo de Barros, o ensaiador Eduardo Vieira, entre outros.

isenção de impostos por 5 anos a grupos que construíssem teatros; a criação de concursos teatrais de temática nacional; a construção de montepio para atores e atrizes de companhias oficiais; e a instituição de contribuição de 2% para companhias estrangeiras que realizassem temporadas no Brasil. A pedido de Getúlio Vargas, as propostas enviadas pela Casa dos Artistas foram avaliadas por Antônio de Alcântara Machado. No documento, o escritor aponta a inviabilidade da empreitada, utilizando-se de um argumento muito comum na época: a inexistência do teatro no Brasil. Segundo o avaliador,

(...) esse teatro não existe. A história da literatura brasileira não registra, ao lado de grandes poetas e grandes pensadores, um só dramaturgo de talento. O teatro, que com Anchieta e Aspilcueta Navarro foi a primeira manifestação de arte digna de memória que o Brasil teve, nunca vingou entre nós. Na obra de Antonio José da Silva não se encontra uma única nota brasileira: literalmente o Judeu era português. E o que se conhece de Martins Pena não pode ser considerado senão uma tentativa pouco menos infeliz do que as outras.¹⁸¹

Para Alcântara Machado, nem mesmo os autores teatrais mais novos eram dignos de salvar o teatro brasileiro. Assim, ao citar nomes da geração de autores teatrais de São Paulo, contemporâneos seus, como Ribeiro Couto, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia, avalia que, apesar de se dedicarem ao teatro nacional, não tinham “nenhum intuito renovador”. A seu ver, o Brasil só poderia desenvolver um teatro que ele nomeia de “baixa comédia”, em que se destacava o teatro de revista. Para esse “gênero inferior” ele descarta a necessidade de qualquer nova iniciativa de amparo oficial para o meio teatral, já que havia espaços, autores, artistas e público para o gênero cômico desenvolvido no país. Destaca que nas capitais havia casas teatrais oficiais, configurando-se a existência de amparo por parte do governo. No Distrito Federal destaca a manutenção do Teatro Municipal e o João Caetano, que recebiam grandes

¹⁸¹ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=20838. Acesso em agosto de 2023.

companhias estrangeiras de drama e ópera, temporadas estas possíveis com o apoio do Estado. Aponta também a contrariedade em relação à manutenção da Escola Dramática Municipal, que, para ele, nada produzia em prol do teatro nacional, configurando-se como “fonte pura e simples de despesas, mais nada”. Alcântara Machado finaliza o documento recomendando uma negativa do Estado brasileiro para a demanda de organização do teatro nos termos colocados pela Casa dos Artistas. No entanto, recomenda que, caso deseje tomar alguma medida, que ela deveria incluir a nomeação de uma comissão técnica capaz de “elaborar um programa de ação modesto e discreto, único que as circunstâncias atuais autorizam”.¹⁸²

Assim como a Casa dos Artistas, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais cobrou ações do poder público para alavancar o desenvolvimento do teatro nacional. Em julho de 1934 organizou o que autoproclamou “Movimento pró-teatro”, uma reunião em que estavam presentes, além da diretoria, conselho deliberativo e associados, diversos representantes da classe teatral. O ator Jayme Costa, o crítico teatral Serra Pinto e o censor teatral Eloy Cordeiro foram chamados a compor a mesa. Paulo de Magalhães iniciou com a leitura de um documento redigido anos antes e compartilhado em reunião com artistas em 1928, o que demonstra que, passados seis anos, as demandas continuavam atuais e não haviam sido implementadas políticas públicas que tivessem como objetivo a melhoria das condições do teatro no Brasil. São apresentadas as seguintes sugestões pelo autor teatral: isenção de impostos e taxas, por 10 anos, para grupos responsáveis pela construção de casas teatrais; isenção de taxas e impostos para teatros que priorizem a contratação de companhias brasileiras que encenassem peças brasileiras; desconto de 60% nas passagens de estradas de ferro e companhias de navegação para artistas brasileiros em turnê; criação de um Departamento Teatral Federal, órgão responsável pelo controle e propaganda do teatro brasileiro¹⁸³; premiações anuais para empresários, autores e artistas; criação da Escola Dramática Nacional com estatuto de ensino superior e que seria sediada no Rio de Janeiro, extinguindo as escolas estaduais. Em seguida, o escritor teatral Matheus de Fontoura apresentou suas propostas. Isenção de impostos nos ingressos/publicidade dos

¹⁸² Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=20838. Acesso em agosto de 2023

¹⁸³ Sua direção ficaria sob responsabilidade de um Conselho formado por um representante do governo, um dos autores, um dos artistas e um dos empresários, que deveriam ser eleitos trienalmente.

espetáculos de teatros, bem como benefícios aos empresários responsáveis pela construção de casas teatrais; e organização de temporadas oficiais foram alguns dos pontos defendidos. Apesar de não encontrar a efetividade da iniciativa da entidade e seu desdobramento imediato, é possível observar que Magalhães e Fontoura defendiam pautas de empresários, artistas e autores de teatro e pareciam, com isso, angariar apoio de diferentes setores da classe teatral a fim de efetivar a Sociedade como defensora das demandas do meio teatral.¹⁸⁴

Angélica Ricci indica o período pós-constituente como um momento mais dinâmico e proveitoso para o meio cultural no Brasil. A partir de 1934, com a promulgação da nova constituição, pela primeira vez criou-se a noção de cultura nacional, sendo compreendida como assunto de interesse do Estado brasileiro. A cultura, como outras áreas, foi paulatinamente reorganizada e institucionalizada pelo governo federal¹⁸⁵. Em documento oficial, produzido em 1940 pelo Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos a pedido do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, constam as principais iniciativas implementadas na área entre as décadas de 1930 e 1940. Ao analisar o rol de ações destacadas é possível observar que, nos primeiros cinco anos de governo, existem apenas três iniciativas voltadas explicitamente para o âmbito cultural: a taxa cinematográfica para a educação popular (1932); a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (1934); e as “Normas para distribuição de subvenções a instituições de assistência, educação e cultura”.¹⁸⁶

O ano de 1937 deve ser destacado, já que é visível o investimento governamental na criação de órgãos que podem ser considerados centrais para a cultura, muitos deles subordinados aos ministérios e que funcionam como seu braço executor. O Instituto Nacional do Livro, o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Serviço Nacional de Teatro foram criados naquele momento e tiveram como diretores Augusto Meyer, Rodrigo de Melo Franco e Abadie Faria Rosa, respectivamente. Sérgio Miceli denomina estes intelectuais como “administradores da cultura”, cuja projeção e

¹⁸⁴ *Boletim da SBAT*, julho de 1934, pp. 4, 12 e 13.

¹⁸⁵ Camargo, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional do Teatro (1936-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2011.

¹⁸⁶ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=15189 Acesso em agosto de 2023.

atuação no meio intelectual poderiam auxiliar na elaboração de políticas públicas.¹⁸⁷ Por outro lado, a nomeação desses intelectuais era uma forma de reconhecimento e afirmação de suas posições no meio intelectual, bem como um facilitador para difusão de suas obras e dos grupos relacionados a eles.

Assim, o período do Estado Novo pode ser considerado estratégico na criação de extenso aparato oficial, que tinha como finalidade publicizar e controlar as produções culturais no período. Por outro lado, neste momento, o governo empreendeu um esforço intenso e explícito no planejamento e divulgação de um passado comum brasileiro, que tinha como base a escrita da história do Brasil, buscando promover nos brasileiros um sentimento de pertencimento à nação¹⁸⁸. Assim, de acordo com essa ótica, peças teatrais, programas de rádio, filmes cinematográficos e a publicação de livros deveriam estar voltados a divulgar as representações de nacionalidade ligadas a um “novo” Brasil que se buscava inaugurar. Eram vetores culturais resultantes da negociação entre o Estado e os intelectuais.

A demanda por subsídios do poder público foi uma bandeira recorrente do setor teatral. Contudo, havia crítica às autoridades na forma como o benefício era indiscriminadamente distribuído, sem critérios transparentes e equânimes para todos os grupos teatrais. Angelica Ricci destaca que um marco na atenção do governo varguista ao teatro foi a subvenção à iniciativa do Teatro-escola:

Apesar de se constituir como uma iniciativa isolada e favorecida pelos laços pessoais, com a subvenção do Teatro-Escola o governo abriu um novo espaço para o teatro. Assim, atores, autores e entidades perceberam que poderiam buscar apoio para garantir seus interesses e para a própria causa do teatro, reforçando seus pedidos e redigindo novos memoriais que, endereçados a Vargas, foram encaminhados para o ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, que tomava contato com questões relacionadas

¹⁸⁷ Miceli, Sergio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)”. In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.209 - 215.

¹⁸⁸ Cf. Gomes, Angela de Castro. “A cultura histórica do Estado”. *Proj. História*. São Paulo, 16, fev. 1998.

ao tema antes do estabelecimento de um órgão específico para tratá-lo.¹⁸⁹

O projeto, idealizado pelo autor e diretor teatral Renato Vianna, tinha como objetivo desenvolver o teatro dramático nacional a partir da constituição de sua própria companhia. O movimento, que funcionou por pouco mais de um ano, entre outubro de 1934 e novembro de 1935, levou aos palcos tanto peças de autores internacionais traduzidas quanto produções nacionais, com predominância daquelas escritas pelo próprio Vianna¹⁹⁰. As encenações foram realizadas em conhecidas casas de espetáculos cariocas, como o Teatro Municipal, o Teatro João Caetano e o Teatro Cassino, oferecidas gratuitamente pelo governo municipal; bem como no Teatro Boa Vista, em São Paulo. Além de incentivo estatal na cessão de espaço para as representações, a iniciativa contou com o subsídio de 250:000\$000 pelo governo federal.¹⁹¹

Apesar do apoio estatal, o projeto não foi bem-sucedido, por divergências internas entre Renato Vianna e os membros da companhia. Em documento encaminhado ao presidente Getúlio Vargas, Itália Fausto, Olga Navarro e Jayme Costa apresentaram um memorial em que apontavam situações desagradáveis que enfrentaram naquela experiência. Os signatários elencaram, em 29 tópicos, abusos e descumprimentos de contratos com artistas e funcionários da Companhia de Teatro. De acordo com a exposição de motivos, a criação do Conselho artístico - órgão técnico, uma das promessas do projeto - não foi concretizada; bem como a publicação *Drama*, que ao invés de servir a sua finalidade inicial, de ser um lugar de crítica e divulgação de cultura, passou a alavancar os feitos de Vianna. Irregularidades na prestação de contas e desvio de verbas; ausência na direção da companhia; maus tratos aos membros da

¹⁸⁹ Camargo, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional do Teatro (1936-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2011, p.76.

¹⁹⁰ Foram encenadas: *Sexo* (Renato Vianna); *O Divino Perfume* (Renato Vianna); *Canto sem palavras* (Roberto gomes); *História de Carlitos* (Henrique Pongetti); *Deus* (Renato Vianna); *Saudade* (Paulo de Magalhães); *Fim de Romance* (Renato Vianna); *Os mais lindos olhos do mundo* (Jean Sarment - trad. Alberto de Queiroz); *O homem silencioso dos olhos de vidro* (Renato Vianna); *A última conquista* (Renato Vianna); *O dote* (Artur Azevedo); *O ciclone* (Somerset Maugham); *A ladra* (Silvino Lopes). Das 13 peças encenadas, metade eram de Renato Vianna.

¹⁹¹ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&id=175504485372&pagfis=21005 Acesso em agosto de 2023.

companhia e um temperamento difícil eram algumas das reclamações encaminhadas a Getúlio Vargas.

Como mencionamos, Ricci aponta a centralidade do projeto de Renato Vianna, que inaugurou os debates da ação estatal em prol do teatro. É inegável que, no que se refere a políticas públicas, a iniciativa foi um marco. Entretanto, para os efeitos deste trabalho, gostaríamos de salientar que, há alguns anos, as negociações em torno dos interesses relacionados à profissionalização dos intelectuais ligados ao meio cultural estavam em andamento. É possível perceber que a SBAT, desde a sua fundação, buscou ser protagonista nas demandas teatrais. Todavia, com o passar do tempo, e a década de 1930 foi central neste sentido, ela optou por deixar em segundo plano ações relacionadas à busca do desenvolvimento do teatro nacional e se dedicou à defesa pelos direitos dos profissionais de teatro - destacando-se a bandeira em prol da luta pelos direitos autorais -, para a qual as negociações com as diversas esferas do Estado foram igualmente fundamentais. A seguir, procuraremos demonstrar alguns aspectos desta relação diante das demandas dos autores e artistas do âmbito cultural.

3.2. Em busca do controle de direitos: o amparo aos autores e compositores

3.2.1. Abadie Faria Rosa: um bandeirante do direito autoral?

O *Boletim da SBAT* referente ao primeiro trimestre de 1945 foi dedicado à homenagem de duas figuras consideradas proeminentes do quadro social da instituição: Abadie Faria Rosa e Custódio Mesquita. O tributo se justificou, pois, o autor teatral e o compositor, que eram amigos, faleceram em um intervalo de apenas dois meses¹⁹². Ambos atuavam na instituição há muito tempo, ocuparam cargos na diretoria e Custódio, ironicamente, foi escolhido como aquele que seria o sucessor e ocuparia a cadeira n. 18, deixada por Abadie no Conselho Deliberativo da instituição. Para além da homenagem póstuma, a publicação de um número dedicado aos autores parece querer demonstrar que a Sociedade tinha como associados dois grandes nomes dos campos do teatro e da música, o que simbolicamente era relevante para demarcá-la como

¹⁹² Abadie Faria Rosa faleceu em 10 de janeiro e Custódio Mesquita em 13 de março de 1945.

instituição-referência na defesa dos direitos dos autores em ambos os meios culturais. Como demonstraremos no capítulo seguinte, a atuação da SBAT como representante dos direitos de autores ligados à música foi permeada por conflitos e tensões: havia uma disputa tanto interna, com os associados compositores; como externa, com empresários ligados ao rádio e ao cinema. A representação dos direitos de autoria e execução dos compositores se mostrou, com o passar do tempo, altamente rentável. Assim, tornava-se imperativo que a instituição reafirmasse e atualizasse a sua missão de ser o principal lugar de defesa dos direitos não somente de autores teatrais, mas também de compositores brasileiros.

Abadie Faria Rosa pode ser apontado como articulador e sedimentador desse projeto institucional no período em que esteve à frente da diretoria como principal objetivo da Sociedade. Foi neste período que a SBAT buscou criar condições a fim de implementar a recém-criada legislação que regulamentava os direitos do autor. Lançar luz para a atuação da SBAT nos primeiros anos da década de 1930 é buscar uma aproximação na forma como a Sociedade se deparou com os desafios decorrentes de sua expansão e da busca de sua solidificação como a casa do autor brasileiro. Antes de tratar do projeto institucional da SBAT e a importância de Abadie neste processo, é importante lançar luz sobre a sua trajetória.

O autor, crítico e tradutor teatral fazia parte do quadro social da SBAT desde a década de 1920. Uma das primeiras iniciativas que participou na Sociedade foi a criação de um Dicionário Bio-bibliográfico Teatral ao lado de Modesto de Abreu. Sua obra teatral passa pela comédia de costumes e peças históricas: *Levada da Breca* (1922), *Foi ela que me beijou* (1926), *Sangue Gaúcho* (1930) e *Caxias* (1940) são algumas produções suas que alcançaram êxito perante o público.

Atuou como crítico teatral em diversos periódicos de grande circulação, como *Gazeta de Notícias*, *A Notícia*, *Rio Jornal*, *Diário Carioca* e *Diário de Notícias*. Foi na redação dos jornais que o autor gaúcho conheceu alguns daqueles que seriam seus pares na SBAT, como Viriato Corrêa e Paulo Barreto (João do Rio). A escrita em colunas de jornais era uma forma de profissionalização muito comum dos intelectuais no alvorecer do século XX, muitos deles, como era o caso de Faria Rosa, advindos de outros estados para atuar no Rio de Janeiro, então capital federal. Abadie foi colaborador do jornal *Diário de Notícias*, desde sua fundação, em 1930. Sua coluna diária, intitulada “Foyer”, em alusão à antessala dos teatros onde os espectadores aguardavam o início do

espetáculo, tratava de assuntos variados relacionados ao mundo teatral: críticas de peças, direitos autorais, ações empreendidas pela SBAT, turnê de companhias no Brasil e no exterior, entre outros. Ao acessar uma edição da coluna do início da década de 1930, encontramos um Abadie pessimista em relação à situação do teatro brasileiro.

Não temos teatro, em primeiro lugar, porque somos um povo que não acredita nas suas próprias possibilidades. Tivéssemos fé em nós mesmos, na nossa inteligência, na capacidade intelectual dos nossos autores e dos nossos compositores, no prestígio artístico dos nossos elementos cênicos e o teatro, entre nós, seria uma radiosa realidade.¹⁹³

A partir do referido trecho é possível constatar que, para o teatrólogo, a causa da falta de êxito do teatro nacional não se dava pela ausência de qualificação da classe teatral, mas sim pela falta de condições para que a arte cênica se desenvolvesse no Brasil. Alega que é somente "uma questão de entendimento entre os talentos realizadores da obra de arte, de esforço comum em prol de uma iniciativa séria e bem orientada"¹⁹⁴. Abadie se refere, principalmente, à necessidade de uma contínua ação estatal na área. O apoio planejado e contínuo do governo foi uma demanda recorrente no meio teatral da época, o que nos ajuda a entender a expectativa criada por artistas, autores, críticos teatrais em torno da nomeação de Abadie Faria Rosa para a direção do Serviço Nacional de Teatro em 1938.

Se o escritor aponta a ausência de amparo oficial como a causa principal para o atraso do desenvolvimento do teatro nacional, em uma terceira coluna de seu *Foyer*, Abadie parece adotar um teor altamente crítico em relação ao tipo de teatro realizado naquele momento por alguns grupos. Na coluna de junho de 1931, encontramos um texto-protesto em que ele discorda veementemente da realização da turnê da Companhia Mulatas Brasileiras para Portugal. Talvez para se defender de ser conduzido por um possível olhar de teor racista - muito comum na sociedade brasileira da época, e por que não dizer, até os dias de hoje -, ele alega que a causa do protesto se justifica não pelo grupo em questão ser composto de “elementos de cor”, mas sim por ter qualidade cênica

¹⁹³ *Diário de Notícias*, 29/12/1931, p. 11.

¹⁹⁴ *Diário de Notícias*, 29/12/1931, p. 11.

e repertório inferiores. Diz que a companhia era “um aglomerado de figuras apanhadas a esmo, congregadas sem a menor preocupação de respeito à arte de representar...”¹⁹⁵

O cinema não escapou das críticas do intelectual gaúcho. É importante lembrar que a arte cinematográfica foi vista, nas décadas de 1920 e 1930, por parte do meio teatral, como uma potente concorrente, responsável por ocupar as já escassas casas de espetáculos. Assim, Abadie aponta a produção cinematográfica como uma “arte artificial”¹⁹⁶. Ele se refere a artifícios como a dublagem de artistas, que não tinham pronúncia fluente, pelas vozes de terceiros. Termina o seu artigo com uma pergunta que confronta e reforça a superioridade do teatro: “Uma arte que usa desses ‘trucs’ grosseiros pode enfrentar e derrubar a velha e tradicional arte do palco, que, na sua expressão mais alta é toda uma exteriorização da alma humana... ?”¹⁹⁷ Curioso é que o temor da perda de espaço do teatro parece não ter sido direcionado somente para o cinema. Em nova oportunidade, ele tece críticas à outra forma de lazer: o futebol. O jornalista utiliza sua coluna para mostrar como a modalidade estava se espalhando por todo o mundo como uma “praga esportiva”, chegando até mesmo ao Vaticano. O Governo Pontifício acabava de montar seu próprio time, o que denotava, segundo ele, a hegemonia do esporte por todo o mundo e conclui: “Tudo isso em detrimento do teatro, que perderá mais uma região terrestre, onde poderia fincar os alicerces da sua tenda, sem temer a concorrência desleal do esporte da moda...”¹⁹⁸. Abadie parecia enxergar no teatro uma vítima seja de outras formas de divertimento, seja do poder público, que não criava condições para seu desenvolvimento.

Não é de causar surpresa que a SBAT também figurou como assunto recorrente no “foyer” de Abadie Faria Rosa. Em 1932, por exemplo, o colunista, que ocupava o cargo de presidente da Sociedade, anunciou a eleição de Oduvaldo Vianna como novo membro do conselho deliberativo da instituição¹⁹⁹. Turnês pelo Brasil e pelo exterior realizadas por seus associados, críticas de peças de autores de seu quadro social, visitas às autoridades para tratar de assuntos relacionados ao teatro, foram algumas das pautas da coluna e antessala teatral. Assim, o periódico acabava por funcionar como uma plataforma de divulgação das realizações e da rotina da instituição e, conseqüentemente,

¹⁹⁵ *Diário de Notícias*, 04/06/1931, p. 15.

¹⁹⁶ *Diário de Notícias*, 14/03/1931, p. 14.

¹⁹⁷ *Diário de Notícias*, 14/03/1931, p. 14.

¹⁹⁸ *Diário de Notícias*, 25/11/1930, p. 15.

¹⁹⁹ *Diário de Notícias*, 18/02/1932, p. 8.

acabava por impulsionar a importância da entidade, de seus autores e de sua atuação diante do público leitor.

Importante lembrar que, concomitante à sua atuação como jornalista, Abadie Faria Rosa foi, como alguns intelectuais de seu tempo, funcionário público. Bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo (1910), assumiu, em 1934, como oficial da Secretaria de Justiça e Negócios Interiores, órgão vinculado ao Ministério da Justiça. Quatro anos depois, assumiu a direção do Serviço Nacional de Teatro, onde permaneceu até a sua morte, em 1945. É possível apontar que a sua atuação como funcionário público, e o consequente contato com personalidades e com a burocracia estatal, podem ter auxiliado no encaminhamento das demandas da classe teatral tanto enquanto esteve à frente da presidência da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (1929 - 1935), como da direção do Serviço Nacional de Teatro (1938 - 1945). Assim, seja por sua atuação como jornalista e como divulgador das demandas teatrais em periódicos, como impulsionador do projeto organizacional da SBAT ou da sua atuação no funcionalismo público - mais especificamente no Serviço Nacional de Teatro -, Faria Rosa pode ser considerado um mediador cultural²⁰⁰ por sua circulação nos diversos âmbitos do meio teatral e por efetivamente participar de ações que impulsionaram mudanças no setor.

Em uma das homenagens após seu falecimento, Abadie recebeu a alcunha de “bandeirante da cobrança do pequeno direito autoral no Brasil”.²⁰¹ O termo bandeirante se refere àqueles indivíduos que se lançavam em expedições em direção ao interior do Brasil no período colonial, com o objetivo de exploração do território brasileiro em busca de riquezas, escravos e novos territórios. A deferência, portanto, se deve por Faria Rosa ter sido considerado o primeiro presidente da Sociedade a liderar a missão de experimentar a aplicação da lei relacionada à regulação dos direitos autorais e da profissão pelo vasto território brasileiro. Desta forma, a analogia com os exploradores do Brasil profundo nos leva a uma narrativa institucional que aponta Faria Rosa como importante protagonista do projeto institucional da SBAT e dos caminhos a seguir para alcançá-lo.

A partir da análise dos necrológios publicados em periódicos da época é possível acessar de que forma seus pares homenagearam Abadie Faria Rosa. Cada um à sua

²⁰⁰ O conceito de mediação cultural é desenvolvido por Angela de Castro Gomes e Patrícia Hansen em: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia (Org.). *Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política*. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

²⁰¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan. - mar. 1945, p.3.

maneira, escritores que tiveram alguma relação com o teatrólogo gaúcho, lembraram sua trajetória e ressaltaram o que entendiam como seus principais feitos. A gestão de Abadie à frente da direção da SBAT aparece em muitas destas narrativas como um divisor de águas em sua trajetória e na trajetória da Sociedade. Por ocasião de sua morte, Viriato Corrêa, fundador da SBAT, lembrou a atuação do teatrólogo gaúcho em um dos vários necrológios escritos em sua homenagem:

Antes dele, era ela uma criação de homens que viviam no mundo da lua, inertes, sonhando fantasias. O cunho prático que hoje ela tem, foi ele quem lhe deu. Antes dele o direito autoral era cobrado, mas de maneira incerta e desorganizada. Abadie tornou a cobrança de direitos a coisa mais sagrada da Sociedade.

(...) Basta dizer que recebeu aquela organização paupérrima e obscura e entregou-a rica, com irradiações por todo o país e também pelo estrangeiro. É que ninguém na SBAT lhe tolheu os movimentos.²⁰²

A partir da leitura dos relatórios anuais redigidos pelo presidente da SBAT, fica explícito que, para Abadie, a principal missão da Sociedade era o fortalecimento dos autores no Brasil. Tal reconhecimento era, a seu ver, a base para a criação e o desenvolvimento do teatro nacional. Segundo Faria Rosa, o Brasil tinha capacidade intelectual de ter um teatro nacional de qualidade, mas fazia-se necessário criar condições para tanto: “Não nos faltam aptidões para a literatura teatral. Falta-nos estabilidade na profissão das letras dramáticas a fim de que possamos cultivar essas aptidões, oferecendo-lhes as garantias necessárias às exigências da vida presente.”²⁰³ Desta ótica, o fortalecimento de autores teatrais – por meio do reconhecimento de sua atividade intelectual como profissão, uma remuneração justa e com estrutura para poderem viver dignamente - era condição *sine qua non* para o desenvolvimento do teatro nacional. Neste sentido, mesmo que a SBAT não contribuísse diretamente, estava contribuindo indiretamente para o crescimento da arte teatral. Estes momentos de

²⁰² *A Manhã*, 14/05/1945, p. 12.

²⁰³ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1933, p.7

balanço, em que os relatórios de atividades eram lidos em assembleia geral, perante seus membros, o presidente parecia sedimentar a escolha pela linha mais “pragmática” de atuação da Sociedade: o fortalecimento da profissionalização dos autores em detrimento do desenvolvimento do teatro nacional.

3.2.2. Organização e atuação da SBAT nas décadas de 1930 e 1940: a casa do autor

Os anos de 1930 e 1940 foram marcados pela expansão crescente da atuação em âmbito nacional e internacional da SBAT. A título de ilustração, se em 1928 ela representava sete instituições estrangeiras, em 1930 esse número aumentou para 25 e, em 1945, para 46. Para além do crescimento, um aspecto a se observar é que até o final dos anos 1920 predominavam convênios com associações europeias - como a Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, a *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs* da França e a inglesa *The Performing Right Society Limited*. A partir dos anos 1930, verifica-se a formação de parcerias com associações congêneres na América do Norte e América do Sul. Países como a Bolívia (*Sociedad Boliviana de Autores Teatrales*), Paraguai (*Sociedad Paraguaya de Autores*), Uruguai (*Sociedad Uruguaya de Autores*), Chile (*Sociedad de Autores Teatrales de Chile*) e México (*Union Mexicana de Autores*) passaram a representar e serem representadas pela SBAT.²⁰⁴ Tal crescimento foi tema de um jornal de grande circulação:

(...) além dos direitos autorais que a nossa Sociedade de Autores tem recebido, de há muito tempo e regularmente, da França, de Portugal, da Alemanha, dos Estados Unidos, da Hungria, da Polônia e outros países, recebeu direitos da Inglaterra e das suas possessões do Canadá e África do Sul pelas execuções musicais de composições de seus sócios naqueles países, notadamente das músicas “O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo, e “Meu

²⁰⁴ Os Estados Unidos e a Argentina são exceções, já que a SBAT já tinha convênio com esses países desde a década de 1920. Com a *Sociedad Argentina de Autores* firmou contrato de reciprocidade em 1921, sendo que em 1934, esta se fundiu com o *Circulo Argentino de Autores* e com o *Circulo de Autores e Compositores de Musica de la Argentina* formando a *Sociedad General de Autores de la Argentina*, que a SBAT firmou um novo contrato de reciprocidade. Em relação aos norte-americanos, a *American Society of Composers, Autuors and Publishers*, o contrato foi assinado em 1929.

rancho”, de Eduardo Souto, para só citar estas composições que se tornaram popularíssimas entre nós e que, como vemos, passaram as nossas fronteiras para países tão longínquos.²⁰⁵

A reportagem chama a atenção para o sucesso da música brasileira no exterior, que acabou por ampliar o escopo da cobrança dos direitos autorais pela SBAT não somente no Brasil, como no exterior. Essa percepção, do êxito da produção musical brasileira fora do país, é registrada em documentos institucionais da SBAT. No relatório referente ao ano de 1935, são destacadas as peças teatrais que obtiveram maior êxito no estrangeiro naquele ano²⁰⁶, entretanto salienta-se que “... o êxito maior das produções de nossos sócios é alcançado com a música, pois as composições brasileiras, sobretudo as composições populares, em que melhor se retrata a alma do nosso povo, chegam a correr o mundo...”²⁰⁷. *O teu cabelo não nega*, composição de Lamartine Babo é, como na referida reportagem, mencionada como exemplar, tendo a Sociedade recebido direitos de execução de países como o Canadá.

Um dos principais agentes apontados pela matéria como responsável pela ampliação do intercâmbio com tais instituições estrangeiras foi Abadie Faria Rosa, que, de acordo com o periódico, prestava um serviço de “valor inestimável” para a sociedade civil ao fomentar o reconhecimento e pagamento da produção intelectual brasileira.²⁰⁸ Naquele momento, Abadie Faria Rosa estava na sua quinta gestão como diretor da SBAT. Enquanto esteve à frente da diretoria, o teatrólogo mostrou-se um perspicaz articulador internacional, trabalhando no aumento gradativo de parcerias com outras instituições, mas também na participação em congressos e eventos relacionados aos direitos autorais. Não raro, Faria Rosa visitava países para conhecer a realidade de suas associações e estabelecer contratos de reciprocidade. Em 1932, ele visitou a *Asociación de Autores y Compositores de Musica* localizada em Montevideo e assinou um contrato de representação de seus músicos no Brasil. Edmundo Bianchi, presidente da sociedade uruguaia, encaminhou uma carta de agradecimento em que enaltece a figura de Abadie e

²⁰⁵ *Correio da Manhã*, 07/11/1934, p.8.

²⁰⁶ São elas: *Amor*, de Oduvaldo Vianna; *Onde estás, Felicidade*, de Luiz Iglezias; *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo; *Guerra*, de Paulo de Magalhães.

²⁰⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago. 1936, p.10.

²⁰⁸ *Correio da Manhã*, 07/11/1934, p.8.

da SBAT, em que destaca seu papel de incentivador na árdua tarefa de defesa dos direitos autorais.²⁰⁹

A inserção crescente da Sociedade no meio internacional atraía a visita de autores, jornalistas, representantes de associações civis e autoridades à sua sede. Em junho de 1930, encontramos notícias das visitas do empresário A. Rothkoff, diretor da Companhia Francesa de Operetas e Revistas, que estava em temporada no João Caetano; e do diretor da companhia portuguesa Satanella-Amarante, Estevão Amarante, em temporada no Teatro República.²¹⁰ Houve a visita de membros de outras sociedades de autores visando trocas mais objetivas, configurando-se quase uma consultoria dos procedimentos de trabalho. Em 1937, foram enviados dois representantes da música argentina: os compositores Augusto P. Berto e José Razzano, que eram associados da Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Musica. Berto, então responsável pela tesouraria, passou dois meses conhecendo as rotinas e procedimentos de arrecadação e distribuição da SBAT. A estadia do parceiro argentino foi destaque do relatório de atividades de 1937, em que se explicitou o seu objetivo e a dedicação da parceira brasileira: “... havendo a nossa superintendência franqueado ao seu exame todos os serviços da seção comercial, para que, num trabalho comum, aparelhássemos, aqui e lá, os sistemas arrecadador e distribuidor, de modo a consultar melhor os interesses dos compositores argentinos e brasileiros”.²¹¹ Essa troca de experiências com a Argentina demonstra não somente uma boa vontade de compartilhamento da burocracia institucional na gestão dos direitos autorais realizados na instituição, mas pode também ser lido como reconhecimento de seu *know-how* na área e do prestígio que gozava naquele momento.

Ainda em relação à crescente inserção da SBAT no meio associativo internacional, é importante lembrar que, desde meados da década de 1920, ela integrava a Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores. Com sede em Paris, a entidade promoveu congressos anuais que se transformaram em importantes

²⁰⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, fev. 1933, p.7.

²¹⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, abr. - jun. 1930; p. 606.

²¹¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set.1938, p.9.

fóruns de discussão e reunião de associações representantes de autores de diversos países. A SBAT se fez presente nos encontros ocorridos na década de 1930²¹².

Ao lançar um olhar mais atento sobre esses encontros é possível acompanhar como se dava a dinâmica internacional no que diz respeito à relação da SBAT com as associações de outros países, como também acessar os principais assuntos que estavam em pauta e eram de interesse do grupo de autores no Brasil e no exterior. O 5º Congresso da Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, que teve lugar em Budapeste, pode ser considerado ilustrativo dos temas que estavam em voga na década de 1930. Na ocasião, a SBAT foi representada pelo teatrólogo e membro do Conselho Deliberativo, Amorim Diniz.²¹³ Foram oito dias de encontros – de 28 de maio a 4 de junho de 1930 - em que se discutiram assuntos diversos, dos quais podemos destacar: a regulação dos direitos referentes à propriedade intelectual de obras veiculadas em filmes, discos e rádios; a delimitação da ação das sociedades de grandes e pequenos direitos; as formas de controle que as associações poderiam vir a utilizar na regulação dos direitos.²¹⁴ Esse Congresso pode ser considerado paradigmático para pensar a atuação da SBAT na década de 1930 e subsequente, pelo fato de terem sido discutidos assuntos que se tornariam recorrentes na agenda da associação.

Algumas resoluções importantes resultaram do referido Congresso. Uma delas dizia respeito aos mecanismos de controle das sociedades que possuíam contratos de reciprocidade entre si. Após deliberação, decidiu-se que cada sociedade ficava responsável pelos seus próprios mecanismos, podendo ser similares ou não a de outras sociedades. No caso do Brasil, o que vimos foi uma fiscalização das sociedades representadas pela SBAT, por meio do envio de seus emissários à sede. Era uma forma de acompanhar os trabalhos de sua parceira brasileira.

Ainda sobre o Congresso sediado em Budapeste, houve uma série de resoluções envolvendo os direitos não-teatrais, o que demonstra que questões relacionadas à

²¹² Na maioria dos encontros a SBAT foi representada por Charles Me're - presidente da Sociedade dos Autores e Compositores Dramáticos, para os Direitos de Representação; e Alpi Jean-Bernard, diretor da Sociedade de Autores, Compositores e Editores de Música, ambas com sede na capital francesa. Os Congressos de Budapeste (1930) e Sevilha (1935) foram exceções, já que estiveram presentes na delegação os sócios efetivos Amorim Diniz e Joracy Camargo, respectivamente.

²¹³ Também conhecido pelo pseudônimo “Duque”, o autor teatral e compositor baiano Antonio Lopes Amorim Diniz, foi fundador e diretor do Teatro Regional Casa de Caboclo, que funcionou no centro do Rio de Janeiro (1933 - 1940); além de diretor artístico do Cassino Atlântico (1937 - 1940).

²¹⁴ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, fev.1930; p. 580.

execução e irradiação pública não eram assuntos que estavam em voga somente no Brasil, mas também no exterior. Na ocasião, os assuntos relacionados aos filmes cinematográficos tiveram grande destaque, por ser uma expressão cultural e um modo de diversão que estava em franca expansão na Europa e em outros continentes. Entretanto, outras formas de difusão das obras, como o rádio e a música, estavam igualmente incluídas nas discussões. Uma das resoluções do Congresso em relação aos filmes “sonoros e falados” foi que a cessão de direito de edição (gravação) não prescinde da cessão de execução das obras empregadas naquela produção. Assim, o período foi marcado pelo debate acerca da existência de dois “direitos”: o de edição e o de execução. O primeiro, que diz respeito à licença para que um trecho de música fosse utilizado em determinado filme; enquanto o segundo, diz respeito aos direitos relacionados toda vez que determinada música fosse reproduzida publicamente. Na prática, parecia ser muito comum o entendimento de que a partir do momento que o direito de edição fosse pago não era mais necessário o pagamento sobre a sua execução. Em âmbito nacional, a SBAT fez um esforço de divulgação desses procedimentos. A fim de justificar, fortalecer a necessidade de pagamento dos direitos de execução e legitimar as práticas recém-adotadas neste sentido, a Sociedade recorrentemente lançou luz sobre o contexto internacional por meio de seu periódico institucional: “A jurisprudência brasileira enfileira-se assim ao lado da interpretação jurídica já vitoriosa na França, na Suíça, na Itália, na Polônia e muitos outros países onde sentenças semelhantes obrigaram os exibidores a pagar o direito de execução, muito embora os produtores já houvessem pago os direitos de edição”.²¹⁵

No que se refere às sociedades que atuavam na defesa de direitos dos autores, decidiu-se que, quando há mais de uma sociedade no país, seja de direito teatral ou não teatral, elas deveriam entrar em acordo acerca de limites relacionados aos direitos de exibição dos filmes. Além disso, orientava-se para que as sociedades de autores despendessem esforços no sentido de negociar e firmar essas práticas junto aos agentes envolvidos: no caso dos filmes, não somente junto aos membros envolvidos nas produções, mas também junto aos empresários das casas cinematográficas e produtoras. Ainda sobre os limites dos domínios das sociedades de autores teatrais e não teatrais foi aprovado “por unanimidade (...) que o filme mudo, sonoro e falado, constituindo uma nova forma de expressão dramática, pertence, exclusivamente (...) ao domínio das

²¹⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, dez.1931, p.14.

Sociedades de Autores e Compositores (direitos teatrais) uma vez que estas têm mandato para garantir a defesa dos interesses morais e materiais dos autores e de estabelecer a percepção de direitos”.²¹⁶ Há um adendo sobre a regulação dos direitos musicais, que deveriam ser cobrados a partir de acordos entre as sociedades interessadas. Como veremos, esta resolução, não assertiva sobre a questão dos direitos autorais das produções musicais, seria motivo de conflitos entre a SBAT e diversos grupos ligados ao meio musical durante as décadas de 1930 e 1940. Há a percepção de que não existia resolução concreta acerca de como seria feita a revisão dos direitos autorais diante dos “novos usos” das obras dos autores em mídias modernas para aquele momento, como o rádio e o cinema. Neste sentido, houve uma orientação da Confederação para que todas as sociedades de autores se opusessem veementemente à indústria cinematográfica que, muitas vezes, se apropriava dos direitos dos autores em adaptações fílmicas que eram livremente comercializadas sem menção, reconhecimento e pagamento dos direitos devidos. A adaptação de peças teatrais para esses meios era uma questão, mas a regulação da irradiação pública de produções culturais inéditas estavam sendo matéria de discussão. Assim, os congressos internacionais configuraram-se como espaços privilegiados de debates e centrais para o direcionamento da atuação das sociedades civis no Brasil e em vários outros países.

A SBAT estava atenta às recomendações internacionais e à cobrança de direitos dos autores na execução de filmes. Na área cinematográfica, o debate envolveu a promulgação do Decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932. O dispositivo, que teve como objetivo “Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos” e criar uma “taxa cinematográfica para a educação popular”, tratava em seu artigo 23 do papel da polícia no que se refere à censura nos cinemas: “Às autoridades policiais, em todo o território nacional, incumbe a fiscalização das exibições cinematográficas, a fim de verificar se as mesmas obedecem ao disposto nos arts. 2º, 8º, §§ 2º e 3º, 9º, 12 e 13.”²¹⁷ Como é possível perceber, não fica explícita a necessidade de apresentação de autorização concedida pelo autor para a exibição da produção cinematográfica como já estava regulamentado. Neste sentido, houve movimentação da SBAT com a finalidade de cobrar às autoridades da época para que fosse considerada e cumprida a legislação vigente relacionada à matéria até aquele momento, movimento este que parece ter

²¹⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago. 1930, p.7.

²¹⁷ Retirado de <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>. Acesso em 20/02/2023.

obtido êxito.²¹⁸ Em janeiro de 1933, o chefe do Governo Provisório, Getúlio Vargas, assina o Decreto n. 22.337, que altera o artigo 23 do Decreto n. 21.240, cujo conteúdo é:

A apresentação de certificado de censura *não prescinde de autorização do autor ou pessoa subrogada nos direitos deste*, para que as autoridades policiais competentes aprovem os programas dos espetáculos cinematográficos, e deem a respectiva licença para a realização dos mesmos... (grifo meu)²¹⁹

Como é possível perceber, nesta nova versão do artigo buscou-se explicitar a importância da autorização do autor para cada vez que a obra fosse exibida, de acordo com a legislação vigente. O trecho incluído é curto, porém significativo, já que explicita a efetividade da ação da SBAT no sentido de defesa do cumprimento da legislação sobre direitos do autor então vigente. Para além disso, demonstra o trânsito e a influência que a Sociedade possuía perante as autoridades naquele momento.

Desta maneira, a participação do meio associativo no âmbito internacional, via eventos da Confederação e contratos de reciprocidade, parece ter alavancado sua afirmação e reconhecimento em território nacional a ponto de conseguir ter algum tipo de impacto na forma como a legislação era implementada no campo dos direitos autorais. Em 1936, Abadie Faria Rosa, por ocasião de sua saída da diretoria da SBAT, foi homenageado pela Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, que publicou em sua revista institucional *Inter. Auteurs* uma nota de agradecimento por sua atuação na presidência e na defesa dos direitos autorais no período de sua gestão (1929-1935).²²⁰ A homenagem pode ser vista como resultado do esforço, nos anos em que Faria Rosa esteve à frente da SBAT, da intensa interlocução da instituição com os membros da comunidade internacional.

A inserção crescente da SBAT como representante do Brasil na defesa dos direitos do autor no cenário externo reflete na dinâmica da Sociedade. A partir de uma

²¹⁸ Ver arts. 3 e 6 do Decreto n. 4790 (02 de janeiro de 1924); art.29 do Decreto n.5492 (16 de julho de 1928); arts. 43 e 46 do Decreto n. 18527 (10 de dezembro de 1928).

²¹⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan.1933, p.10

²²⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, maio 1936, p.7.

análise mais atenta do seu *Boletim* é possível perceber que é crescente o interesse em acompanhar o modo de funcionamento de suas parceiras em âmbito internacional bem como as questões enfrentadas por elas. Assim, nos anos 1930 e 40 o periódico da instituição publica listas de sócios de sociedades estrangeiras, seus regulamentos, casos de ações jurídicas enfrentadas pelas instituições no exterior etc. Ao promover a divulgação de tais experiências, a Sociedade parece aprender e inspirar-se nestas instituições. Por outro lado, ao se colocar no lugar de parceira internacional dos países “desenvolvidos”, consequentemente, se afirmava em uma posição de vanguarda e referência em solo brasileiro quando o assunto era proteção da propriedade artística e intelectual.

Observa-se que muitas vezes essa inserção no cenário internacional era buscada ativamente pela instituição. Assim, em 1936, Carlos Bittencourt, recém-eleito presidente da SBAT, encaminha uma carta a Miguel Osório de Almeida para tratar da participação da sociedade civil na Comissão Brasileira de Cooperação Intelectual, que estava sob responsabilidade do Ministério das Relações Exteriores. Osório de Almeida, que presidia a Comissão, era responsável pelo grupo que representaria o Brasil na Convenção de Bruxelas (1938) onde, além de revisão da Convenção de Berna²²¹, seria pensado o Estatuto Universal do Direito do Autor. O objetivo da missiva era garantir a participação de um representante da SBAT em uma ocasião considerada tão importante para os autores. O pedido foi acolhido, mas não encontramos mais nenhuma informação relevante sobre esse assunto.

É possível constatar que a cobrança do pequeno direito, no Brasil e no exterior, foi altamente rentável e, portanto, central para o crescimento financeiro da Sociedade. Tal expansão contribuiu para sua expansão física e sua consolidação como entidade guardiã dos direitos de autores teatrais e compositores musicais. Resultado dessa expansão em âmbito nacional, foi a complexificação da estrutura institucional de fiscalização e cobrança da SBAT.

Mesmo com a ampliação da atuação da SBAT permaneciam dificuldades que pareciam inerentes à regulação dos direitos autorais. No capítulo seguinte nos ateremos a um dos desdobramentos da nova legislação e da ampliação da ação da Sociedade com

²²¹ Os países signatários da Convenção de Berna se reuniam de dez em dez anos para discutir e modificar, caso julgassem necessário, seus dispositivos.

a arrecadação dos pequenos direitos e disputas com autores musicais e ligados ao rádio. No momento, convém apontar que sua expansão aumentou ainda mais a necessidade de vigilância em relação a um dos problemas crônicos relacionados aos direitos de autores: o plágio. Assim, cresceu a necessidade de capilarizar o sistema de fiscalização da Sociedade.

Os periódicos da época noticiaram recorrentes casos de plágio. Em outubro de 1931, o *Diário de Notícias* noticiou um caso envolvendo a canção “Casa de Caboclo”. Apresentada como sendo de autoria do maestro Heckel Tavares, ela havia sido levada ao público pela primeira vez no Teatro Apolo em 1903, na peça “Não venhas”, de Baptista Coelho. Logo descobriu-se que se tratava de uma composição da maestrina Chiquinha Gonzaga que, segundo o periódico, havia sido “ligeiramente modificada na sua harmonização”²²² pelo referido músico. Na época, ambos entraram em acordo para que, nos discos e na música comercializada pelas Casas Edison e Vieira Machado, respectivamente, fosse incluído o complemento: “Sobre motivos da Maestrina Chiquinha Gonzaga”. Além disso, foi solicitado por Chiquinha Gonzaga que Heckel não realizasse nenhum tipo de transação em torno da canção. Contudo, diante da negociação da canção para compor a peça “Pau Brasil”, no Teatro Recreio, o caso foi levado para ser apreciado por um júri especializado na SBAT.²²³

Ainda no início dos anos 1930 a SBAT se deparava com situação semelhante, episódio que ficou conhecido como “Caso Roulien”. A situação envolveu a peça *Romance* (1915), escrita por Edward Sheldon, cujos direitos pertenciam ao empresário português Robles Monteiro. No entanto, a produção foi encenada primeiramente em Petrópolis, com o título *Era uma vez*, e, posteriormente, em São Paulo. Na época, estavam responsáveis pelas encenações o ator-empresário Raul Roulien²²⁴ e o autor Joracy Camargo, que, após denúncia feita à polícia da censura paulista, recorreram à

²²² *Diário de Notícias*, 22/10/1931.

²²³ O júri seria composto por três maestros: dois escolhidos por Heckel e um pelo presidente da SBAT. Não encontramos o desfecho deste caso, mas é fato que o compositor não foi desligado da Sociedade.

²²⁴ As acusações de irregularidades envolvendo Raul Roulien, a SBAT e membros de seu quadro social não ficaram restritas à década de 1930. O jornal *A Noite* (15/03/1952) noticiou processos judiciais movidos contra o empresário, pela SBAT e pelo autor teatral Raimundo Magalhães Jr., acusando-o de plágios de diversas outras peças teatrais brasileiras e estrangeiras. Ver http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=348970_05&pagfis=11593&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em setembro de 2023.

Agência Internacional de Autores e, posteriormente, ao empresário Robles Monteiro com o intuito de conseguir autorização para a encenação da peça. Como não obtiveram autorização de nenhuma das partes, tentaram convencer os representantes da associação em São Paulo a receber os direitos, o que não aconteceu. Como último recurso, modificaram o nome da peça para *Perfume do passado*, registrando-a como de autoria de Joracy Camargo e conseguiram interdito judicial para garantir que a peça fosse encenada. O episódio foi recebido como escandaloso pela diretoria da SBAT, já que ambos eram seus membros. Por outro lado, a situação acabava por corroborar a necessidade de existência de espaços como a Sociedade para defender os direitos do autor no Brasil, ideia que encontramos no *Boletim* da instituição na época:

A Sociedade Brasileira de Autores julga que não precisa dizer mais nada para justificar a sua ação em prol das leis de direito autoral tão rudemente conspurcadas pela maneira desrespeitosa por que os Srs. Joracy e Roulien enganaram a plateia e a justiça paulistas.²²⁵

No relatório de atividades da SBAT relativo ao exercício do ano de 1930, lido em assembleia geral, Raul Roulien é referido como ex-associado, já que foi expulso da entidade após pagamento dos atrasados de peças representadas sem a devida autorização²²⁶. Interessante observar que Joracy Camargo sequer é citado no documento e, diferente do empresário, permaneceria na Sociedade ocupando cargos na diretoria da instituição anos depois.

A exposição de casos de plágio e irregularidades existentes no início da década de 1930 acabava por demonstrar que a SBAT tinha, como mencionamos, motivos de

²²⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar.1929, p.500.

²²⁶ *Romance* não foi a única peça que Raul Roulien utilizou dos recursos de troca de título e autoria para conseguir burlar a censura e levá-las aos palcos brasileiros. A prática desse tipo de fraude parece ter sido recorrente na trajetória do empresário. Ainda nos anos 1930, ele encenou “O Herói e o soldado”, de Bernard Shaw, com o título “Ordinário Marche”, e assinou sua autoria. Sobre essa informação ver o relatório supracitado. Na década de 1950, encontramos uma notícia de jornal informando acerca de novas irregularidades praticadas pelo empresário. Desta vez a peça fraudada foi a produção norte-americana “Petticoat Fever”, de Mark Reed, representada com três títulos diferentes: “Marchinha Nupcial” (1938), “Alguns abaixo de zero” (1942) e “Febre de saias” (s/d). Na época, Raimundo Magalhães Júnior, tradutor da peça, e a SBAT entraram com processos judiciais contra Roulien a fim de puni-lo pelas irregularidades praticadas. A notícia intitulada “A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais denuncia Raul Roulien” foi publicada no jornal *A Noite* de 15 de março de 1952, p. 6.

sobra para justificar sua atuação no campo teatral; mas também que havia a necessidade de mudanças na forma como ela atuava, já que não estava sendo efetiva. À questão territorial brasileira, que com sua vasta extensão impossibilitava a efetividade de sua ação, somava-se a um novo elemento: a cobrança do pequeno direito.

De forma geral, a orientação da SBAT em relação aos pequenos direitos era que agentes e representantes cobrassem espetáculos em que houvesse execução musical com intenção de lucro. Os programas de tais apresentações só poderiam ser aprovados pela censura caso fosse apresentada a devida autorização pelo autor ou sociedade que o representasse. Os funcionários da SBAT deveriam resguardar que fossem pagos 10% do valor arrecadado no pequeno direito à Sociedade. Como estímulo à adesão ao pagamento dos pequenos direitos, uma das estratégias utilizadas era a orientação de que os integrantes de bandas musicais e orquestras ingressassem na Sociedade na categoria de sócios filiados, a fim de que recebessem sua parcela da cobrança trimestralmente.²²⁷

Assim, na década de 1930 e 1940 é possível perceber a SBAT imprimindo mudanças em sua estrutura para uma melhor adaptação a essa nova fase da associação civil. Para tanto, uma das medidas implementadas foi a reforma no sistema de representantes e agentes. A ampliação do número destes funcionários pelos estados brasileiros buscou otimizar a ação da Sociedade enquanto defensora dos direitos de seus associados. Junto a essa ampliação, criou-se o cargo de inspetores nos estados, funcionários que tinham como principal encargo orientar os representantes nas dúvidas e questões com as quais se deparassem²²⁸. Era necessário suprir as demandas advindas do aumento progressivo de sócios filiados e do conseqüente aumento de arrecadação.

Além de seu corpo de representantes, a SBAT angariou apoio do departamento de censura da época para combater as fraudes relacionadas aos direitos dos autores. Em 17 de janeiro de 1930, Abadie Faria Rosa encaminhou uma carta a Gilberto de Andrade, censor geral dos teatros, solicitando providências em relação a duas situações. A primeira tem relação com casas gravadoras de discos que não apresentavam os nomes dos autores nas suas capas. Refere-se especificamente, na ocasião, ao disco “Casa Branca da Serra”, em que o nome de Sebastião Guimarães Passos não figurava na capa como compositor. O Democrata Circo também foi citado, já que, de acordo com a

²²⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan.1930, p. 574.

²²⁸ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, nov. - dez.1929.

denúncia, não mencionava o nome de autores nos anúncios dos espetáculos teatrais promovidos. Além disso, o programa apresentado à censura não mencionava os respectivos compositores dos espetáculos de variedades apresentados.²²⁹

Importante lembrar que o departamento de censura era o agente responsável de fiscalização das produções culturais nas primeiras décadas do século XX e sua ação era contemplada na legislação referente aos direitos autorais no Brasil. Assim, a ação da SBAT e a da censura não devem ser confundidas: enquanto uma fiscalizava direitos autorais e seus desdobramentos (pagamento de percentagem de direitos autorais, programas dos espetáculos com nomes de autores etc), a outra fiscalizava se as peças estavam em conformidade com temáticas entendidas como aceitáveis moralmente para os padrões da época. Além disso, o departamento de censura estava sob comando do chefe de polícia, tendo poder de repressão policial caso houvesse necessidade. Desta maneira, pode-se afirmar que, para que a atuação da SBAT se tornasse efetiva era necessário que, na prática, atuasse de forma quase simbiótica com os agentes de censura.

Após a Revolução de 1930, com a instituição do Governo Provisório (1930-1934) e a nomeação de interventores nos estados, vivia-se um contexto político instável. A constante troca de interventores é uma das queixas da diretoria da SBAT, situação que teria desfavorecido a arrecadação dos direitos nos estados, haja visto o desconhecimento da legislação pelas novas autoridades locais e o afrouxamento das relações com os seus representantes. Uma das estratégias adotadas foi a divulgação de conteúdos relacionados aos direitos autorais e obras dos seus autores a partir de publicações.

Em 1931 foi inaugurada a coleção institucional “As Edições Teatrais da SBAT”, em que peças de autores teatrais eram publicadas quinzenalmente²³⁰. Com apoio financeiro advindo de seu quadro social, os livros eram impressos pela oficina gráfica da Papelaria Coelho em formato de bolso e vendidos por valor que variava de mil (1\$000) a dois mil réis (2\$000). A iniciativa tinha como objetivo a divulgação do que vinha sendo produzido pelo teatro brasileiro ou entendido como de relevância sobre ele.

²²⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan.1930, p. 575.

²³⁰ Encontramos no *Boletim* de dezembro de 1925 uma lista de 41 peças de autores da SBAT já publicadas intitulada “Edições da SBAT - Teatro Brasileiro”, o que indica que a publicação de produções teatrais não era uma iniciativa inédita no início da década de 1930.

A primeira a ser publicada foi "Sangue Gaúcho", de Abadie Faria Rosa; seguida de "A descoberta da América", de Armando Gonzaga; e "Não me conte esse pedaço!", comédia de Miguel Santos. Importante observar que, nos cinco primeiros anos do projeto editorial, o conjunto de peças do teatro brasileiro é formado, eminentemente, pela produção de autores-membros da instituição. Em 1942, uma década depois do início da Coleção, "o eloquente êxito" era apontado pela administração²³¹, já que estariam esgotadas 19 das 46 comédias publicadas²³². Ao difundir as peças de autores nacionais, a SBAT tinha objetivos práticos. Por um lado, acabava por dar uma dimensão documental às produções teatrais de seus autores, tornando-as mais conhecidas e, conseqüentemente, facilitando a identificação de futuras tentativas de plágios. Por outro, a iniciativa visava uma ampla distribuição de exemplares para sociedades de autores estrangeiras, objetivando o estímulo às traduções, assim como ocorria com peças estrangeiras que, quando publicadas, inspiraram encenações de textos traduzidos por autores brasileiros.²³³

No final da década de 1930, a SBAT, em parceria com a editora e distribuidora Casa Viúva Guerreiro²³⁴, inicia a publicação de músicas de compositores-membros. As "Edições da SBAT - carteiras editoras de músicas" foi uma iniciativa que publicou produções de grandes nomes do meio musical da época: o samba "Mania da falecida" (Ataulfo Alves e Wilson Baptista), a marcha "Eu sou um" (Ismael Silva) e a marcha "Eu gosto de alguém" (Heitor dos Prazeres) são algumas delas. Os exemplares eram vendidos "nas principais casas de música"²³⁵ a três mil réis (3\$000) e podem ser vistos como um desdobramento do êxito da experiência de publicação das peças teatrais. Importante lembrar que, como nos aprofundaremos no capítulo seguinte, as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas pelo conflito da SBAT com o meio musical, dadas as

²³¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar. - abr. 1942, p. 13.

²³² *Sangue Gaúcho*, Abadie Faria Rosa; *Onde Canta o sabiá*, Gastão Tojeiro; *Bombonzinho*, Viriato Corrêa; *Descoberta da América*, Armando Gonzaga; *Não me conte esse pedaço*, Miguel Santos; *Interventor*, Paulo de Magalhães; *Chá de sabugueiro*, Raul Pederneiras; *Amigo terremoto*, Renato Alvim e Nelson de Abreu; *Vendedor de ilusões*, Oduvaldo Vianna são algumas delas.

²³³ *Diário de Notícias*, 12/03/ 1931, p. 14.

²³⁴ A Casa Viúva Guerreiro é uma casa editora musical propriedade da compositora Serafina Augusta Mourão do Vale. No final da década de 1930 estava localizada na Rua Sete de Setembro, 169 e foi um importante lugar de sociabilidade de compositores da época. Ver <https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1277>. Acesso em julho de 2023.

²³⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan. 1939, p.17.

diversas divergências em questões relacionadas à cobrança de direitos autorais e às consequentes e constantes ameaças de desfiliação do grupo de músicos. A coleção pode ser vista como uma tentativa de reforçar a SBAT não somente como o lugar do autor teatral, mas também do compositor brasileiro.

Na década de 1930 encontramos as primeiras obras impressas de matéria jurídica no âmbito da Sociedade. Em outubro de 1932, é lançado *O teatro e a lei*, de autoria de Armando Vidal Leite Ribeiro²³⁶. Em uma das apresentações do livro, o autor é apresentado como “...uma competência, uma reconhecida autoridade, um autêntico mestre em todos os assuntos referentes a teatro e direito de autor.”²³⁷ Naquele momento, ele já era um renomado advogado e tinha experiência no mundo das diversões. Entre 1915 e 1922, atuou como delegado auxiliar de polícia na repressão contra jogos e contravenções no Rio de Janeiro. Um marco importante em sua trajetória é que presidiu a comissão responsável pela redação do projeto de lei que deu origem aos decretos que regularam as relações de trabalho no meio teatral e que ficou conhecida como “Lei Getúlio Vargas”.²³⁸ Portanto, era mais uma autoridade do meio jurídico que transitava entre as esferas pública e civil, tendo relações estreitas com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. A participação de personalidades ligadas ao meio jurídico/político em seus quadros pode ser um dos fatores que contribuiu para o êxito e reconhecimento da instituição. Em 1936 é lançado o livro *O Teatro, o Rádio e o Cinema e as leis de direitos autorais - decretos e regulamentos policiaes referentes ao Direito Autoral e ao contracto de Artistas*, uma compilação de Abadie Faria Rosa da legislação vigente acerca dos direitos autorais.

A partir de publicações de caráter técnico-jurídico, a sociedade civil parecia objetivar cumprir um papel pedagógico. Ao disseminar a matéria jurídica para a sociedade civil poderia facilitar o pagamento dos diversos setores envolvidos na cadeia de direitos do autor - incluindo aqueles relacionados ao chamado pequeno direito, como as empresas de rádio e de cinema - almejando a efetivação de seu papel como instituição fiscalizadora e arrecadadora. Por outro lado, tal movimento de

²³⁶ Publicou ainda *Consolidação das leis do processo civil e comercial* (1913), *A convenção literária com a França* (1915), *A Ordem dos Advogados* (1915), *O jogo, a administração e a justiça* (1917), e *Correção geral do foro* (1933).

²³⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, out.1931.

²³⁸ As informações sobre a trajetória de Leite Vidal foram retiradas de <https://www18.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-armando-vidal-leite>. Acesso em julho de 2023.

democratização de conhecimento acabava por reforçar o lugar da SBAT como a casa do autor, referência de defesa das produções artísticas de autores teatrais e compositores.

A instalação de filiais da SBAT pelo território brasileiro também foi uma estratégia utilizada para aumentar o alcance da legislação. A filial em São Paulo foi reconhecida como exemplar neste sentido. Criada em 1931, teve como seu primeiro diretor o jornalista René de Castro. Junto com o representante Manoel de Oliveira Proença, foram destaque na década de 1930 pelas atividades prestadas e elogiados pela diretoria da SBAT em diversos relatórios pela qualidade da arrecadação e fiscalização no estado de São Paulo. Um ano após sua instalação, os bons resultados da sede paulista já eram destacados:

É francamente próspera a situação da sucursal que a Sbat fez instalar em SP. O apoio à Lei Getúlio Vargas prestado pelo chefe do Departamento da Censura naquele grande Estado, tem tornado eficiente a ação do Sr. René de Castro, diretor da nossa sucursal, na cobrança do pequeno direito em todos os lugares públicos onde se faz música com ideia de lucro.²³⁹

Em setembro de 1940, René de Castro é chamado a fazer um exercício memorial, a pedido do maestro Sophonias Dornellas, acerca da trajetória da sucursal de São Paulo até aquele momento em que a SBAT completava seus 23 anos. Após lembrar a forma como foi convidado para a direção da sucursal paulista no início dos anos 1930²⁴⁰, destaca o bom relacionamento com o Departamento de Censura local. René de Castro reafirma a importância da censura de São Paulo para o funcionamento da filial e como seus agentes buscaram “prestigiar e facilitar” a ação da SBAT. Vicente Ancona Lopes, Gustavo Cordeiro Galvão, Francisco Rodrigues Alves Filho e Francisco Rubem Mira são alguns dos chefes da censura paulista que figuram em uma galeria de nomes destacados por Castro em quase uma década de sua atuação.²⁴¹ O cenário acaba por

²³⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1932, p.6.

²⁴⁰ Em 1931, Abadie Faria Rosa, então diretor da SBAT, chamou-o para tomar a frente na filial. Na época, escrevia para o jornal *Diário de São Paulo*, onde publicou reportagens em defesa do direito autoral.

²⁴¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago. - set. 1940.

corroborar que o trabalho em conjunto com os agentes da censura era essencial para a ação da SBAT. Como demonstraremos a seguir, de acordo com a legislação vigente, eram eles que tinham poder de, por exemplo, interditar espetáculos cujas empresas teatrais não estivessem com os respectivos programas regularizados.

A nova unidade foi criada como uma alternativa de maior eficiência na fiscalização e recolhimento de direitos autorais de autores teatrais e não-teatrais. No entanto, não se pode negar o fato de que a regulação destes últimos ampliou o trabalho da Sociedade após a promulgação da Lei Getúlio Vargas. Assim, tinha como membros grandes nomes não somente do teatro - como Menocchi Del Picchia - como da cena musical paulista, representada por Agostinho D'Onofrio, Armando Ciglionne, Carlos de Lemos Ramos, Manoel de O. Proença Filho, Roberto Splendore e outros.

3.3. SBAT e a relação com o Estado

Uma primeira observação a fazer quando se pensa na relação de uma associação civil como a SBAT e as diversas instâncias do Estado brasileiro, é que as entidades civis no meio cultural não foram percebidas da mesma forma pelo Estado após a Revolução de 1930. Este aspecto é relevante, pois aponta sobre o tipo de relação que se constrói de cada uma delas com as autoridades. A Casa dos Artistas, por exemplo, uma associação civil de caráter assistencialista, foi transformada em sindicato no alvorecer dos anos 1930. Alguns meses após a implementação do Decreto n. 19.770, em 19 de março de 1931²⁴², que regulamentou a sindicalização de classes patronal e operária, a entidade passou a ser reconhecida como Sindicato dos Profissionais do Teatro, Cinema, Rádio, Circo e Variedades.

Naquele momento, o âmbito do trabalho, assim como ocorreu na área da cultura, também estava sendo reorganizado pelo recém-instalado Governo Provisório. A criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio se deu em novembro de 1930, tendo sido indicado Lindolfo Collor como ministro. Uma de suas primeiras medidas foi a promulgação da Lei de Sindicalização de 1931, que alterava a relação com o Estado

²⁴²

Disponível em:
http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/dec%2019.770-1931?OpenDocument. Acesso em julho de 2023.

em:

brasileiro tanto dos sindicatos existentes, como de outras entidades associativas (vide o exemplo da Casa dos Artistas). Angela de Castro Gomes destaca a importância do dispositivo como uma forma de organização e de controle dos sindicatos de trabalhadores:

Consagrando o princípio da unidade e definindo o sindicato como órgão consultivo e de colaboração com o poder público, o decreto trazia as associações operárias para a órbita do Estado. Além disso, vedava aos sindicatos a propaganda de ideologias políticas ou religiosas, e, embora estabelecesse a sindicalização como facultativa, tornava-a na prática compulsória, já que apenas os elementos sindicalizados poderiam gozar dos benefícios da legislação social. Seu objetivo evidente era o combate a toda organização que permanecesse independente, bem como a todas as lideranças - socialistas, comunistas, anarquistas etc. - definidas como capazes de articular movimentos de protesto contra a nova ordem institucional.²⁴³

Desta forma, a autora destaca que, apesar do período de Lindolfo Collor ter sido curto e intenso, marcado por conflitos entre tenentes e os grupos oligárquicos decorrentes da Revolução de 1930, lançou as bases para a gestão de seu sucessor: Joaquim Pedro Salgado Filho. Foi no período em que esteve à frente do ministério, de 1932 a 1934, que foram promulgadas as principais leis do mundo laboral e que foram regulamentadas questões relevantes, como o trabalho de menores e feminino; a regulação de pensões e aposentadorias; bem como foram criados mecanismos institucionais para o auxílio à resolução de conflitos, com destaque para as Comissões de conciliação e Convenções Coletivas de Trabalho. Em resumo, a historiadora chama atenção para a importância da administração Salgado Filho, quando “o Estado assumiu a primazia incontestável do processo de elaboração da legislação social, tentando através dela desenvolver uma série de contatos com ‘empregados’ e ‘empregadores’...”²⁴⁴

Nos primeiros anos da década de 1930, é possível perceber uma aproximação da SBAT com o Estado, mas, diferente de sua congênere, a Casa dos Artistas, a Sociedade

²⁴³ GOMES, Angela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005, p.163.

²⁴⁴ Ibidem, 2005, p.164

Brasileira de Autores Teatrais, apesar de cada vez mais defender questões relacionadas à profissionalização de autores ligados ao teatro e à música, permaneceu reconhecida como uma associação civil. Contudo, na prática, é possível apontar que, com o passar do tempo, ela passa a assumir funções de caráter assistencialista/mutualista. Em 1934, a instituição criou uma Caixa Beneficente, que tinha como principais objetivos auxiliar as famílias de sócios efetivos, que não conseguiam arcar com seus funerais; e oferecer pensão mensal àqueles que entrassem na categoria de invalidez e não tivessem condições de exercer sua profissão temporária ou definitivamente.²⁴⁵ Posteriormente, a SBAT passou a oferecer serviço médico para seus sócios efetivos e compositores.²⁴⁶

Ainda sobre a manutenção da Sociedade como uma associação civil, não encontramos nenhuma informação acerca da existência de algum tipo de negociação com o Estado relativo ao assunto. O fato é que se pode observar, no primeiro Governo Getúlio Vargas, um aprofundamento da atuação da SBAT no Brasil, em muito decorrente da sua aproximação progressiva de autoridades de várias instâncias da esfera pública, dentre elas, os agentes da censura.

3.3.1. SBAT e censura

Como era representante de autores, músicos e outras associações civis, sua ação de credora e fiscalizadora dos direitos de seus associados, bem como as demandas da classe teatral, dependiam de sua proximidade com as diversas esferas do poder estatal. Neste cenário, forças policiais e agentes de censura figuram como interlocutores essenciais da Sociedade nas décadas de 1930 e 40.

Os departamentos de censura, que estavam sob direção das forças policiais, eram centrais nas esferas estaduais, já que deles dependia a fiscalização e a autorização das produções culturais. É possível apreender uma busca de manutenção de laços de solidariedade entre a Sociedade e a censura da época. Em dezembro de 1928, Bastos Tigre, representando a diretoria da SBAT, solicitou uma audiência com o chefe de polícia da capital federal, Coriolano de Góes. O objetivo do encontro era apreender como a autoridade entendia o serviço de censura e os critérios que tinha em relação aos

²⁴⁵ Regulamento da Caixa Beneficente. *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, fev. 1934, p. 3.

²⁴⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul. - ago. 1943, p. 20.

meios de divertimento, especificamente o teatro. Na ocasião, Góes expressou simpatia pelo teatro cômico e que não desejava atrapalhar seu desenvolvimento. De acordo com a autoridade, as críticas a personalidades políticas, muito comum nos teatros de revista, não seriam critério para corte de trechos das peças. Não seriam toleradas “ofensas à dignidade humana”, como gestos obscenos, palavras de baixo calão e grosseiras. Por fim, o chefe de polícia se colocou à disposição para receber reclamações da SBAT, caso autores tenham se sentido injustiçados com cortes em suas peças. O relato, publicado na seção “Noticiário” do *Boletim da SBAT* de dezembro de 1928, demonstra como a Sociedade buscava manter uma interlocução com os agentes da censura, negociando e alinhando expectativas e ações com as autoridades locais.

Um aspecto importante a se considerar é que a ação policial estava prevista na legislação referente aos direitos autorais, decretos considerados decorrentes de um longo processo de disputas pelos membros da classe teatral e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Se, aparentemente, o apoio das forças policiais de alguma forma estava garantido, na prática, como demonstraremos adiante, foi necessário que agentes da SBAT reforçassem e relembassem as boas práticas em diversos momentos não somente para os empresários de meios culturais, mas para os próprios agentes do Estado. O Decreto n. 4.790, de 2 de janeiro de 1924, trazia dois artigos a serem destacados neste sentido. O primeiro é o art. 3, que dizia que:

O autor, editor, cessionário, tradutor devidamente autorizado, ou pessoa subrogada nos direitos destes, poderá requerer, á autoridade policial competente, a interdicção do espectáculo ou representação de peça que não tenha sido devidamente autorizada.²⁴⁷

Este é um artigo relevante, pois explicita a ação central dos agentes policiais nas providências imediatas em caso de irregularidade na autorização dos espetáculos, implicando, caso necessário, em sua interdição. O art. 6 diz respeito ao direito do autor de solicitar a apreensão da receita bruta de exibição ou representação de sua produção,

²⁴⁷ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4790-2-janeiro-1924-565512-republicacao-89686-pl.html>. Acesso em julho de 2023.

caso esta não tenha sido autorizada por ele, medida igualmente de responsabilidade da autoridade policial.

O art. 29 do Decreto n. 5492, de 16 de julho de 1928, autoriza o poder público “a exigir a apresentação de programas, livros, anúncios ou outras provas necessárias à fiscalização dos direitos do autor”. O Decreto n. 18527, de 10 de dezembro de 1928, que aprova o anterior, traz no art. 43 a obrigatoriedade da aprovação pelo Departamento de Censura das Casas de Diversões do Distrito Federal dos programas de espetáculos/representações para que sejam realizados. O art. 46 obriga os responsáveis pelas produções culturais (empresários, diretores, proprietários etc.) a apresentarem os programas para que sejam viabilizadas.

A exposição do destaque dado à ação policial na legislação vigente, acaba por corroborar a afirmação de que os agentes oficiais da censura policial eram essenciais para que a atuação da SBAT se tornasse efetiva. Assim, é possível perceber que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais é um agente ativo na manutenção da relação com estes agentes do Estado. Gilberto Goulart de Andrade, censor Geral dos Teatros durante o Governo Washington Luiz (1926-1930), foi considerado pela SBAT como um importante aliado no cumprimento da Lei Getúlio Vargas. O jornalista, que também era autor teatral e compositor, foi o responsável pelo Departamento da Censura das Casas de Diversões Públicas no fim dos anos 1920. Portanto, sua gestão na seção da Polícia do Distrito Federal se deu no contexto em que os decretos de regulamentação da profissão de autores e artistas começaram a vigorar. Em determinada ocasião, encaminhou um comunicado aos chefes de diversos estados solicitando que impedisse que as empresas contratassem a atriz Amelia Corti, devido a irregularidades com a empresa teatral A. Neves & Cia:

Exmo Sr. Dr. Chefe de Polícia do Estado (...) Cumpre-me comunicar a V. Exa. que a artista Amelia Corti (...) cujo prontuário junto, em fotografia, deixou de cumprir um contrato a que estava obrigada com a empresa teatral A. Neves & Cia, sem justa causa,

pelo que está impossibilitada de contratar-se em outra empresa, no país, pelo prazo de um ano...²⁴⁸

Andrade justificou a sua solicitação baseando-se nos art. 14 do Decreto n. 5492 e art. 62 do Decreto n. 18527, que apontam a penalidade de não contratação por um ano como consequência da quebra de contrato. Mesmo como agente da censura do Distrito Federal, percebe-se seu esforço no cumprimento da legislação em todo o país, comportando-se como aliado da SBAT na infiltração daquela prática no vasto território brasileiro, um dos principais desafios enfrentados pela sociedade civil no período.

A proximidade e o apoio de Gilberto de Andrade à Sociedade levam-no a ser reconhecido publicamente por sua diretoria. Em 1930, ele recebeu um diploma de benemerência, maior forma de reconhecimento prevista nos estatutos, tornando-se sócio honorário. Segundo Abadie Faria Rosa, então presidente da SBAT, o censor possuía “o mais equilibrado espírito de justiça, qualidade essa que por si só basta para impor a admiração de qualquer pessoa no exercício de uma autoridade pública”.²⁴⁹ Pelo que parece, com o passar do tempo, a relação dele com a associação civil se aprofundou. Surpreendentemente, no início da década de 1940, Gilberto de Andrade figura no rol dos novos membros do Conselho Deliberativo da sociedade civil. O lançamento do novo estatuto da SBAT de 1942, previa, além de outras modificações institucionais, a ampliação deste órgão, passando de 20 para 30 cadeiras. A partir daquele momento, os ritos relacionados ao seu funcionamento, assemelham-se àqueles adotados pela Academia Brasileira de Letras (ABL): cada cadeira era representada por um patrono; em sua posse, os novos membros proferiam e eram recebidos com discursos por seus pares. Gilberto de Andrade, que ocupou a cadeira nº 25, à ocasião de seu discurso de posse adotou um discurso de tom modesto. Ele não atribuiu sua entrada no seletor grupo pela sua obra teatral, já que, segundo o censor, suas produções “não passaram de simples digressões, despretensiosos divertimentos espirituais”. Assim, compreende aquele momento solene como desdobramento da homenagem recebida há mais de uma década pela Sociedade, fruto de reconhecimento de sua atuação no departamento de censura do Rio de Janeiro e de sua participação na formulação da legislação teatral de

²⁴⁸ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1929, p.545.

²⁴⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1930, p.2.

1928 junto às entidades de classe como a SBAT e a Casa dos Artistas. Desta forma, ocupar aquela vaga era resultado menos do que teria feito para o teatro brasileiro como autor, e mais do que teria feito como agente da censura.²⁵⁰

Contudo, a relação entre a censura e a SBAT nem sempre foi harmônica. Um dos pontos de divergência se referia à forma como as autoridades atuavam nos estados brasileiros. Uma das práticas correntes era a solicitação de cópia das peças do repertório e o pagamento de taxas sucessivas. Em sua coluna, Abadie Faria Rosa explicita sua queixa sobre a ação da censura pelo Brasil naquele momento e a demanda por sua uniformização nos estados, o que não deveria ser lido, segundo o autor, como um argumento contra a censura. E explica: “O que nos preocupa unicamente (...) é a multiplicidade de censuras dentro de um mesmo país, obrigando, às vezes, a grupos pequenos de artistas a um desembolso de dinheiros incompatível com a importância de seus negócios”.²⁵¹

Em junho de 1931, Raymundo Monte Arraes foi nomeado chefe do Departamento de Fiscalização dos Teatros e Casas de Diversões Públicas²⁵². A administração de Arraes foi em um período marcado por mudanças importantes para o meio cultural da época. Enquanto esteve à frente da censura, se deparou com episódios que envolviam mudanças profundas na fiscalização e cobrança de direitos autorais que, consequentemente, influenciaram na ação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Assim, Arraes foi um importante interlocutor da Sociedade. Um de seus primeiros desafios foi a Reforma da Polícia do Distrito Federal, cujas discussões se iniciaram em 1931.

²⁵⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar. - abr. 1942.

²⁵¹ *Diário de Notícias*, 21/06/1930, p.15. Meses depois Faria Rosa encaminhou um projeto de reforma da censura de sua autoria ao chefe de polícia, entretanto não encontramos mais informações sobre o desenvolvimento da proposta. Ver *Correio da Manhã*, 2 de dezembro de 1930, p. 2.

²⁵² Raymundo Monte Arraes é um jornalista e advogado que participou da vida pública brasileira. Nascido no Ceará, atuou na Secretaria da Agricultura durante a interventoria de Manuel Fernandes Távora (1930) naquele estado; foi deputado federal (1935-1937) em seu estado natal; foi chefe de censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). No meio jornalístico e literário teve destaque. Foi fundador de periódicos, como o *Jornal do Comércio*, de Fortaleza; e *A Manhã*, importante jornal de difusão das ideias do Governo Getúlio Vargas. Em 1930, ingressou na Academia Cearense de Letras, tendo sido seu representante na Federação das Academias de Letras do Brasil, para a qual foi eleito presidente em 1941. Ver <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/raimundo-monte-arrais> e <https://academiacearensedelettras.org.br/membros/monte-arrais/>. Acesso em abril de 2023.

A remodelação da polícia, intensamente noticiada pela imprensa da época, tinha como objetivo torná-la mais “eficiente e produtiva” por meio de melhorias na capacitação de seus agentes e aumento da remuneração.²⁵³ Para tanto, o projeto previa a unificação das polícias civil e militar, cuja responsabilidade estaria a cargo do prefeito da polícia, que responderia diretamente ao Presidente da República. A criação de uma Escola Policial também estava prevista, e visava uma formação integrada da força policial, fazendo-os conhecer o seu ofício a partir de três segmentos: preliminar, secundário e superior. Previa ainda que a capacitação seria ministrada pelo Conselho da Polícia, composto por autoridades de diversas áreas: um ministro do STF, um desembargador, um juiz federal, um juiz militar, um membro do Instituto dos Advogados, um docente da Faculdade de Direito e da Escola de Medicina e o prefeito da Polícia. A partir da orientação destes especialistas, a ideia era promover uma mudança estrutural da instituição, tanto em sua forma de atuação como de pensamento, principalmente em áreas consideradas estratégicas como a investigação e o interrogatório.

As discussões acerca da formulação do projeto da reforma foram iniciadas em 1931, a partir da formação de comissões técnicas. O processo foi capitaneado por Batista Luzardo, então chefe da segurança pública que liderava o principal grupo: a “Comissão Central”, que contava com nomes renomados do meio jurídico, como Evaristo de Moraes e Armando Vidal Leite Ribeiro. Segundo seus idealizadores, a reforma não objetivava somente mudanças no âmbito burocrático e na forma de atuação da polícia, mas na mentalidade do corpo policial. A Polícia, naquele momento e, ainda hoje, vale dizer, era sinônimo de violência e restrição de liberdade. Ela deveria ser menos agressiva e mais preventiva, sendo o papel do policial “defender a sociedade e garantir os direitos individuais”²⁵⁴. Havia ainda outras 15 comissões²⁵⁵, sendo uma específica sobre as artes dramática e cinematográfica: a Comissão de Censura, Teatro e Filme. Presidida por Raymundo Monte Arraes, era constituída por Abadie Faria Rosa,

²⁵³ *Jornal do Brasil*, 18/01/1931, p. 11.

²⁵⁴ *Jornal do Brasil*, 20/05/1931, p. 5.

²⁵⁵ Eram elas: Conselho de Polícia; Poder de Polícia; Programa da Escola; Juizado de Instrução e Tribunal Policial; Tóxicos e entorpecentes - Loucos e ébrios; Diretoria de Investigações; Casa de Detenção e Colônia Correcional; Secretaria; Censura, Teatro, Filme; Contravenções e infrações de Ordem Policial; Gabinete de Identificação; Polícia marítima; Vadiagem, mendicidade, jogos, explosivos e inflamáveis; Oficinas diversas; Instituto Médico Legal.

João Barbosa, Mello Barreto, Pitta de Castro, Álvaro Hilário D. Teixeira e Domingos Segreto.

A fim de levar à sociedade brasileira os resultados preliminares dos trabalhos das comissões acerca do anteprojeto da Reforma da Polícia, Luzardo organizou um ciclo de conferências em que um representante de cada grupo de trabalho ministrou uma palestra. A série de palestras, que teve lugar na Escola de Belas Artes, foi inaugurada em maio de 1931 por Evaristo de Moraes, em conferência intitulada “O aspecto geral da Reforma”. Na ocasião, o jurista destacou as principais mudanças que seriam implementadas, destacando a unificação dos serviços policiais e sua centralização sob coordenação de um prefeito da polícia; a mudança de perfil da instituição policial, que deveria ter uma atuação mais preventiva e menos repressiva.²⁵⁶ Em junho de 1931 é o momento de Monte Arraes expor o teor das transformações propostas por seu grupo. Sua conferência, intitulada “Da liberdade do pensamento em face do poder de censura do Estado na nova reforma da polícia”, parece não ter sido alvo de interesse pelo meio teatral. Em notícia sobre o evento, o colunista se mostra decepcionado ao constatar que a conferência, que ele esperava encontrar grande número de artistas, autores e empresários do meio teatral, contava em sua parca plateia com somente quatro ou cinco pessoas ligadas ao meio²⁵⁷. Após preâmbulo em que divaga sobre a liberdade individual e a necessidade da intervenção do Estado para mediar a vida em sociedade, Arraes destaca novidades na área de propaganda e das publicações, que a partir da reforma ficaram sob os cuidados da Inspetoria de Fiscalização, Publicidade e Diversões em geral. Nessa área a Inspetoria tinha como objetivo evitar a circulação e publicação de conteúdos considerados nocivos para a sociedade, que explica: “o Regulamento considera de tal natureza tudo quanto em livros, catálogos, folhetos, almanaques etc., seja (...) atentatório da moral, dos bons costumes, da ordem legal, ou da ordem social”. O censor destaca ainda que, na área de diversões, no teatro e no cinema, não seriam toleradas

(...) representações, audições e exibições contrárias aos bons costumes nacionais; ofensivos às instituições nacionais ou

²⁵⁶ *Jornal do Brasil*, 08/05/1931, p.7.

²⁵⁷ *Diário da Noite*, 02/06/ 1931, p.5

estrangeiras (...); ultrajantes das confissões religiosas e dos objetos necessários ao seu culto; incentivadores de crimes e de atos contrários à ordem social e veiculadores de ideias ou práticas subversivas do regime dominante e da organização social.²⁵⁸

Um aspecto a se destacar é que ele se atém aos critérios morais da censura e não há menção em sua fala sobre a ação da censura na fiscalização dos direitos autorais como era realizado anteriormente. De fato, é notória a ausência no anteprojeto de medidas policiais antes previstas nas leis em vigor, mesmo que a comissão responsável tenha apontado a necessidade de permanência dessas medidas no novo regulamento policial. Assim, pode-se concluir que a participação do presidente da SBAT, Abadie Faria Rosa, na referida comissão não garantiu a inclusão dos direitos autorais no regulamento da polícia. Diante da ausência de informação relativa à atuação policial na fiscalização dos direitos do autor, que eram garantidas na legislação vigente, a diretoria da SBAT encaminhou ofícios às autoridades públicas a fim de tentar reverter esta situação.

Um dos ofícios foi encaminhado ao ministro de Relações Exteriores, Afrânio de Mello Franco. No documento, Faria Rosa chama atenção para como a questão impacta na reputação do Brasil como signatário da Convenção de Berna e na reciprocidade entre o Brasil e as nações amigas deste tratado. Lembra que o ministro foi “um dos que primeiro pugnou (...) pelo respeito ao direito do autor estrangeiro, quando representante do nosso país na Liga das Nações”²⁵⁹. Ressalta ainda sobre a importância da rentabilidade dos contratos de “permuta de direitos de representação e execução públicas” e menciona como os contratos de reciprocidade firmados com instituições estrangeiras são relevantes para o intercâmbio dos autores brasileiros com o exterior.

Também foi encaminhado ofício ao chefe de Polícia, Batista Luzardo. No documento, o presidente da SBAT apela para que repense mudanças previstas com a Reforma da Polícia, chamando atenção que, com a legislação vigente acerca dos direitos autorais, a SBAT firmou seus contratos em âmbito nacional e internacional. Neste ofício frisa a importância das autoridades policiais na defesa da propriedade artístico-intelectual:

²⁵⁸ *Jornal do Brasil*, 03/06/1931, p.7.

²⁵⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, dez. 1931, p.7.

... a intervenção da autoridade policial na defesa e fiscalização do direito de autor, por uma necessidade de garantir preventivamente os meios capazes de amparar quaisquer ações judiciais possíveis, está hoje incorporada às legislações dos mais cultos países do mundo, e a atual reforma da polícia mentiria aos seus altos fins sociais e jurídicos se não consagrasse, como acontece em toda parte, essas medidas de caráter acentuadamente policial.²⁶⁰

A apelação ao ministro e ao chefe da segurança pública parece não ter surtido efeito, já que, no final de outubro de 1931, é encaminhado um novo ofício ao chefe do Governo Provisório. Neste documento, Faria Rosa chama atenção para o fato de que o anteprojeto da reforma da polícia modifica a atuação policial prevista na legislação vigente, eliminando trechos que diziam respeito à fiscalização da polícia em relação aos direitos autorais²⁶¹. Lembra ainda de como o Brasil foi exaltado no Congresso das Sociedades de Autores e Compositores (Madrid, 1929) pelas leis garantidoras dos direitos dos autores e como sua fiscalização teve destaque, igualando assim aos países desenvolvidos na matéria. Ressalta que Getúlio Vargas sabe que a Lei que leva seu nome “representa para os nossos foros de povo civilizado, dentro e fora do país, onde ela tem sido elogiada pela maneira justa e inteligente por que fez desaparecer, com os artigos acima citados, os senões do decreto nº 4790 de 1924...”. Abadie termina o ofício ao “ilustre chefe do Governo Provisório” dizendo de sua atuação na comissão técnica presidida pelo então chefe da censura do Distrito Federal, Raymundo Monte Arraes, que tomou resoluções onde os dispositivos referidos foram “... religiosamente respeitados e incluídos nos trabalhos por ela apresentados”.

Os três documentos têm em comum o destaque à conquista do reconhecimento do Brasil no exterior não somente como signatário da Convenção de Berna, mas como membro da Associação Internacional de Autores e Compositores, com a participação da SBAT nas conferências anuais. Ao analisar os ofícios, chama atenção a repetição desse discurso institucional da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em que utiliza de sua posição no exterior como recurso de convencimento perante as autoridades e

²⁶⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, dez. 1931, p.9.

²⁶¹ Ele refere-se aos decretos n. 4790 (02/01/1924) e nº 5492 (16/07/1928), que em seus artigos 3 e 26 a 29, respectivamente, abordam a ação policial em casos de descumprimento das normas instituídas.

legitimação de sua importância para a defesa da propriedade artístico literária no Brasil. Além disso, a SBAT alega que a Reforma policial deveria ser considerada como uma oportunidade de aplicar a recém implementada legislação de direitos do autor, “dando-lhe ainda uma mais ampla e moderna concepção, no que diz respeito (...) a exibições públicas pelos processos mecânicos da radiofonia, do sincronismo cinematográfico e dos aparelhos sonoros...”, mas que, em vez disso, há retrocesso e apagamento das conquistas alcançadas com a “Lei Getúlio Vargas”.²⁶²

Por último, chama atenção que por ser uma reforma do regulamento policial do Distrito Federal, conseqüentemente, criou-se uma situação anômala no que se refere ao entendimento da defesa da propriedade artística e intelectual no Brasil, posto que as leis relacionadas estavam sendo implementadas pelas polícias estaduais de todo o Brasil.

O teor das queixas realizadas pela SBAT nos ofícios enviados às autoridades parece ter chegado ao chefe de polícia. Segundo um periódico de grande circulação da época, a “mutilação” do trabalho realizado pela subcomissão presidida por Monte Arraes suscitou sugestões e reclamações - das quais a reportagem não divulga a autoria - que tinham como justificativa a legislação vigente e a existência de tratados internacionais. De acordo com o *Diário de Notícias*, a saída encontrada por Batista Luzardo foi a elaboração de um substitutivo da reforma. O jornalista Melo Barreto Filho foi escolhido como aquele responsável por modificações na Reforma da Polícia. Um dos trechos modificados foi aquele referente à ação da Inspetoria de Fiscalização, que deveria zelar pelo bom funcionamento das diversas casas na área de divertimentos²⁶³. Dentre outros aspectos do regulamento, ressaltou que o documento, após as modificações sugeridas por ele, apontava para o dever do Departamento de Fiscalização na observação da exatidão dos programas apresentados ao público em quaisquer tipos de espetáculos e apresentações. Menciona ainda que o novo regulamento considerou a

²⁶² *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, dez. 1931, p.9.

²⁶³ Mello Barreto Filho publicou com Hermes Lima, os três volumes de *História da polícia do Rio de Janeiro. Aspectos da cidade e da vida carioca*. Rio de Janeiro: A Noite. 3 volumes. [Vol. I, 1565/1831. Prefácio de Filinto Müller. 1939. 361p. Vol. II, 1831/1870. Prefácio de Felisberto Batista Teixeira. 1942. 332p. Vol. III, 1870/1889. Prefácio de Pedro Calmon. 1944. 300p.]. A obra pode ser considerada uma referência até os dias de hoje. Não encontramos muitas informações de Barreto Filho, entretanto, no Vol. II, há a informação de que ele foi funcionário da Polícia Civil e Chefe da Censura Teatral do Distrito Federal, experiência que pode ter contribuído para sua escolha como autor do substitutivo do trecho do Anteprojeto da Reforma Policial de 1931. Para acessar o livro: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or700326/or700326.pdf. Acesso em julho de 2023.

legislação que regulava o campo das diversões, pelo que justifica: “... não só porque elas [leis em vigor] representam grandes conquistas modernas dos direitos individuais, como porque a reforma da polícia é uma lei de caráter local, não podia destruir disposições de caráter federal.”²⁶⁴ O substitutivo representa uma vitória para a SBAT, tendo sido suas demandas contempladas.

Foi também quando Raymundo Monte Arraes esteve à frente da censura que se deu outro grande desafio no meio cultural. Uma das principais questões envolveu as sociedades de rádio, que se negavam a cumprir a legislação de direitos do autor. Diante da ameaça de greve de diversos grupos radiofônicos, Arraes concede entrevista ao jornal *Diário da Noite*, a fim de esclarecer algumas questões. Ele explicita que, de acordo com o Decreto n. 18.527, há a necessidade de as empresas radiofônicas apresentarem os programas e autorização dos autores executados nas rádios aos agentes de censura para que sejam irradiados. Acrescentou ainda que, perante a lei, as rádios eram consideradas parte da área de diversões públicas; bem como o repertório irradiado tinha finalidade de lucro e deveriam, portanto, pagar direitos autorais e serem previamente autorizados pela censura. Tais condições não eram aceitas por várias empresas de rádio, o que levou à ameaça de suspensão das atividades. Esta será uma questão crônica, que, como explicitaremos no próximo capítulo, perdurou pelas décadas de 1930 e 1940. Neste momento, é relevante observar que, ao mencionar a matéria legislativa e defender seu cumprimento, o agente da censura estava colaborando para sua divulgação e, consequentemente, colaborando para a ação da SBAT.

A partir da reportagem é possível apreender que o pagamento de direitos não era a única questão. Havia desacordos de alguns setores do meio cultural com a censura no que se refere às taxas cobradas por seu departamento. Logo de início, referindo-se especificamente às sociedades de rádio, desmente a ideia de que todo conteúdo veiculado estava sujeito à censura, somente aqueles que envolvem produções artísticas (canto, esquetes, radionovelas etc.). Em relação aos valores cobrados, nega a afirmação da cobrança de 40\$000 diários de emolumentos. Arraes diz que, de acordo com o regulamento da censura, os valores cobrados são de 10\$000 a 30\$000 por ato. O valor a ser pago pelas empresas eram definidos de acordo com o arbitrado pelo chefe de polícia. Assim, o chefe da censura afirma que houve negligência por parte dos grupos de rádio, pois “Se tivessem lido o regulamento, lhes seria muito fácil dirigir uma petição ao

²⁶⁴ *Diário de Notícias*, 01/01/1932, p.3.

Chefe de Polícia pedindo que, uma vez que irradiam diariamente um ato de variedades, o que não sucede com as demais casas de diversão, lhes fosse arbitrado o mínimo regulamentar”.²⁶⁵ Às críticas perpetradas pelas rádios, somavam-se o envio de petições consideradas descabidas pelo censor. Em sua entrevista, Arraes menciona a solicitação encaminhada pela Rádio Educadora do Brasil, que tinha três principais pontos: a dispensa da censura; a dispensa da apresentação de programas da irradiação; a isenção de pagamento de direitos autorais. Os pedidos foram indeferidos pelo Departamento, já que descumpriam a regulação vigente. Arraes argumentou que a dispensa da censura ia de encontro ao Decreto n. 16.590, de 10 de setembro de 1924, que define a necessidade de censura prévia para quaisquer programas de variedades. Sobre as outras demandas, ele afirma que a cobrança dos programas das atrações bem como de direitos autorais, não somente feriam a legislação vigente, mas sua isenção “é algo estranho à esfera do poder público e de exclusivo arbítrio daqueles que detenham, como donos, a propriedade da produção a ser irradiada”²⁶⁶. Tal postura reafirma o alinhamento da censura da época com a atuação da SBAT.

Figura 8: As taxas cobradas pela censura teatral - charge de Alvarus

²⁶⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul.1933, p.7.

²⁶⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul.1933, p.7.



No âmbito teatral, o departamento de censura era chamado a atuar em situações em que houvesse alguma irregularidade na documentação necessária para a efetivação dos espetáculos, constatação de plágios ou descumprimento de contratos. Foi este o caso do Teatro Recreio, em 1932, cuja empresa responsável, interrompeu, sem aviso prévio, o contrato que tratava da revista *Não é nada disso*. Diante disso, a SBAT, representante dos autores Freire Junior e Luiz Iglesias, apresentou uma petição à Censura das Casas de Diversões Públicas argumentando sobre os direitos de seus associados e solicitando a interdição das representações na casa teatral. Arraes determinou o pagamento dos direitos autorais referentes aos dias que faltavam para cumprir o prazo final do contrato, como também o valor relacionado à récita do autor prevista no acordo.²⁶⁷

²⁶⁷ Sobre o caso ver os boletins da SBAT de março de 1932 e setembro de 1933.

Na segunda metade da década de 1930, o governo federal, pela primeira vez, criou órgãos que tinham como responsabilidade efetivar políticas voltadas para resolver as questões do teatro no Brasil. A seguir apresentaremos como se deu a participação de membros da SBAT na Comissão de Teatro Nacional (CTN) e, principalmente, no Serviço Nacional de Teatro, que teve como seu primeiro diretor o ex-presidente da SBAT, Abadie Faria Rosa.

3.3.2. A SBAT e a burocracia estatal varguista: as experiências da Comissão de Teatro Nacional (1936-1937) e do Serviço Nacional de Teatro (1938-1945)

A Comissão de Teatro Nacional (1936) não foi a primeira comissão que a SBAT esteve presente. A diferença é que esta foi a primeira comissão oficial criada com o intuito de resolver as grandes questões que eram recorrentes no meio teatral há décadas. Como mencionamos, a Sociedade participou ativamente de outras comissões oficiais que tinham por objetivo discutir e propor a resolução de questões pontuais que afetam o meio teatral. A comissão que discutiu o anteprojeto da Reforma da Polícia no Distrito Federal nos primeiros anos da década de 1930 foi um exemplo. Posteriormente, disputou posições defendendo sua modificação a partir da defesa do substitutivo que trazia novamente à luz as ações policiais na defesa da legislação dos direitos autorais. Em 1932, novamente representada por Abadie Faria Rosa, atuou em comissão nomeada pelo então ministro Salgado Filho, que tinha como principal finalidade a redação de um regulamento para os profissionais de teatro em um contexto que o Ministério do Trabalho estava, gradativamente, buscando regulamentar as diversas profissões. A comissão era formada pelo censor teatral Raymundo Monte Arraes, Abadie Faria Rosa, o empresário Domingos Segreto, João Alfredo Louzada, Heitor Moniz, João do Rego Barros, João Barbosa, Osvaldo Novaes e Mário Nunes.

A presença da SBAT nestes espaços de formulação de políticas durante o governo Getúlio Vargas denota que, assim como outras (poucas) entidades, a exemplo da Casa dos Artistas, a Sociedade era reconhecida como uma associação de caráter cultural e profissional que deveria se fazer presente nos processos decisórios relativos ao meio teatral junto ao Estado. Entretanto, será a partir da gestão de Gustavo Capanema que o Estado, de fato, tomará as questões teatrais como oficiais. Anexo ao

documento que traz o regulamento interno da Comissão de Teatro Nacional, localizado no arquivo pessoal de Gustavo Capanema, encontramos um mapeamento do meio teatral da época, realizado em meados da década de 1930, possivelmente redigido a pedido do ministro. A partir da leitura do documento é possível perceber que havia uma preocupação do Ministério de Educação e Saúde em mapear o que, em sua percepção, seriam os principais grupos, autores e artistas teatrais naquele momento.

O relatório, intitulado “Informações sobre o teatro brasileiro”²⁶⁸, destaca, em sua primeira parte, as associações de classe. A Casa dos Artistas recebeu destaque, caracterizada como entidade sindicalizada, de “maior projeção”, que tinha como objetivo defender os interesses de artistas teatrais e de outras modalidades de diversão, como o circo. Menciona, a seguir, a existência de outras sociedades profissionais dos meios de diversão, como o Centro Musical, a União dos Carpinteiros, a União dos Eletricistas, a União dos Contra Regras e a Caixa Beneficente Teatral. O Sindicato de Trabalhadores de Teatro, situado em São Paulo, também é lembrado, presidido por Procópio Ferreira, ator e empresário de destaque tanto no Rio de Janeiro como naquele estado. A entidade estava em franca expansão, já que contava com grande número de sócios e havia obtido do governo estadual um terreno para a construção de sua sede e de um teatro próprio. A SBAT é a última a ser mencionada, caracterizada como “associação mais prestigiosa e bem organizada” que tinha como principal finalidade a defesa de direitos de autores e compositores. Traz ainda informações sobre as quantias arrecadadas em 1934 e 1935 (909:283\$210 e 1.029:655:300, respectivamente), bem como o número de associados (250 sócios efetivos e 800 filiados) na época e a diretoria eleita para o biênio 1936-1937 (Carlos Bittencourt - Presidente, Armando Gonzaga - Vice-presidente, Pacheco Filho - Secretário, Custódio Mesquita - Sub-secretário, Miguel Santos – Tesoureiro e Freire Júnior - Sub-tesoureiro).²⁶⁹

Em seguida são destacados os principais empresários, muitos deles também atores, como: Procópio Ferreira, Odilon Azevedo e Renato Vianna. Destaca também Amorim Diniz, proprietário do empreendimento Casa de Caboclo; e o italiano Nicolino Viggiani, parceiro de Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna na Companhia Brasileira de

²⁶⁸ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=20838. Acesso em agosto de 2023.

²⁶⁹ Há menção ao fato de todos os integrantes da diretoria serem autores teatrais, com exceção de Custódio Mesquita, que era compositor.

Comédias no início de 1920, mas que, naquele momento, esteve dedicado às temporadas de peças estrangeiras no Teatro Municipal. Os autores teatrais mencionados são aqueles que eram mais representados. Divididos entre comediógrafos, revistógrafos e tradutores, figuram no rol nomes como Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo, Gastão Tojeiro, Baptista Junior, Jardel Jércolis e Mário Lago, todos pertencentes aos quadros da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. A seguir traz os atores e atrizes de maior projeção, onde figuram Eva Todor, Dulcina de Moraes, Aracy Cortes, Jayme Costa, Delorges Caminha, entre outros; destacando que são, em sua maioria, nascidos no Brasil. Esta é uma observação importante, dado o incentivo sistemático de nacionalização da cena teatral promovida pelo governo, mas que já era um movimento que se desenhava anteriormente no meio teatral.

Ao final do mapeamento, são mencionadas as principais casas de teatro da cidade do Rio de Janeiro, localizadas majoritariamente na região central da cidade (Municipal, João Caetano, Carlos Gomes, São José, entre outras). A seguir, aponta para a possibilidade de construção de novos teatros, uma demanda recorrente da classe teatral. Os novos locais ficariam mais afastados do centro, nos bairros da Gávea e do Méier, e já estavam autorizados pela Câmara Municipal naquela ocasião, mas acabaram não sendo efetivados.

Neste contexto, se deu o advento da Comissão de Teatro Nacional. Se, por um lado, ela pode ser considerada um marco quando se trata da relação entre Estado e teatro no Brasil - pelo fato de ser a primeira iniciativa oficial para a área -, por outro, sua atuação foi efêmera e sem grande impacto na implementação das medidas que se propunha. Criada em 14 de setembro de 1936, tinha como principais competências: a proposição de medidas para a formação de atores; estudos sobre a construção de teatros; estudos da história da literatura dramática, a fim de selecionar obras a serem traduzidas para o português e obras de referência nacional; estudo de questões relativas ao teatro infantil; promover a análise dos pedidos de subvenção e elaboração de plano de distribuição do benefício para companhias teatrais e grupos amadores; promoção de concursos e premiações. Por último, mas não menos importante, a Comissão tinha como

finalidade servir de mediadora da classe teatral com o Estado, apresentando suas demandas e propondo soluções às autoridades.²⁷⁰

A SBAT se fez representar por Oduvaldo Vianna, que, vale dizer, não foi o primeiro nome a ser indicado pela entidade. Renato Vianna foi inicialmente cogitado, mas foi vetado diante dos protestos protagonizados pela atriz Itália Fausta - devido à (infeliz) experiência vivenciada por ela no Teatro-Escola²⁷¹ -, que teve apoio de parte da classe teatral. Deste modo, Vianna acabou sendo o indicado para formar a Comissão junto com outras personalidades ligadas ao meio cultural. Seu regulamento previa sete membros “privativos” e três “natos”, que entendemos como aqueles advindos do meio teatral. Além de Oduvaldo Vianna, foram escolhidos o autor teatral Benjamin Lima e o ator Olavo de Barros.²⁷² Múcio Leão, Francisco Mignone, Celso Kelly e Sérgio Buarque de Holanda foram os demais membros escolhidos. O regulamento previa um plano de trabalho imediato, o que acaba por explicitar as ações prioritárias na visão do ministério de Capanema: elaboração de projeto de prédio que abrigaria cinco teatros conjugados e escolha de terreno para construção; organização de companhia de comédia oficial para a temporada de 1938; apoio a grupos amadores; criação de escola de teatro, que deveria funcionar junto com a companhia oficial; elaboração de “lei geral” para o teatro.

Na prática, Vianna acabou tendo uma atuação coadjuvante em sua participação na Comissão, não chegando a atuar como diretor da Companhia Oficial de Comédia como previsto inicialmente no regulamento. A escrita de editais de subvenção para companhias de comédia e o estudo acerca da criação da escola de teatro, foram algumas das competências confiadas ao autor. De uma forma geral, a iniciativa da Comissão de Teatro Nacional foi efêmera e não obteve avanços profundos nas ações que se propunha. Houve a proposição de um anteprojeto do Código Teatral, que não foi efetivado naquele momento. Para os fins deste trabalho, seria importante encontrar o texto proposto, a fim de comparar com a legislação vigente e compreender quais as mudanças o novo documento objetivaria. No entanto, foi localizado somente o esboço, que abordava os seguintes tópicos: I) ideias gerais, II) dos direitos autorais, III) do

²⁷⁰Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=20861. Acesso em julho de 2023.

²⁷¹ “Atitude de protesto da atriz Itália Fausto”. *Jornal do Brasil*, 11 de setembro de 1936, p. 13.

²⁷² Olavo de Barros foi o nome indicado pela Casa dos Artistas, da qual foi presidente entre os anos 1936 e 1937.

registro dos trabalhadores, IV) da locação de serviços artísticos, V) da censura, VI) das condições técnicas dos estabelecimentos, VII) da proteção da produção nacional, VIII) das penalidades e IX) disposições gerais. No mais, como principais resultados da ação da Comissão de Teatro Nacional, além de algumas conferências e estudos, pode-se destacar a publicação de *História do Teatro Brasileiro* (Lafayette Silva)²⁷³; a tradução de peças teatrais; e o subsídio a companhias e grupos de amadores.

Em dezembro de 1937 é promulgado o Decreto n. 92, a partir do qual o governo federal instituiu o Serviço Nacional de Teatro em substituição à Comissão de Teatro Nacional. Entretanto, antes mesmo de se efetivar, a criação de um órgão oficial para tratar das questões teatrais trouxe expectativa à classe teatral. Em correspondência enviada à Gustavo Capanema, Fábio Aarão Reis relata ter tomado conhecimento da intenção do ministro de promulgar o decreto de criação do Serviço Nacional de Teatro e sugere aquilo que entende serem ações importantes do novo órgão que ainda inexistia²⁷⁴. O fundador da SBAT e da Academia Brasileira de Teatro solicitava que fosse assegurada a encenação majoritária de peças teatrais de autores brasileiros, que deveria sempre ser o dobro da quantidade de peças de autores estrangeiros. Aarão Reis foi um dos adeptos da “nacionalização dos palcos”, em que defendia o predomínio de peças de autores e encenação de artistas nascidos no Brasil, que, no final da década de 1930, estava em consonância com o estímulo ao sentimento cívico-patriótico da ditadura varguista. Sugere ainda, que haja premiações para as companhias que, durante o período de um ano, apresentassem, ininterruptamente, comédias ou peças de declamação de autores brasileiros ou $\frac{2}{3}$ de seu repertório de produções nacionais. O objetivo era que, com o reconhecimento das companhias publicamente, houvesse estímulo à maior continuidade e qualidade nos espetáculos apresentados pelas companhias teatrais. Para participar das premiações, deveriam efetivar suas inscrições no SNT e se comprometer a efetuar o pagamento dos direitos do autor, de acordo com a tabela vigente da SBAT; ao cumprimento de todos os direitos trabalhistas; que diretor e ensaiador fossem brasileiros. Alguns dos apontamentos de Aarão Reis apareceram no plano de atividades apresentado pela direção do SNT ao ministro Capanema. Importante

²⁷³ O livro foi resultado de um concurso sobre história do teatro brasileiro lançado pela Comissão, cujo único inscrito foi o crítico teatral Lafayette Silva.

²⁷⁴ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=21097 . Acesso em julho de 2023.

apontar que Abadie Faria Rosa era seu companheiro no Conselho Deliberativo da SBAT e continuava participando das reuniões na instituição, o que pode ter influenciado na incorporação das demandas apresentadas.

O novo departamento, submetido ao Ministério da Educação e Saúde, era a concretização de uma proposição de Gustavo Capanema. O ministro encaminhou ao presidente Getúlio Vargas uma exposição de motivos defendendo a criação de “um órgão mais atuante, de funcionamento permanente, que possa superintender as realizações de toda natureza em matéria de teatro.”²⁷⁵ Assim, diferente do órgão anterior, o SNT, em consonância com a ditadura varguista do Estado Novo, concentrava poderes no novo setor e em um único diretor. A instituição de um órgão mais centralizador para lidar com as questões teatrais tinha como objetivo substituir e dar continuidade à instituição de políticas públicas iniciadas pela Comissão de Teatro Nacional. Logo de início, o primeiro artigo do decreto, explicita que lugar o governo entende ter o teatro: “O teatro é considerado como uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”.²⁷⁶ Como é possível perceber, na ótica governamental, a arte teatral seria mais do que uma modalidade da cultura, tinha uma finalidade pedagógica. A noção de cultura nacional era uma ideia defendida por Gustavo Capanema, sendo suas diversas manifestações - teatro, cinema, literatura - entendidas como poderosas plataformas de divulgação de símbolos, narrativas e personagens atrelados ao que se entendia como identidade brasileira republicana que se queria inculcar em corações e mentes.

De acordo com o decreto, as competências do SNT eram: estimular e/ou promover a construção de teatros pelo Brasil; promover o amparo ou a organização de companhias teatrais; estimular a criação e o desenvolvimento de grupos amadores independentes ou aqueles existentes em clubes, fábricas, escolas, associações; promover o estímulo ao teatro infanto-juvenil dentro e fora das instituições escolares; auxiliar na formação de artistas entendidos como “espíritos dotados de real vocação para o teatro”; estimular a produção teatral de todos os gêneros; promover o levantamento das

²⁷⁵ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=21002. Acesso em agosto de 2023.

²⁷⁶ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=21002. Acesso em agosto de 2023.

produções teatrais brasileiras e portuguesas existentes e viabilizar a publicação das “melhores obras”; traduzir e publicar “grandes obras de teatro” de outros países.

Abadie Faria Rosa foi o primeiro a assumir a direção do novo departamento. Contudo, seu nome não foi o único a ser aventado para a posição. Em documento consultivo de junho de 1938, Gustavo Capanema apresenta ao presidente Getúlio Vargas sugestões de possíveis nomes para o cargo. Os primeiros a serem lembrados foram Faria Rosa e Oduvaldo Vianna. Ambos eram autores experientes, membros da SBAT, estabelecidos no campo teatral e reconhecidos pelo público. No entanto, de acordo com o documento, ambos não poderiam aceitar o convite. O primeiro, alegou “pontos de vista pessoais, manifestou reservas quanto à aceitação do convite que se lhe fez...”. Por outro lado, Vianna, que estava envolvido em um projeto cinematográfico na Argentina, não voltaria para o Brasil naquele momento. A alternativa proposta por Capanema foi a indicação de Mário de Andrade, intelectual de indubitável “prestígio nacional” e que, recentemente, havia deixado o Departamento de Cultura de São Paulo.²⁷⁷ Contudo, é necessário pontuar que o escritor paulista, apesar de renomado nos campos da literatura e das artes, não era um autor dedicado ao teatro. No ano anterior, o próprio Mário de Andrade, ao ser consultado sobre sugestões de obras de referência na ocasião de formação de uma biblioteca universal de teatro, iniciativa desenvolvida no âmbito da Comissão de Teatro Nacional, assumiu ao ministro sua limitação na área, motivo pelo qual não poderia ajudar na ocasião:

V. Ex. há de reconhecer que com tão infeliz ignorância, seria desonesto da minha parte representar uma escolha que tivesse qualquer valor humano. E o meu egoísmo de reler constantemente Shakespeare e Molière não pode interessar à empreitada utilíssima que V. Ex. vai realizar.²⁷⁸

²⁷⁷ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&Pesq=%e2%80%9cAbadie%20Faria%20Rosa%22&id=2419407083704&pagfis=21110. Acesso em agosto de 2023.

²⁷⁸ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em: https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=20698. Acesso em agosto de 2023.

O fato é que, por motivos ainda desconhecidos, Abadie Faria Rosa voltou atrás no posicionamento exposto na carta e foi nomeado em agosto de 1938. Naquele contexto, o teatrólogo, jornalista e tradutor gozava de prestígio no meio teatral e perante o Estado, em muito decorrente de sua bem-sucedida administração à frente da SBAT, entre o período de 1929 a 1935. Contudo, sua relação com o Estado não advinha somente de ter representado a classe teatral em suas questões. Em fevereiro de 1934, Faria Rosa ocupou o cargo de oficial de gabinete do Ministério da Justiça, em que permaneceu até assumir oficialmente a direção do SNT. Importante lembrar que, no início do século XX, parte da intelectualidade - a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Augusto Meyer, entre outros - encontrava no funcionalismo público uma profissão como forma de garantir sua sobrevivência e, ao mesmo tempo, sua atuação como produtores de bens culturais.

Figura 9: Abadie Faria Rosa assina o termo de posse da diretoria do SNT



Como diretor do SNT, uma das primeiras atitudes de Abadie Faria Rosa foi a redação de um plano de atividades em que definia as ações prioritárias nos primeiros cinco anos do órgão (1939-1943). Logo de início, o documento explicita o objetivo do planejamento:

O plano a ser estabelecido, visa de início regularizar a profissão do palco e dos produtores da matéria prima. Na vida moderna, utilitária e difícil, o artista e o autor não poderão mais suportar aquela existência boêmia que acabou determinando o desaparecimento da nossa arte de representar (...)

O levantamento da nossa arte cênica e o incremento da nossa produção teatral dependem, pois, em primeiro lugar, da estabilidade de vida dos que, direta ou indiretamente, se abastecem dos proventos oriundos do palco.²⁷⁹

O trecho explicita que trazer estabilidade para artistas e autores teatrais era o caminho possível para o desenvolvimento do teatro nacional, ambição que Abadie Faria Rosa, enquanto presidente da SBAT, muitas vezes defendeu em discursos e reuniões da instituição e que, agora, ele propagava como diretor do órgão cultural.

Para o ano de 1939 o documento previa o amparo a seis companhias teatrais. Os grupos contemplados teriam prioridade e ocupariam teatros na região central do Rio de Janeiro (Teatro Municipal e João Caetano) e no subúrbio carioca (Teatro do Povo). Algumas exigências eram feitas para que as companhias fizessem parte do programa do SNT: $\frac{2}{3}$ do corpo artístico e de funcionários deveriam ser compostos de brasileiros (nacionalidade comprovada mediante declaração da Casa dos Artistas ou de outro sindicato); os textos não poderiam ser modificados durante as encenações, trazendo os chamados “cacos” ou improvisos, característicos das produções teatrais das primeiras décadas do século XX, sem a prévia autorização do autor.

²⁷⁹ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=21141. Acesso em setembro de 2023.

O amparo oficial às companhias contemplaria o pagamento do equivalente aos 15 dias de trabalho dos contratados pelo período de 8 meses, a fim de garantir a estabilidade dos artistas; pagamento dos direitos autorais diretamente aos autores ou à associação que os representem (menciona SBAT); auxílio financeiro mensal destinado à montagem das peças teatrais; cobertura financeira destinada ao pagamento do fiscal da SNT pelas companhias. Os grupos teatrais teriam amparo às excursões pelo Brasil. O programa previa ainda auxílio a grupos de teatro amadores e infantis que funcionavam em escolas, clubes, associações de classe, fábricas etc. Contudo, estabelece que era necessário identificar aquelas organizações de “caráter meramente recreativo das que encerram preocupações integralmente artísticas”, papel que deveria ser desempenhado por funcionários do Serviço que não estavam disponíveis naquele momento.

Havia vontade de efetivar o amparo oficial às peças teatrais que fossem irradiadas para todo o Brasil, movimento que poderia ser estimulado por premiações oficiais. Em um momento que as atividades radiofônicas ainda eram incipientes, havia dúvida quanto à validade de investimento no teatro irradiado. Se por um lado, Abadie reconhece ser o rádio um veículo poderoso de “difusão cultural e finalidade patriótica”, por outro, entende que, a partir de pesquisa promovida pelo SNT, era necessário “apurar se o Rádio Teatro é útil ou não ao teatro, pois em alguns países, como na França, foi declarado inimigo do teatro”. Como aprofundaremos no capítulo seguinte, a relação das sociedades de rádio e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - que teve Abadie como diretor de 1929 a 1935 - foi extremamente conturbada durante as décadas de 1930 e 1940, já que o veículo de comunicação ainda estava sendo regulado.

A criação de uma Escola Prática de Teatro estava prevista no planejamento. O objetivo é que fosse uma instituição de ensino menos teórica que a Escola Dramática Municipal e de caráter totalmente prático. O curso, com duração de 10 meses, tinha como objetivo principal renovar o quadro de artistas, “nacionalizando-os rapidamente”. Os alunos, que deveriam ser brasileiros natos e ter até 25 anos, passariam por seis disciplinas: arte de representar; arte de dizer; arte de caracterizar; canto teatral, arte coreográfica, educação física e social. Havia previsão que, após seu estabelecimento e pleno funcionamento, houvesse fusão da Escola Prática com a Escola Dramática Municipal, formando o Conservatório Dramático Municipal (1942). O planejamento previa também a construção de um novo teatro. A criação do “Teatro do Povo”, localizado no bairro carioca de Madureira, seria um grande teatro no subúrbio carioca,

que abrigaria temporadas de companhias pertencentes ao programa de subsídios do SNT.

O documento explicita a vontade do governo em efetivar o que considerava elevar a qualidade do teatro nacional, por meio do aumento consecutivo dos valores dos subsídios. A partir do investimento, esperava-se maior rigor na escolha do repertório, que deveria ser “menos recreativo e mais educativo, o que, de início, deverá determinar um pequeno decréscimo na frequência”. A expectativa de tom pessimista demonstra que um dos motivos que o governo atribuía ao insucesso do teatro no Brasil era a incapacidade de seu público de frequentar produções teatrais entendidas como mais elaboradas e que não estavam inscritas nos populares gêneros cômico e musicado.

Tabela 5: Plano de subsídios 1939 - 1943²⁸⁰

Ano	Valor
1939	2.000:000\$000
1940	2.600:000\$000
1941	2.600:000\$000
1942	3.000:000\$000
1943	3.500:000\$000
Total	13.700:000\$000

Em 1943, último ano do plano, havia a previsão de construção de uma espécie de grande complexo do teatro brasileiro, estrutura onde funcionariam salas de trabalho destinadas ao gabinete do diretor e à secretaria do Serviço Nacional de Teatro. Na mesma edificação funcionariam as sedes de algumas das principais associações de classe teatrais (SBAT, Casa dos Artistas, Associação dos Artistas Brasileiros, Mantenedores do Teatro Nacional, Associação dos Críticos Brasileiros, entre outras) - o

²⁸⁰ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www18.fgv.br&pagfis=21141. Acesso em setembro de 2023.

que pode ser interpretado como uma tentativa de manter tais entidade sob maior controle do governo federal. O Departamento da Censura Teatral, resultado de um processo de unificação da censura, que era, de acordo com o documento, um desejo do Ministério da Educação e Saúde. Por último, a extensa estrutura, comparada no documento à Casa del Teatro de Buenos Aires²⁸¹, abrigaria uma grande casa teatral, que deveria se chamar Teatro Getulio Vargas.

A partir de uma breve análise do projeto quinquenal assinado por Faria Rosa é possível perceber que ele reuniu antigas ambições da classe teatral: a instituição de uma política oficial de subsídios; a construção de casas de teatro; o reconhecimento de artistas e autores como profissionais que tinham direitos autorais e trabalhistas a serem assegurados. Contudo, a divulgação do planejamento gerou questionamentos por parte dos profissionais teatrais. Eugênia Álvaro Moreyra, então presidente da Casa dos Artistas, em documento encaminhado ao Ministério da Educação e Saúde, apontou prejuízo aos artistas. Estes seriam preteridos por não ocuparem cargos técnicos nas companhias, segundo ela, entregues à profissionais alheios ao meio teatral. No entanto, o questionamento que mais chama atenção é aquele em que a atriz reclama sobre o formato de subsídio estabelecido para artistas e autores teatrais. De acordo com Moreyra, o planejamento acabava por favorecer os autores em detrimento dos artistas, pois seriam pagos seus direitos de forma integral, enquanto aqueles receberiam somente uma quinzena dos honorários durante metade dos meses da temporada.²⁸² Ao levar a questão a Capanema, o diretor do SNT justifica que em todos os lugares do mundo o autor de teatro recebe mais que os atores. Segundo ele, “O produtor da obra teatral, considerada matéria prima, não se iguala, para efeitos de remuneração, ao artista, *mero*

²⁸¹ A Casa del Teatro foi fundada em 1938 pela cantora Regina Pacini, esposa do ex-presidente argentino Marcelo Torcuato de Alvear (1922-1928). Sua arquitetura foi considerada moderna e inovadora na época, sendo o estilo Art déco predominante no prédio. Nele funcionava uma espécie de complexo da arte teatral argentina. No andar térreo encontravam-se uma biblioteca, a administração, a presidência e um museu; no segundo e terceiros andares, o Teatro Regina; no quarto andar, a capela; no quinto, sexto e oitavo andares, alojamentos para artistas que estivessem aposentados ou que precisassem de auxílio financeiro. Ver <https://casadelteatro.org.ar/casa-del-teatro/>. Acesso em agosto de 2023.

²⁸² Conforme mencionado, o plano original encontrado no Arquivo Gustavo Capanema, previa o pagamento do equivalente a 15 dias trabalhados aos artistas durante os 8 meses da temporada, o que parece ter sido reduzido pela metade no planejamento final.

intérprete do trabalho daquele”.²⁸³ Adiante argumenta ainda sobre o contrato ser de, ao menos, 4 meses para os atores e de dias para o autor, dentre outras questões. No final das contas, fica explícita uma hierarquização do meio teatral na visão de Faria Rosa: o autor, que deveria ser reconhecido por ser produtor de bens culturais, e, por isso, essencial ao meio teatral, deveria ser mais bem remunerado do que atores e atrizes.

“A primeira experiência de teatro oficializado no Brasil”: eis a manchete do *Correio da Manhã* que informou seus leitores acerca dos momentos iniciais de funcionamento do SNT. A notícia trazia informações sobre edital de subsídio oficial a oito companhias teatrais (cinco de teatro falado e três musicados). A temporada oficial, com duração total de nove meses, de abril a dezembro de 1939, ficou quatro meses entre o eixo Rio de Janeiro e São Paulo e o restante em outros estados pelo interior do país. Conforme estabelecido no planejamento quinquenal do Serviço, a notícia trazia a informação de que o subsídio oficial garantiria o pagamento da quinzena dos ordenados diretamente aos artistas, músicos e demais funcionários das companhias não passando pelos empresários. Direitos autorais e diárias das orquestras também seriam quitados pelo amparo oficial. A escolha dos contemplados seria feita por meio de um conselho formado pelo diretor do SNT e representantes da SBAT, Casa dos Artistas, Associação dos Críticos Teatrais e do Centro Musical. Em entrevista, o diretor do SNT, ao ser questionado sobre os critérios de escolha dos contemplados, alega que estes deveriam seguir o rigor artístico e “nacionalista” conforme apresentado no programa oficial de atividades do SNT.²⁸⁴

Para este primeiro edital, apresentaram-se 11 companhias, sendo classificadas sete. De teatro falado foram aprovadas as Companhias da Casa dos Artistas, de Delorges Caminha, de Jayme Costa e de Renato Vianna. Representando o teatro musicado, foram contempladas as Companhias Gilda de Abreu, Jardel Jércolis e Luiz Iglesias & Freire Júnior, sendo os três últimos sócios efetivos da SBAT. Tais companhias foram aprovadas, pois estavam em consonância com referido critério

²⁸³ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&id=3992801416162&pagfis=21178. Acesso em setembro de 2023. (grifo meu)

²⁸⁴ *Correio da Manhã*, 11/03/1939, p.3.

“nacionalista” - destacado pelo diretor do SNT, ao cumprirem a lei de 2/3 de elenco e funcionários nacionais -, bem como de qualidade artística das produções.²⁸⁵

Contudo, a realização da primeira temporada não foi livre de dificuldades e era o prenúncio de uma série de percalços enfrentados por Abadie Faria Rosa durante sua atuação como diretor. O primeiro obstáculo a ser transposto foi a estruturação do próprio órgão. Em janeiro de 1939, Abadie escreveu ao ministro Capanema e informou sobre a falta de pessoal na repartição há mais de cinco meses. Relata as providências burocráticas realizadas, dentre as quais destacou solicitação formal aos órgãos responsáveis pela questão, a saber: a divisão de pessoal do Ministério da Educação e o Departamento de Administração do Setor Público (DASP). Contudo, obteve a informação que a verba não estava prevista para o respectivo ano. Assim, o diretor do Serviço solicitou providências ao ministro quanto às verbas destinadas à contratação de pessoal previstas por ele no planejamento anual.²⁸⁶

A disponibilidade dos teatros do Rio de Janeiro também foram um dos percalços encontrados pelo SNT para a realização das representações dos grupos sob os seus auspícios. O Teatro João Caetano, um dos teatros previstos na temporada oficial do SNT, encontrava-se arrendado por Nicolino Viggiani desde março de 1939. Em entrevista, o empresário italiano alegou que o edital de arrendamento da prefeitura exigia a apresentação de um plano de apresentações para a temporada, com o qual já havia se comprometido. Entretanto, Abadie Faria Rosa pleiteava que o programa do SNT fosse encenado no teatro durante quatro meses, a partir de abril daquele ano, o que atravessaria o cronograma de representações apresentado pelo arrendatário ao poder municipal e que previa a encenação de espetáculos de companhias estrangeiras e da Companhia Brasileira de Teatro Musicado²⁸⁷. A imprensa acompanhou intensamente o imbróglgio envolvendo o Teatro João Caetano, sendo utilizado como um caso exemplar que demonstrava a necessidade urgente há muito colocada não somente pelas sociedades civis, como a SBAT, mas pela classe teatral como um todo: a construção de um teatro administrado pelo governo federal. Denominado por muitos como Teatro Nacional, era uma saída para que o governo federal não dependesse mais do poder

²⁸⁵ *Correio da Manhã*, 11/04/1939, p.2.

²⁸⁶ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARO_GC_G&hf=www.fgv.br&pagfis=21176. Acesso em setembro de 2023.

²⁸⁷ *Correio da Manhã* 12/04/1939, p.9.

municipal para abrigar suas temporadas oficiais, conforme estava acontecendo na ocasião com o SNT.

Em comunicação de Faria Rosa à Capanema sobre a questão, o diretor relata ter procurado Assis Ribeiro, que estava à frente da Secretaria de Educação e Cultura. Ele era o responsável por administrar, dentre outros assuntos, as concessões dos teatros do Rio de Janeiro. No encontro, Faria Rosa pediu esclarecimentos sobre o contrato de arrendamento assinado pelo empresário italiano com a prefeitura e seu efetivo alcance. No entanto, saiu do encontro convencido de que “a Prefeitura estabelecia [preferência] para o Serviço Nacional de Teatro, dando o Sr. Prefeito uma prova de compreensão exata da nova lei do Governo Federal e de acatamento ao decreto que criou este Serviço”²⁸⁸. Tal decisão, referida no documento como uma “patriótica resolução do Sr. Prefeito”, não foi cumprida de pronto, dada a saída de Assis Ribeiro da referida secretaria. Seu substituto, de acordo com o documento, teria aconselhado o diretor do SNT a acordar diretamente com Viggiani a resolução do caso, claramente não reconhecendo sua autoridade na diretoria de um órgão da esfera federal. O fato de o empresário não ser brasileiro é reiteradamente mencionado por Abadie como uma característica que rebaixava o italiano:

... parece-me que esta Repartição não deve descer a mendigar a um empresário estrangeiro um direito nitidamente reconhecido num contrato de arrendamento, no qual a Prefeitura entendeu de incluir, aquela restrição que viria favorecer, por preferência, o Serviço Nacional de Teatro.²⁸⁹

Importante lembrar que o plano de atividades do SNT é permeado por um espectro nacionalizante dos palcos, que reflete no estímulo ao repertório, aos artistas e as

²⁸⁸ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www.fgv.br&pagfis=21184. Acesso em setembro de 2023.

²⁸⁹ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&hf=www.fgv.br&pagfis=21184. Acesso em setembro de 2023.

companhias nacionais, negando-se tudo o que era estrangeiro. Fato é que a Prefeitura acabou por cooperar com o Serviço, cedendo-lhe espaço para a realização da temporada, cuja estreia se deu em junho de 1939 com a opereta *Gandaia*, de Jardel Jercolis.

Além do João Caetano, teatros como o Ginástico, o Municipal e o Rival levaram ao público peças sob os auspícios do SNT. Uma das representações de maior êxito no período oficial foi *Carlota Joaquina*, de autoria de Raimundo Magalhães Júnior. Sua estreia se deu no Teatro Rival, em maio de 1939, pela Companhia Jayme Costa. No mês seguinte, a produção alcançava 110 representações, o que era incomum na época, já que, em geral, as peças ficavam cerca de uma semana em cartaz. Assim, a peça histórica foi apresentada pela crítica como o “grande êxito da temporada oficial de 1939”²⁹⁰. Importante mencionar que Magalhães Júnior não foi o único a se dedicar ao gênero histórico no período. Vários outros autores, muitos deles membros da SBAT, dedicaram-se a ele. Viriato Corrêa teve o seu *Tiradentes* representado sob os auspícios do SNT. A história do inconfidente foi narrada nos palcos do Teatro Municipal a preços populares pela Companhia Delorges Caminha. A encenação foi realizada no âmbito das comemorações do cinquentenário da Proclamação da República, que contou com vasta programação. A linguagem teatral foi largamente estimulada no período da ditadura do Estado Novo na constituição de uma narrativa histórica que divulgasse, por meio dos palcos para um grande público, fatos, personagens e o sentimento patriótico que traduzisse a identidade nacional e republicana²⁹¹. Nesse sentido, o teatro pode ser considerado um potente vetor cultural, bem como o rádio e o cinema, constituinte de narrativas históricas e, portanto, meio de divulgação da identidade nacional republicana.

²⁹⁰ *Correio da Manhã*, 11/07/1939.

²⁹¹ Para saber mais sobre a profusão do gênero histórico no período e como o teatro foi utilizado como forma de divulgação de narrativas históricas republicanas. Cf. Cavalcante, Vanessa Matheus. *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*. Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2012; Gomes, Angela de Castro. “A escrita da história nos palcos - Teatro histórico e crítica literária na Marquesa de Santos” In: *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 34, n. 66.

Figura 10: Anúncio da temporada de *Carlota Joaquina*, no Rival, 1939²⁹².



Dentro dos recursos que dispunha, o SNT promoveu o amparo ao teatro nacional, destacando-se como algumas de suas ações: a organização de temporadas, o

²⁹² *Correio da Manhã*, 27/05/1939, p.8.

subsídio às companhias teatrais e aos grupos amadores, a promoção de concursos e premiações e a manutenção de um Curso Prático de Teatro. Mesmo com tais realizações, sua direção foi duramente criticada por diversos grupos da classe teatral.

Abadie Faria Rosa faleceu em janeiro de 1945. A partir da análise de alguns de seus necrológicos é possível observar que é recorrente o fato de que sua gestão à frente do SNT foi um dos momentos mais desafiadores de sua trajetória. Em geral, o período foi contrastado pelo êxito e conquistas que obteve quando esteve à frente da direção da SBAT anos antes. Raimundo Magalhães Júnior chama a atenção para o avanço que obteve na representação de sociedades de autores estrangeiras; na conquista de respeito dos empresários e no aprofundamento da atenção prestada pelas autoridades públicas para com o meio teatral. O reconhecimento dos autores também é lembrado por Magalhães:

Tal era a disparidade entre a situação antiga e a situação atual, que autores novos como eu, com menos de dez anos de exercício efetivo da profissão de autor teatral, conseguiram em tão curto lapso arrecadar maior soma de direito autoral do que Abadie Faria Rosa em toda a sua vida.²⁹³

Magalhães Júnior era seu companheiro na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, onde ocupou sua direção por mais de 20 anos (1959-1981), e, portanto, profundamente atuante em seu projeto institucional. De uma forma geral, desde a entrada de Abadie, a SBAT apoiou o SNT em diversos momentos ao longo de sua gestão no órgão (1938-1945). Em outubro de 1939, o Conselho Deliberativo da Sociedade aprovou um voto de congratulação ao SNT pela premiação de autores nacionais da temporada realizada pelo órgão naquele ano. Alguns de seus membros participaram ativamente em ações do Serviço, a partir da atuação em comissões e como seus pareceristas, como foi o caso de Gastão Tojeiro. Abadie Faria Rosa deu demonstrações públicas de reconhecimento à instituição. Em maio de 1939, a viúva do maestro Joaquim Correia Rondon recorreu ao Ministério da Educação a fim de questionar a quantia recebida pelos direitos autorais

²⁹³ *A Noite*, 13/01/1945, p.8.

repassados pela SBAT relativos às composições executadas nos filmes *Samba da Vida* e *Maridinho de luxo*. Diante do questionamento da atuação da associação civil no recolhimento e pagamento destes direitos, Abadie respondeu sumariamente que o Serviço Nacional de Teatro nada poderia fazer, posto que a ação da SBAT dependia, para efetivação do recolhimento dos direitos autorais, da ação policial nos diversos estados brasileiros:

Se não fossem exigidos, nos termos da lei, dos empresários, pela polícia, os programas dos espetáculos teatrais e exibições cinematográficas devidamente autorizados pelos autores e compositores ou pessoas interessadas nos direitos destes, como poderá a Sociedade, legítima representante dos mesmos fazer valer esses direitos?²⁹⁴

Apesar da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais ter em Abadie Faria Rosa um apoiador da efetivação de seu projeto institucional de defesa do autor, no início dos anos 1940, continuava em negociação, tanto com o meio teatral como com o Estado, a fim de garantir o lugar de principal representante das querelas de autores e músicos brasileiros e estrangeiros em território nacional. Em 1941, Cardoso de Meneses, Ary Barroso e Paulo de Magalhães, respectivamente, presidente, diretor do Departamento de Compositores e secretário da SBAT, foram recebidos pelo presidente Getúlio Vargas. O objetivo da audiência era dar conhecimento das principais demandas do meio teatral naquele momento: a construção de teatros e regulação dos arrendamentos, que deveriam ser mais acessíveis; obrigatoriedade de encenação, por ano, de $\frac{2}{3}$ de textos de autores brasileiros; execução anual de $\frac{2}{3}$ de produções musicais de compositores brasileiros. Como é possível perceber, eram antigas questões, o que denota que havia dificuldade, ou falta de interesse político, em saná-las mesmo com a criação de um órgão específico para gerir o teatro nacional.

A despeito da expectativa do meio teatral com a posse de um homem de teatro à frente do SNT, Abadie Faria Rosa foi duramente criticado durante o período em que

²⁹⁴ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai. 1939, p.6.

esteve à frente do órgão. No início de sua gestão, ele enfrentou grande embate com a diretoria da Casa dos Artistas que apontou uma série de irregularidades perpetradas pelo órgão federal, veiculadas pela grande imprensa durante o período. Em matéria intitulada “O grande escândalo do SNT”, o ator e diretor da Casa dos Artistas, Antônio Ferreira Maya, denuncia que Abadie Faria Rosa era contra a entidade, pois colocava diversas dificuldades para a criação e atuação da Companhia Dramática Brasileira. O grupo, formado por iniciativa do sindicato, ficou conhecido pelas apresentações de repertório brasileiro e estrangeiro que incluíam teatros fora do circuito central do Rio de Janeiro. Maya alegou que o diretor dificultava a sua apresentação em diversos teatros da cidade favorecendo outros grupos e companhias.²⁹⁵ O ator apontou ainda irregularidades no funcionamento da Companhia Brasileira de Comédia e da Companhia Nacional de Operetas, as duas companhias oficiais criadas pelo Serviço Nacional de Teatro. O mal gerenciamento do dinheiro público disponibilizado pelo governo ao SNT teria levado Abadie a tomar medidas equivocadas e que iam contra a legislação que regia o trabalho dos profissionais de teatro naquele momento, campo de direitos defendido por Faria Rosa desde sua atuação na SBAT. O rebaixamento de salários de artistas; a prática de aviso prévio de 10 dias, enquanto a legislação vigente indicava o prazo de 30 dias; o não cumprimento, nos contratos, da obrigatoriedade de seguro contra acidentes de trabalho; o não recolhimento da quota dos profissionais contratados para o Instituto de Pensões e Aposentadorias dos Comerciários; trabalho às segundas-feiras (dia de folga); e horário de trabalho que ultrapassavam 8 horas diárias, foram algumas das acusações. O conjunto de irregularidades levou à dissolução dos grupos ainda nos primeiros anos após seu aparecimento. A diretoria do sindicato solicitou que o ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, tomasse medidas quanto às irregularidades realizadas pelo diretor do SNT a fim de “amparar, defender e salvaguardar os direitos de vários profissionais, salvaguardando a própria classe teatral”, precavendo-se para que a iniciativa teatral privada não se sinta à vontade para descumprir a legislação vigente relacionada à proteção dos artistas. Assim, questiona: “Se esse diretor de um serviço público dá tão deplorável exemplo de desrespeito às leis brasileiras, qual o critério a adotar contra o particular que venha a ter o mesmo procedimento?”²⁹⁶

²⁹⁵ *Dom Casmurro*, 30/09/1939.

²⁹⁶ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&Pesq=%e2%80%9cAbadie%20Faria%20Rosa%22&id=2419407083704&pagfis=21299. Acesso em setembro de 2023.

Outra medida adotada por Maya foi o encaminhamento, ao Departamento Nacional do Trabalho, solicitando para que fossem garantidos os direitos dos artistas atuantes na Companhia Brasileira de Comédia - representada por Abadie Faria Rosa e pelo empresário Álvaro Pires - até o fim do período de vigência estabelecido no contrato mesmo após sua extinção. Assim, solicita, em seu nome e de mais nove artistas,²⁹⁷ a formalização da reclamação de quebra contratual do grupo, bem como o pagamento de ordenados e multas pela quebra contratual.²⁹⁸

Abadie Faria Rosa respondeu em documento encaminhado ao MES às acusações de Ferreira Maia. Contudo, antes justifica a extinção das duas companhias oficiais, a Companhia Brasileira de Comédias e a Companhia Nacional de Operetas, que teriam se dado não por má gestão financeira, mas que não era possível mantê-las dentro dos recursos que dispunha, embora ambas tivessem alcançado êxito artístico. Ele acaba por diminuir as acusações do diretor da Casa dos Artistas, que, a seu ver, não representavam uma oposição da classe teatral a ele: “O memorial da Casa dos Artistas (...) não é um documento da classe teatral, porque a classe teatral está, quanto às relações com este Serviço, divorciada da diretoria da Casa dos Artistas, ou, melhor, do seu atual presidente”. Em seguida, coloca a prova a representatividade de Ferreira Maya em relação aos componentes da entidade, explicando que a ocupação do cargo de diretor da Casa dos Artistas se deu por uma contingência colocada pela lei dos sindicatos, que não permitia mudança na presidência da entidade antes de uma mudança na legislação. Alega ainda que não houve descumprimento da legislação, pontuando que a Lei Getúlio Vargas facultava a locação de serviços por espetáculo ou por poucos dias, já que o trabalho teatral sempre é permeado de diferentes imprevistos. Pontua ainda que o ator está equivocado em direcionar suas reclamações ao SNT, que não era responsável pela

²⁹⁷ Moacyr Augusto Soares Brandão (Brandão Filho), Carlos Machado da Silva, Jayme Soares de Almeida, Maria Loures, Suzana Maria Negri, Jorge Augusto Miguens Jorge, Sady Cabral, José Maria de Mendonça Salomão são os artistas mencionados no documento.

²⁹⁸ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&Pesq=%e2%80%9cAbadie%20Faria%20Rosa%22&id=2419407083704&pagfis=21301. Acesso em setembro de 2023.

contratação dos artistas e que, portanto, os contratados não eram funcionários públicos.²⁹⁹

Muitas das críticas contra Abadie e sua atuação à frente do SNT vieram de nomes reconhecidos no meio teatral, muitos deles seus companheiros na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Um dos principais interlocutores destas críticas foi Fábio Aarão Reis, que utilizou, em abril de 1939, os jornais para denunciar a atuação do diretor do SNT. A problemática girava em torno da composição da comissão julgadora das companhias que receberiam apoio oficial naquele ano. O grupo era formado por Bandeira Duarte (representante dos críticos teatrais), Álvaro Moreira (Sociedade Mantenedora de Teatro), Paulo de Magalhães (SBAT), Ferreira Maya (representante de atores e atrizes). O critério utilizado era que o grupo fosse formado por membros da diretoria de associações ou representantes dos diversos profissionais de teatro. Contudo, todos estavam, direta ou indiretamente, implicados na seleção. Eugênia Álvaro Moreira, esposa de Álvaro Moreira, era organizadora da Companhia da Casa dos Artistas, um dos grupos teatrais que pleiteavam apoio. Todos os outros eram autores de peças (Bandeira Duarte e Paulo de Magalhães) ou atuavam em companhias envolvidas no processo. Este era o caso de Ferreira Maya, que estava entre os atores que compunham a Companhia de Jayme Costa. Assim, Aarão Reis apontou, nas escolhas de Abadie, falta de idoneidade dado o envolvimento e o interesse pessoal dos integrantes no processo.³⁰⁰

Entretanto, uma das críticas mais contundentes à atuação do diretor do SNT veio de Raimundo Magalhães Júnior. O autor teatral, que, como mencionamos, teve sua *Carlota Joaquina* encenada sob os auspícios do SNT e aclamada pelo público na temporada de 1939, encaminhou, em junho de 1940, um memorial às autoridades solicitando a demissão do diretor do SNT. Segundo o documento, destinado ao presidente Getúlio Vargas, ao ministro Gustavo Capanema e ao presidente do Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP), Luís Simões Lopes, Abadie teria interferido no repertório de companhias que estavam recebendo patrocínio oficial ao incluir peças de sua autoria. *Um suicídio por amor* (1940), encenada pela Companhia Procópio Ferreira, que estava em temporada de cinco meses no Teatro Serrador; *Levada*

²⁹⁹ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. GC g 1935.04.30. Disponível em https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&Pesq=%e2%80%9cAbadie%20Faria%20Rosa%22&id=2419407083704&pagfis=21332. Acesso em setembro de 2023.

³⁰⁰ *Jornal do Brasil*, 04/04/1939, p.13.

da Breca (1923), representada pela Companhia Luis Iglesias no Teatro Rival; e *Crepúsculo* (1940), levada aos palcos pela Companhia Jayme Costa são mencionadas como exemplo da irregularidade. De acordo com Magalhães Júnior, a interferência de Abadie nas temporadas teatrais não somente prejudicava os outros autores, mas, mais do que isso, violava o Estatuto dos funcionários públicos, que proibia o exercício de “função em empresas, estabelecimentos ou instituições que tenham ou possam ter relações com o governo, em matéria que se relacione com a finalidade da repartição ou serviço em que esteja lotado”³⁰¹. Lembra também que, segundo o estatuto, a punição prevista para qualquer servidor público que se utilizasse de sua função para obter vantagens, era a sua exoneração. Deixa assim, a sugestão, nas entrelinhas, para o presidente acerca da demissão de Faria Rosa.

Pode-se dizer que o jornal literário *Dom Casmurro*, que já havia publicado o referido memorial, acabou por ser um veículo de campanha sistemática contra Abadie Faria Rosa. Brício de Abreu, fundador do periódico, foi igualmente propagador de críticas ao seu desempenho. Em julho de 1940, sob o título “Eu também acuso!”, possivelmente uma alusão ao Caso Dreyfus, Brício de Abreu convoca personalidades ligadas ao teatro brasileiro a se manifestarem publicamente contra o diretor do SNT. Como principais argumentos, aponta a incipiente administração dos recursos do setor, que estava “desbaratando de forma absurda a verba de 3060 contos que o governo deu generosamente em auxílio do nosso teatro”. A partir desta passagem, fica explícito que a responsabilidade, a seu ver, era toda de Faria Rosa, que seria o responsável por descartar a iniciativa oficial mais estruturada direcionada ao teatro brasileiro até aquele momento. Segundo Brício, o SNT não havia realizado nada efetivo em prol da classe teatral, somente dos empresários. Assim, aponta que o órgão era, na realidade, o “Serviço Nacional de Donos de Teatro”, fazendo referência ao favorecimento dos proprietários das casas teatrais a partir do arrendamento dos teatros a preços vultosos. De acordo com a notícia, o Teatro Carlos Gomes, da Empresa Paschoal Segreto, havia sido arrendado pelo SNT por 31 contos de réis, enquanto, anteriormente, foi arrendado por Jardel Jercolis por 15 contos de réis, ou seja, menos da metade do valor. Menciona ainda a situação do Teatro do Clube Ginástico Português, que de 8 contos anteriormente cobrados ao empresário Antônio Neves, foi alugado por 22 contos mensais pelo SNT. Diante deste cenário, o seu temor era que o governo não quisesse mais investir esforços

³⁰¹ *Dom Casmurro*, 08/06/1940, p. 10.

no teatro brasileiro. Para evitar um retrocesso da presença do Estado nas questões teatrais, conclamou que os profissionais ligados à cena brasileira se manifestassem em um memorial para demonstrar ao poder público que seus esforços de investimento não foram em vão.³⁰²

Entretanto, de acordo com os desdobramentos, os esforços de Brício de Abreu para sublevar a classe teatral parecem ter sido rapidamente neutralizados. Apenas um mês depois do primeiro texto publicado, Brício de Abreu escreveu: “A responsabilidade de tudo o que se passou, está passando e passará no Teatro, caberá exclusivamente aos artistas nacionais - pois, assumiram eles diante do chefe da nação, essa plena responsabilidade (...) não serei eu quem os contrariará”³⁰³. Assim ele retira-se da campanha contra a direção do SNT após alguns artistas, liderados por Procópio Ferreira, apoiarem Abadie Faria Rosa, oferecendo-lhe um almoço em homenagem ao seu desempenho à frente do órgão, seguido de encontro com Getúlio Vargas, onde agradeceram sua nomeação e apoio à classe teatral. Tal dinâmica dos fatos demonstram que havia divisão da classe teatral e disputa em torno da atuação de Abadie à frente do SNT, muito pautadas pelas redes de sociabilidade no meio teatral e favorecimento de determinados grupos em detrimento de outros. A complexidade destas configurações do meio teatral pode ser exemplificada pela crítica feroz e persistente perpetrada pela Casa dos Artistas, que teve sua companhia contemplada no primeiro edital de subsídios do Serviço Nacional de Teatro.

Mesmo com o apoio de parte da classe teatral, a situação de Abadie Faria Rosa estava longe de ser pacificada e se prolongou para os anos 1940. Em abril de 1943, Geysa Boscoli, então presidente da SBAT, intermediou o envio do trabalho de Mozart da Gama para o SNT. O trabalho, que foi lido em sessão da Sbat e encaminhado ao presidente da República, trata de uma análise sobre o teatro e possíveis medidas para seu desenvolvimento. Uma das principais ideias norteadoras do documento é o que seu autor chama de “Quinzena do teatro”, que consistia na ocupação obrigatória de salas de cinema por companhias de teatro durante 15 dias mensais. O cinema, apontado por muitos na época como grande concorrente dos espaços de encenação, mas também de audiência do público brasileiro, é visto como representante de produção cultural estrangeira e um dos principais rivais do teatro brasileiro. Na referida quinzena, o SNT

³⁰² *Dom Casmurro*, 27/07/1940, p. 1.

³⁰³ *Dom Casmurro*, 31/08/1940, p. 10.

teria um papel central: seria o responsável pela fiscalização das peças teatrais veiculadas nestes espaços, que deveriam ser de autores brasileiros, e da arrecadação de uma taxa, que seria compulsória e inclusa nos ingressos dos espetáculos. Além disso, o autor aponta que um dos problemas teatrais é que o grupo de artistas é restrito. Para tanto, sugere que o Serviço fomente a atuação de novos artistas elevando os ordenados destes profissionais bem como promovendo a defesa e a propaganda do seu trabalho. Contudo, o documento faz críticas específicas ao SNT, que apesar de montar diversas peças teatrais a partir da organização de suas companhias, era custoso aos cofres públicos e "não desenvolveu o gosto pelo teatro entre nós". Diz ainda que o SNT não deveria ter função de empresa teatral, mas primar por ocupar sua função educativa. O cunho pedagógico do teatro é um aspecto muito exaltado pelo próprio ministro Capanema, mas parece, de acordo com alguns setores teatrais, não estar sendo devidamente estimulado pelo SNT.³⁰⁴

Assim, a partir da análise de documentação da época é possível apontar um descontentamento de parte da classe teatral - incluindo membros do quadro social da SBAT - com a ação do Serviço Nacional de Teatro, críticas estas muitas vezes tratadas como pessoais e direcionadas ao então diretor, Abadie Faria Rosa. Como já foi destacado, chama atenção que sua atuação no SNT não tenha ficado marcada como uma experiência bem-sucedida se comparada como o período em que esteve à frente da diretoria da SBAT. Tal êxito pode ser atribuído à forma como conciliou interesses dos diversos grupos ligados à cobrança dos pequenos direitos na década de 1930, momento em que a atuação da SBAT transbordou o campo teatral e se ampliou de forma significativa no âmbito cultural, como demonstraremos no capítulo seguinte.

³⁰⁴ Cópia do trabalho de Mozart da Gama encaminhado ao Presidente da República, 1943. CEDOC-Funarte.

Capítulo 4 - Disputas em torno dos direitos autorais no Brasil: os grandiosos "pequenos direitos"

4.1. A SBAT e a cobrança dos “pequenos direitos” ou “direitos não-teatrais”

A ampliação da atuação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais pelo Brasil e pelo exterior está intrinsecamente relacionada à extensão do poder de atuação da Sociedade no que se refere à cobrança de direitos autorais. Nesse sentido, merece destaque, a instituição dos Decretos 5.492 e 18.527, de julho e dezembro de 1928, respectivamente, que constituem aquela que ficou conhecida como a “Lei Getulio Vargas”. Como demonstrado no capítulo anterior, foi a partir deste dispositivo legal - que foi um ponto de inflexão na regulação das relações de trabalho na área da cultura -, aliado à sua condição de instituição de utilidade pública,³⁰⁵ que a SBAT passou a desempenhar um papel central no recolhimento e defesa não somente dos direitos teatrais como dos não teatrais. Aqueles, conhecidos como “grandes direitos”, estavam relacionados aos “direitos devidos pela representação, exibição, irradiação ou execução musical de obras teatrais...”; esses, os “pequenos direitos”, se referiam aos “devidos pela execução de trechos musicais, recitação de prosa ou verso, números soltos cantados e, de uma forma geral, *toda a execução ou exibição não teatral, embora constitua espetáculo ou simples atração*” (grifo nosso).³⁰⁶ A partir desse momento, os responsáveis pela exibição, execução, representação ou irradiação de obras culturais em meios como teatros, rádios, cinemas, bares e lugares com cunho comercial deveriam apresentar com antecedência os programas às autoridades policiais. Os programas eram autorizados pela SBAT por meio de seus agentes mediante valor pago em tabela. Em certo sentido, a instituição civil transborda o meio teatral, e lançar luz sobre sua dinâmica é uma forma de entender seu projeto político-cultural e as estratégias que utilizou para implementá-lo.

³⁰⁵ Com a instituição do Decreto 4092, de 04 de agosto de 1920, a SBAT foi reconhecida como instituição de utilidade pública em âmbito federal, o que lhe dava condições de representar seus associados diante da polícia, em juízo ou perante as empresas contratantes.

³⁰⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, dez. 1930, p.7.

O contexto internacional acabou por reforçar a proteção do autor e a cobrança de direitos autorais no Brasil. Em novembro de 1932, Getúlio Vargas assinou o Decreto n. 22.120, que ratificou a participação brasileira na Convenção de Berna³⁰⁷. A partir do decreto, o presidente brasileiro determinava sua execução e reforçava a importância de seu cumprimento em âmbito nacional. O tratado internacional, vigente desde 1886 em parte da Europa, tinha como principal objetivo a proteção de obras artísticas e literárias nos países signatários. Ele diz explicitamente sobre os direitos do autor dramático e musical:

- 1) Os autores de obras dramáticas, dramático-musicais e musicais gozam do direito exclusivo de autorizar: 1º a representação e a execução públicas das suas obras, inclusive a representação e a execução públicas por todos os meios e processos; 2º a transmissão pública por todos os meios da representação e da execução das suas obras.
- 2) Os mesmos direitos são concedidos aos autores de obras dramáticas ou dramático-musicais, por toda a duração dos seus direitos sobre a obra original, no que respeita à tradução das suas obras.³⁰⁸

Assim, no que diz respeito à atuação da SBAT, houve não somente uma expansão qualitativa, como quantitativa: a associação passou a abranger a execução pública de obras de autores e compositores para além do meio teatral. Apesar do conturbado e incerto cenário político, social, econômico que a Revolução de 1930 trouxe consigo - foi um momento de grande destaque e prosperidade financeira para a Sociedade. Se, por um lado, a SBAT passava por um momento de reconhecimento e concretização de seu projeto de ser a principal responsável pelos direitos do autor no Brasil; por outro, nem tudo estava resolvido quando se tratava do cumprimento dos

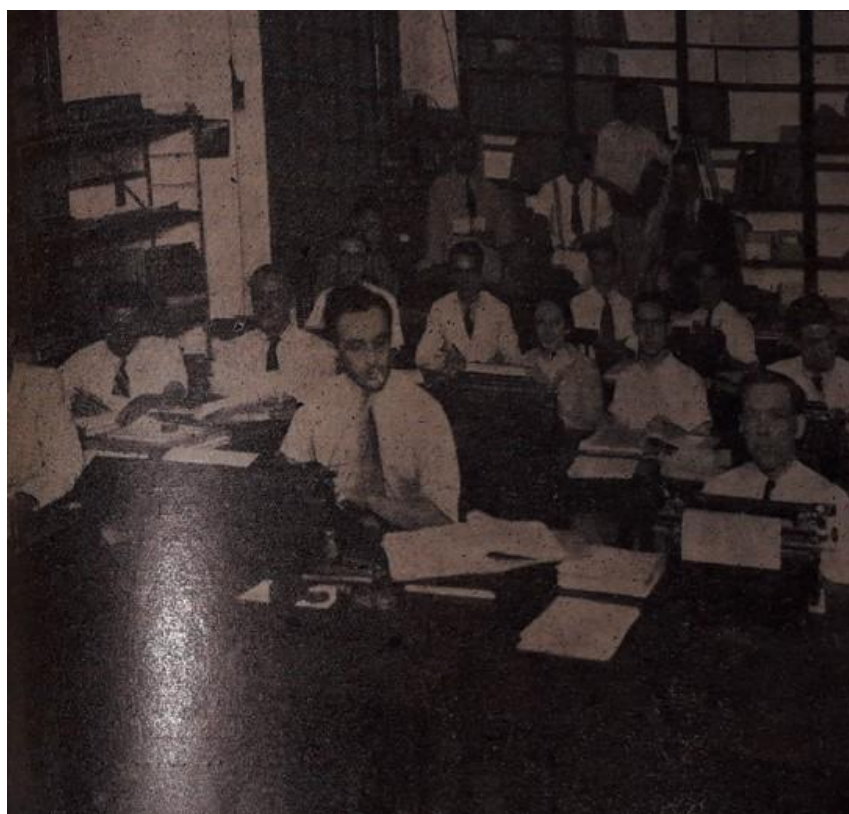
³⁰⁷ O Brasil tornou-se signatário da Convenção de Berna em 1922.

³⁰⁸ Retirado de https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1970-1979/d75699.htm. Acesso em 20/02/2023.

direitos autorais em âmbito nacional. A pesquisa permitiu constatar que a existência de legislação e acordos vigentes não garantiram sua aplicação de imediato.

O acompanhamento do aumento da complexidade de cobrança e fiscalização que se deu nas décadas de 1930 e 40, impulsionou a diretoria a buscar o aperfeiçoamento de sua estrutura no Brasil. A criação de unidade da SBAT em São Paulo, o aumento gradativo do número de representantes distribuídos pelos Estados brasileiros e a criação de um setor que gerenciava especificamente as burocracias que envolviam o pequeno direito foram medidas que visavam otimizar a administração da crescente responsabilidade da SBAT. Em 1938, motivado pelas diversas questões enfrentadas principalmente com o grupo de membros-compositores, o Conselho Deliberativo determinou a formação da Comissão do Pequeno Direito. Ela era constituída por cinco sócios efetivos indicados pelo presidente da Sociedade e tinha como objetivo identificar as questões relativas ao assunto e apontar possíveis saídas para a direção da SBAT.

Figura 11: Seção de distribuição do Pequeno Direito criada em meados da década de 1930.³⁰⁹



³⁰⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, fev. 1935, p.5.

Uma das estratégias utilizadas para garantir o cumprimento das normas estabelecidas foi promover a divulgação – por meio de seu boletim e da imprensa - da legislação vigente e de boas práticas para que agentes e representantes nos estados pudessem ter sua atuação reconhecida. Outra estratégia comum era seus membros e dirigentes viajarem pelo Brasil para fazer inspeção do funcionamento do sistema de representantes, o que permitia acompanhar de perto o trabalho e os desafios enfrentados nos estados. Em seu primeiro ano como presidente, em viagem ao norte do país, o diagnóstico de Abadie Faria Rosa não foi nada otimista:

Apesar da boa vontade que notei dos nossos amigos, compreendi que nada eles poderão fazer em prol dos interesses de nossos sócios, notadamente depois da lei dos pequenos direitos, uma vez que a organização desse serviço é ainda rudimentar e imperfeita.³¹⁰

A presença do dirigente da SBAT no norte do país se justifica, pois a região era marcada por diversos conflitos relacionados ao não cumprimento das normas. Em meados da década de 1930, encontramos notícias relacionadas à resistência de empresários de cinema, que julgavam as leis que regiam o chamado “pequeno direito” como “absurdas e descabidas”³¹¹. Diante da resistência de quitação dos direitos relativos às músicas executadas em filmes pelos empresários do Cinema Royal, o representante da SBAT em Natal, capital do Rio Grande do Norte, enviou uma missiva ao chefe de polícia solicitando providências. De acordo com a publicação institucional da Sociedade, o pedido foi prontamente cumprido pela autoridade, que “logo no dia imediato à entrada do requerimento, o Dr. Chefe de Polícia reuniu em seu gabinete as partes interessadas”³¹². Ainda segundo a narrativa construída pelo *Boletim*, “Os empresários (...) não só concordaram em pagar os direitos autorais relativos às execuções de músicas incluídas em filmes como também se tornaram bons amigos do Sr. Iderval Duarte Medeiros e bons admiradores da causa que a SBAT vem empenhada

³¹⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago. 1929, p. 536.

³¹¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jun. 1936, p.6.

³¹² *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jun. 1936, p.6.

em defender...”. Iderval Duarte, representante da SBAT, passou de credor a amigo. É possível perceber a Sociedade assumindo um discurso conciliador e de amizade com o empresariado, a fim de garantir a efetividade das políticas defendidas por ela.

As questões da fiscalização e cobrança de direitos autorais envolvendo produções musicais e teatrais na região Norte também apareceram nas manifestações religiosas regionais como a Festa de Nazareth. A fim de garantir o respeito pelas casas de diversões locais, Edgard Proença, então representante do estado do Pará, solicitou apoio à chefatura de polícia. Ao que parece o representante logrou sucesso em sua demanda, já que a autoridade policial tornou pública a seguinte portaria:

Resolve por solicitação do representante da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, neste Estado, e de acordo com os dispositivos do decreto federal nº 4.790 (...) que nenhum espetáculo, de qualquer natureza, será autorizado a funcionar durante a Festa de Nazareth, sem a prévia quitação das taxas relativas aos direitos autorais, a que estejam sujeitos.³¹³

Ainda em 1936, Gama e Silva³¹⁴ viajou, como delegado da SBAT, à Belém. Sua viagem, de acordo com notícias da época, tinha como objetivo a aproximação com empresários, “antigos refratários ao cumprimento das leis do direito de autor”, e autoridades locais na busca de obter o cumprimento das etapas da cadeia de fiscalização e arrecadação nos estados do Norte. Dali ele cumpriria um roteiro de viagem ao sul do país que incluía visitas a sociedades de autores no Uruguai e na Argentina, o que

³¹³ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, out. 1936, p.15.

³¹⁴ Luís Antônio da Gama e Silva foi advogado e professor de Direito da Universidade de São Paulo (USP). Na SBAT ocupou o cargo de secretário na gestão de Bastos Tigre (1927 - 1928). Como Ministro da Justiça durante o Governo de Costa e Silva, foi um protagonista nas negociações com a classe artística que protestava contra a censura no meio cultural da época. Sobre o assunto ver o artigo “*Teatro agora é livre*”: as contradições de Gama e Silva e as negociações com o setor teatral (1967-1968), disponível em http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut_art10.pdf. Acesso em julho de 2023.

demonstra a preocupação com a fiscalização também na cobrança efetivada no exterior.³¹⁵

Na região Sudeste, Minas Gerais foi um estado em que houve grande resistência ao sistema de recolhimento de direitos pela SBAT. Em 1937, o então presidente Carlos Bittencourt viajou para a capital mineira com o objetivo de “regularizar os interesses dos (...) consórcios, que vinham sendo seriamente prejudicados pela falta de obediência, por parte dos proprietários e empresários de casas de diversões aos dispositivos legais que amparam o direito do autor...”.³¹⁶ No período em que esteve no estado, angariou apoio de diversas autoridades locais à causa do cumprimento da arrecadação de direitos, como Miguel Gentil (delegado de Costumes e Diversões), Rogério Machado (funcionário da polícia mineira) e Raul Sá (secretário de Estado da Aviação). O caso mais relevante a ser resolvido na ocasião foi o que envolveu a Rádio Inconfidência, estação de rádio oficial do estado de Minas Gerais, que regularizou os pagamentos de direitos devidos decorrentes das irradiações após a visita. Contudo, no início da década de 1940, vemos que a SBAT continuava se deparando com recorrentes descumprimentos da legislação e buscava fazer repetidas incursões a fim de garantir “a defesa do sagrado Direito Autoral”.³¹⁷ Em visita à capital mineira, Paulo de Magalhães teve contato com o então governador Benedito Valadares, a quem levou conhecimento sobre as irregularidades advindas da negligência de funcionários da Delegacia de Costumes e Diversões de Minas Gerais. Valadares demonstrou boa vontade no cumprimento da legislação vigente. De acordo com o autor da peça *A mulher é um perigo*, as irregularidades tinham relação com negligências na fiscalização de programas, que os funcionários da delegacia alegavam não saber ao certo para onde encaminhar. Tal morosidade, consequentemente, acarretava o atraso na cobrança de direitos.

Diante de recorrentes e sistemáticos problemas advindos da cobrança dos pequenos direitos, Paulo de Magalhães sinaliza para a necessidade da SBAT se posicionar diante de duas resoluções possíveis: a extinção da cobrança do pequeno direito pela SBAT; ou a criação do Departamento de Compositores, onde estes tenham

³¹⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jun. 1936, p.6.

³¹⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1938, p.9.

³¹⁷ A expressão é usada no relatório apresentado por Paulo de Magalhães à diretoria da SBAT. *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set.1940, p.4.

voz ativa e autonomia para tomadas de decisão relacionadas ao grupo. Paulo de Magalhães se mostra favorável à segunda opção, iniciativa que acabou se concretizando em 1941, como uma tentativa de conciliação com o meio musical.

4.1.1. A SBAT e os compositores: “entidade madrasta”?

Em 5 de maio de 1942 foi instituído pela SBAT o Dia do Compositor. A data escolhida rememora a morte e homenageia um dos maiores compositores e intérpretes da música popular brasileira: Noel de Medeiros Rosa. Noel Rosa, como é conhecido, teve uma trajetória profissional fugaz, falecendo em 1937, aos 26 anos. Compôs diversas canções em um curto período, cerca de 250 entre 1930 e 1935.³¹⁸ O criador do samba “Com que roupa?” (1930) foi escolhido como patrono dos compositores da música brasileira pelo Departamento de Compositores da Sociedade Brasileira de Autores e era sócio efetivo da instituição.

Para a comemoração do recém-criado Dia do Compositor foi idealizada uma programação especial que incluía: missa na Igreja da Candelária em homenagem aos compositores falecidos; visita à estátua de Noel Rosa, localizada no bairro carioca de Vila Isabel; inauguração de retrato do compositor em sessão solene na SBAT, com discurso de Ary Barroso, entre outros.

³¹⁸ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2917/noel-rosa>. Acesso em 01/04/2023.

Figura 12: Ary Barroso discursa em homenagem ao Dia do Compositor³¹⁹



Algumas rádios aderiram às comemorações e incluíram em suas programações manifestações em homenagem aos compositores musicais e, especificamente, a Noel Rosa. No Rio de Janeiro, grandes rádios abriram espaço em sua grade para lembrar a ocasião, como a Rádio Guanabara e a Rádio Tupi.³²⁰ Esta promoveu um programa que foi apresentado pelo respeitado locutor Carlos Frias e contou com intérpretes da obra do sambista carioca bastante conhecidos do público: Almirante (Henrique Foréis Domingues), Aracy de Almeida e Sílvio Caldas. Pela Rádio Record de São Paulo foi ao ar um programa dedicado aos compositores. Nele a SBAT se fez representar pelo diretor da sede paulista, René de Castro, que fez um discurso em prol dos profissionais do meio musical. Tal iniciativa pode ser vista como um demonstrativo de que a Sociedade estava atenta aos novos meios de comunicação da época, utilizando-se não somente da imprensa, da publicação de livros e de seu boletim institucional, mas também de mídias mais “modernas”, como o rádio, para divulgar as suas ideias como sociedade civil, aumentando seu raio de ação e divulgando suas atividades para a sociedade brasileira.

O Dia do Compositor, como se pode perceber, foi muito festejado. Sua criação foi uma das primeiras iniciativas do Departamento de Compositores da SBAT. Fundado em abril de 1941, era formado por uma Comissão Diretora composta pelo presidente, tesoureiro e secretário; além de cinco comissões técnicas (comissão de propostas, de

³¹⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar. - abr. 1942.

³²⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai. - jun. 1942, p.23.

programas, de tabelas, de rádio, de compras). Nelas figuravam nomes conhecidos como Wilson Baptista, David Nasser e Álvaro Nunes, todos compositores da música popular brasileira que fizeram grande sucesso perante o público.

O cantor e compositor Wilson Baptista é autor - em parceria, com Ataulfo Alves - de *Bonde de São Januário* (1940). O samba, que fez grande sucesso na voz de Cyro Monteiro, foi censurado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no ano de seu lançamento e teve sua letra modificada por exaltar a figura do “malandro” que queria viver na boemia e não trabalhar. O trabalho, no período da ditadura Vargasista do Estado Novo (1937-1945), era elemento importante da identidade do povo brasileiro, que deveria ser formado por trabalhadores exemplares e dedicados, de acordo com essa ótica. Assim, o trecho original “O bonde de São Januário/leva mais um sócio otário/ só eu não vou trabalhar” teve que ser modificado para “O Bonde de São Januário/ leva mais um operário/ Sou eu que vou trabalhar”.³²¹ Nasser, que também teve larga atuação como jornalista, assina a autoria de *Canta Brasil* (1941) e *Nega do cabelo duro* (1942). Esta última - composta em parceria com Rubens Soares e gravada pelo grupo Anjos do Inferno³²² -, foi sucesso de público e pode ser considerada exemplar de como as produções culturais podem divulgar valores e ideias, como, por exemplo, o racismo estrutural da sociedade brasileira ainda presente atualmente. Álvaro Nunes, mais conhecido no meio musical como J. Cascata, iniciou sua carreira no rádio em 1931, quando entrou para a Rádio Cajuti e integrou o programa de Manuel Barcelos. Posteriormente, integrou os quadros da Rádio Clube Brasil e da Rádio Philips. Nesta, trabalhou no Programa “Horas de outro mundo”, em parceria com Leonel Azevedo, que viria a ser um de seus principais parceiros de composição. Juntos escreveram “Mágoas de caboclo” (1936), “História joanina” (1936) e “Lábios que beijei” (1937), valsa que alcançou grande êxito perante o público e que veio a consagrar a parceria Cascata-Azevedo. As músicas de Cascata foram gravadas por grandes intérpretes da época, como Orlando Silva, Silvio Caldas e Odete Amaral.³²³

³²¹ Informações disponíveis em: https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/sites/expo-virtual-cpdoc.fgv.br/files/documentos/musicas_e_artistas_-_vargas_-_final.pdf. Acesso em 05 de abril de 2023.

³²² Informações disponíveis em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/david-nasser>. Acesso em 05 de abril de 2023.

³²³ *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. <https://dicionariompb.com.br/artista/j-cascata/>. Acesso em 27/04/2023.

O Departamento teve como seu primeiro presidente ninguém menos do que Ary Barroso que, junto com Benedito Lacerda e Cristóvão de Alencar, formou a primeira comissão diretora. Naquele momento, Ary Barroso já era um reconhecido compositor. Autor musical versátil, compôs letras e melodias de diversos gêneros, do samba passando pelo choro, jazz e marchas carnavalescas. *Aquarela do Brasil* (1939), amplamente executada dentro e fora do país, abriu portas para os trabalhos que realizou com Walt Disney na década de 1940.³²⁴ Ele também ficou conhecido por sua atuação nas rádios desde os anos 1930. Foi apresentador e locutor na Rádio Philips, Rádio Mayrink Veiga, Rádio Cruzeiro do Sul, Kosmos e Rádio Tupi. Em sua homenagem, na data de seu nascimento, em 7 de novembro, é comemorado o Dia do Radialista.³²⁵ Sua importância na radiodifusão transparece nesta tese, mas a partir de um tipo de inserção pouco abordada de sua trajetória: a atuação no meio associativo - na SBAT e, posteriormente, na União Brasileira de Compositores. Na Sociedade ele ocupou cargos de destaque, como a cadeira nº 30 do Conselho Deliberativo, cujo patrono era Ernesto Nazareth, além de ter sido subsecretário na gestão de Frederico Cardoso de Menezes (1939-1940).

Benedito Lacerda era tesoureiro do Departamento de Compositores. O flautista e arranjador, teve como um de seus principais parceiros Pixinguinha, com quem gravou um conjunto de 17 discos pela gravadora RCA Records. O conteúdo deu origem ao programa *O Pessoal da Velha Guarda*, apresentado por Almirante na Rádio Tupi (1942-1957). Em 1934, criou o Regional de Benedito Lacerda, grupo musical que atuou intensamente entre as décadas de 1930 e 1950 e acompanhou gravações e apresentações de cantores como Carmem Miranda, Francisco Alves, Silvio Caldas e Orlando Silva.³²⁶

Cristóvão de Alencar foi radialista e compositor, sendo marcante em sua obra sambas e marchinhas. “Arrependimento” (1935), em parceria com Sílvio Caldas, “Até breve” (1937), em parceria com Ataulfo Alves e a marcha “Mal-me-quer” (1940), em parceria com Newton Teixeira, são alguns exemplos de sucesso. Teve ainda como

³²⁴ Barroso foi autor das trilhas sonoras dos filmes *Alô Amigos* (1943) e *The Three Caballeros* (1944). Informações retiradas de <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12427/ary-barroso>. Acesso em 27/04/2023.

³²⁵ Informações disponíveis em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2022-06/cem-anos-do-radio-no-brasil-ary-barroso-e-aquarela-do-brasil>. Acesso em 27/04/2023.

³²⁶ Informações disponíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12219/benedito-lacerda>. Acesso em 27/04/2023.

parceiros Noel Rosa, Wilson Batista, Haroldo Lobo e outros. Ficou conhecido pelo pseudônimo “Amigo velho”, expressão que usava para se referir aos ouvintes quando iniciou na Rádio Guanabara, em 1935. Era um momento em que a maioria dos locutores ainda se referia aos ouvintes de modo muito formal.³²⁷

A partir desse breve panorama da trajetória dos autores que compunham o grupo de compositores da SBAT, pode-se perceber que o Departamento era representado por nomes cujas obras eram voltadas para o grande público e muitos deles utilizaram-se de veículos como o teatro e o rádio para atingi-lo. Contudo, a despeito da criação de uma data para exaltar a importância dos compositores e da música brasileira, foi possível verificar com a pesquisa que a relação dos autores musicais com a SBAT foi atravessada por diversos conflitos. Ary Barroso, Cristóvão de Alencar e Benedito Lacerda foram protagonistas neste processo, que culminou com a fundação da União Brasileira dos Compositores (UBC) em junho de 1942.

Essa rivalidade estava explícita já nos primeiros anos da década de 1930, na disputa no meio associativo pelo controle da regulação dos direitos autorais de obras musicais. Em julho de 1934, o então chefe da Censura, Raymundo Monte Arraes, registrou o seguinte parecer:

... em face dos documentos examinados e dos fatos alegados, [declara] inabilitada para o exercício da defesa dos direitos autorais, a Sociedade Brasileira de Compositores e Editores Musicais, e determina ao funcionário competente que lhe seja dada baixa no registro que, para aquele fim, foi procedido.³²⁸

Como fica explícito no trecho, o documento refere-se à inabilitação, pelo Departamento de Censura do Rio de Janeiro, da Sociedade Brasileira de Compositores e Editores Musicais (SBCEM). Uma das justificativas alegadas para sua inabilitação foi o fato de a instituição ter um estatuto preliminar que, após aprovação no momento da fundação da

³²⁷ Informações disponíveis em: <https://dicionariompb.com.br/artista/cristovao-de-alencar/>. Acesso em 27/04/2023.

³²⁸ Parecer da Divisão de Censura do Rio de Janeiro. CG 51_21_001 a CG 51_21_003. Arquivo Francisca Gonzaga, IMS-RJ

SBCEM, não foi redigido definitivamente por uma comissão nomeada pelo presidente da Assembleia Geral, configurando a incompletude da oficialização da sociedade civil.

Criada em 1928, tal qual a SBAT, tinha como principal objetivo a proteção dos direitos autorais de seus associados, de acordo com a legislação vigente. Sua primeira diretoria foi composta por relevantes nomes do meio musical daquele momento: Joubert de Carvalho (Presidente), Sophonias Dornellas (Vice-presidente), Ary Kerner Veiga de Castro (1º secretário), J.B. Silva (2º secretário), Fred Figner (1º tesoureiro) e J. Gomes Junior (2º tesoureiro). Importante observar que vários dos seus integrantes eram membros da SBAT e faziam parte, inclusive, de sua diretoria. O militar, compositor e autor teatral Sophonias Dornellas, por exemplo, atuou como secretário por quase 10 anos³²⁹ e ocupou a Cadeira nº 3 do Conselho Deliberativo até a sua morte, em 1941.

O estatuto (preliminar) da SBCEM mostra que a associação tinha ainda os seguintes objetivos: promover estudos relacionados aos direitos do autor no meio musical; arbitrar possíveis controvérsias de seus associados seja no âmbito da Sociedade ou fora dela; efetivar a cobrança e o repasse dos direitos autorais de seus associados.

Em abril de 1933, após quase cinco anos de sua fundação, a SBCEM realizou eleição de uma nova diretoria na busca de conseguir a sua reativação. A motivação da iniciativa teria sido pelo fato de a SBAT não cumprir seus compromissos e dever repasse de valores para vários dos seus associados, que decidiram: “...defender os seus direitos e o seu patrimônio tão mal cuidados por essa Sociedade”.³³⁰ Este movimento ocasiona uma reação de oposição da SBAT, que entra com uma petição apontando a ilegalidade do processo. Em documento (curiosamente) intitulado “Provas de que a ‘Sociedade Brasileira de Compositores e Editores Musicais’ não existe”³³¹, fica explícito que a SBAT estava determinada a impedir o retorno de uma sociedade civil que tinha propósitos concorrentes aos seus. Dentre outros argumentos, declara que, conforme previsto em seu estatuto, a SBCEM não promoveu eleições anuais da diretoria; não realizou reuniões mensais com seu quadro social; não apresentou relatórios anuais e nem balancetes; não realizou publicações de avisos de convocação de assembleias na imprensa; bem como a eleição da nova diretoria, marcando seu retorno, foi realizada com cargos não previstos em seus estatutos. Apesar de negar temer a

³²⁹ Sophonias Dornellas foi secretário da SBAT nos períodos de 1931 a 1935 e 1938 a 1941.

³³⁰ CG 51_23_002. Arquivo Francisca Gonzaga, Instituto Moreira Salles, IMS-RJ.

³³¹ CG 51_22_004 a CG 51_22_009. Arquivo Francisca Gonzaga, Instituto Moreira Salles, IMS-RJ.

concorrência de qualquer sociedade civil, o documento desestimula veementemente qualquer movimento de reativar a associação, que, a seu ver, se encontra morta, e reafirma o lugar de protagonismo da SBAT:

Os compositores que tentaram, milagrosamente, dar vida a um cadáver, que abandonem essa ideia e fundem, dentro da lei, uma sociedade nova, e a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais nada dirá nem poderá dizer. Agora, reconhecida como de utilidade pública e zeladora, por compromisso internacionais, dos direitos dos autores do mundo, não pode e nem deve ficar indiferente ao atentado que a SBCEM quer praticar, pulando por cima da lei para, depois, pleitear, em nome da lei, o direito de seus sócios.³³²

A partir de solicitação do referido chefe da Censura, os representantes da SBCEM se manifestaram. Eles encaminharam um documento justificando a reativação da sociedade civil. Em um primeiro momento, reafirmaram que sua criação em 1928, bem como a eleição de sua diretoria e funcionamento, obedeceram a todos os critérios e normas legais. Explicitaram que a desativação da sociedade por alguns anos se deveu ao fato de vários serem membros da SBAT, que acabou por absorver a cobrança dos chamados pequenos direitos, que eram a sua principal atribuição e motivo de sua criação. A motivação para seu ressurgimento, se deu, de acordo com eles, em um contexto de displicência com o pagamento de direitos dos autores:

... não tendo cumprido a Sociedade de Autores Teatrais os compromissos que assumiu com os editores e compositores musicais, devendo, a estes, algumas centenas de contos de réis, resolveram os prejudicados se organizar novamente, o que fizeram dentro dos preceitos da lei para virem, por si próprios, sem a indevida tutela da Sociedade dos Autores Teatrais defender os seus direitos e o seu patrimônio tão mal cuidados por essa Sociedade.³³³

³³² CG 51_22_004 a CG 51_22_009. Arquivo Francisca Gonzaga, Instituto Moreira Salles, IMS-RJ.

³³³ CG 51_23_001 a CG 51_23_003. Arquivo Francisca Gonzaga, Instituto Moreira Salles, IMS-RJ.

A fim de explicitar que o retorno das atividades da SBCEM fora realizado dentro dos trâmites legais, seus membros alegaram que a eleição da nova diretoria foi feita em assembleia geral, devidamente convocada por convite registrado em diário oficial, conforme previsto em seu estatuto. Além disso, lembraram que o então presidente da SBCEM já tinha requerido o registro da Sociedade perante a divisão de censura, que havia sido concedido. Sobre os argumentos apresentados pela SBAT, apresenta discordância sobre as justificativas para a paralisia das suas atividades. Ela apresenta como um de seus principais argumentos o não cumprimento do artigo 28 do Decreto n. 5492, de 16 de julho de 1928, cujo teor é o seguinte: “As sociedades nacionais ou estrangeiras, legalmente constituídas para a defesa de direitos autorais, reputar-se-hão mandatárias de seus associados, para todos os fins de direito, pelo simples acto de filiação às mesmas, salvo clausula expressa em contrario”.³³⁴ Ele não teria nenhuma relação com a questão da nova sociedade, assim como as outras razões alegadas pela SBAT - a não realização de assembleias mensais e não apresentação de relatórios anuais -, já que a Sociedade em questão estava desativada e não teria como fazê-los. Assim, estes seriam “argumentos que ficam muito aquém da inteligência e da cultura de quem os assina”.³³⁵

Ao que parece, o fato de a nova sociedade ter um campo de atuação afim com o da SBAT foi um fator primordial para compreender a rivalidade e o esforço desta por sua extinção oficial. Em relatório anual referente ao ano de 1934, o caso da extinção da sociedade de pequenos direitos é mencionado como o “mais importante resolvido de modo satisfatório para a SBAT...”. Para a resolução da questão, além da eliminação de sócios envolvidos, a SBAT provocou seu fechamento.³³⁶ Desta forma, é possível afirmar, de acordo com o trecho do relatório, que a SBCEM foi vista como potencial concorrente ao seu projeto de controle do campo dos direitos autorais no Brasil.³³⁷

³³⁴ Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1910-1929/D5492-1928.htm. Acesso em julho de 2023.

³³⁵ CG 51_23_001 a CG 51_23_003. Arquivo Francisca Gonzaga, Instituto Moreira Salles, IMS-RJ.

³³⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1935, p.7.

³³⁷ Ao longo da pesquisa encontramos a página virtual da Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música (SBCEM), que não podemos afirmar ter relação com a sociedade que a SBAT fez oposição. Fundada em 1946, é uma associação civil com os mesmos objetivos da anterior: representar e defender os direitos autorais de seus membros. Um fato curioso é que um de seus primeiros presidentes foi Ary Barroso (1947-1948 e 1957-1960), fundador da União Brasileira de Compositores (UBC) no início da década de 1940. Ver <https://sbacem.org.br/>, acesso em 01/05/2023.

Importante lembrar, que desde fins da década de 1920, a SBAT passou a recolher, além dos direitos de autores relacionados ao teatro, aqueles relacionados a qualquer produção cultural/intelectual reproduzido, irradiado, executado publicamente e que tivesse intenção de lucro. Como consequência da participação na sociedade concorrente, a SBAT promoveu, em 1934, a eliminação de seus quadros dos músicos Bernardino Vivas, Rimus Prazeres, Rafael Romano Filho, Joaquim da Silva Tojeiro, Amir Alexandre dos Passos e Marques da Gama. Foram mantidos como associados Eduardo Souto e Jardel Jercolis. O primeiro, entregou à Sociedade carta junto à cópia de pedido de demissão da SBCEM; o segundo, foi perdoado pela Seção Comercial.³³⁸

A dissolução da Sociedade de Compositores e Editores Musicais e a expulsão de alguns de seus membros da SBAT não dirimiu os conflitos desta com o meio musical. Em 1937, Bernardino Vivas - um dos maestros desligados anos antes - foi a público denunciar irregularidades acerca de arrecadação pela SBAT: a apropriação indevida de 700 contos de direitos de autores de seu quadro social e de fora dele. A Sociedade processou o músico, que, em juízo, reafirmou a acusação e disse estar o montante sob a rubrica “direitos parados”. De acordo com um jornal de grande circulação da época, a própria Sociedade estaria repensando seu papel naquele momento, dada à crise trazida por Vivas: “Carlos Bittencourt, o honrado presidente da SBAT, está agora uma vez que se fez a abertura desse tumor com os trunfos na mão para colocar a sociedade que dirige dentro das suas finalidades. Ele próprio já está convencido, segundo dizem, de que há irregularidades...”³³⁹

O jornalista e compositor Orestes Barbosa, também presente no tribunal, reafirmou as irregularidades e denunciou a ordem de Bittencourt da suspensão de recebimento de dinheiro sob rubrica de “Direito parado”. Alegou ainda que recebia da SBAT “apenas (...) uma média de 100\$ (Cem mil réis) mensais de direito!”³⁴⁰ O maestro não estava sozinho, recebendo apoio de outros nomes do meio musical, como Bucy Moreira, Kid Pepe, João de Barros, Germano Augusto, dentre outros, que

³³⁸ Não encontramos informações sobre a causa de Jardel Jercolis ter sido perdoado e mantido nos quadros da SBAT.

³³⁹ *Gazeta de Notícias*, 01/05/1937.

³⁴⁰ *Gazeta de Notícias*, 01/05/1937.

estiveram presentes na ocasião. Ainda de acordo com notícias da época, parece ter havido mobilização considerável de parte do meio musical e radiofônico.³⁴¹

O processo judicial contra o maestro Vivas é somente um dos episódios enfrentados pela gestão de Carlos Bittencourt como presidente da SBAT (1936-1937), período conturbado para a instituição em sua relação com os músicos. Em 1936, em relatório sobre as atividades desenvolvidas em seu primeiro ano de gestão, o presidente relata certa turbulência entre a diretoria e os compositores.³⁴² Na tentativa de pensar alternativas para a solução das questões colocadas pelo grupo, Bittencourt relata a organização de comissões de trabalho que, com o tempo, se mostraram infrutíferas. Descobriu-se, posteriormente, a tentativa de formação de uma nova sociedade por parte do grupo de compositores por discordarem da cobrança dos chamados pequenos direitos pela SBAT. De acordo com o documento, a desagregação acabou sendo contornada pelo musicista Custódio de Mesquita, que teria grande conhecimento sobre as questões relacionadas aos direitos de execução em discussão.³⁴³

Alguns periódicos dedicaram-se à cobertura da tensão entre os autores musicais e a SBAT no período, sendo a imprensa da época uma fonte valiosa para acessar a dinâmica dos conflitos, as parcerias travadas e os principais personagens envolvidos. Destaco aqui a *Gazeta de Notícias* e, principalmente, *O Radical*, no qual encontramos uma cobertura mais efetiva do assunto em questão. Este periódico, que tinha como subtítulo “A voz da Revolução”, foi fundado em junho de 1932. Ele teria sido, de acordo com Marieta de Moraes Ferreira, um dos jornais tutelados pelo governo e grupos que o apoiavam na criação de uma imprensa pró-Vargas. Assim, o próprio periódico se definia como um veículo que buscava “defender e propagar os princípios da Revolução de 1930, segundo a concepção dos ‘tenentes’, no seio da classe trabalhadora”.³⁴⁴ Desta forma, era comum encontrar notícias voltadas para o mundo dos trabalhadores, como a

³⁴¹ De acordo com *O Radical* de 24/04/1937, o músico também recebeu apoio da Casa dos Artistas, do Sindicato Musical e da Rádio Mayrink Veiga. Entretanto, não encontramos maiores detalhes desse apoio.

³⁴² O autor teatral Carlos Bittencourt foi presidente da SBAT no biênio 1936 - 1937. Ele foi um dos fundadores da Sociedade e ocupou os cargos de secretário nas gestões de 1918 e 1923 - 1924, respectivamente. Além de sócio benemérito, era membro do Conselho Deliberativo onde ocupou a cadeira nº 15.

³⁴³ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, out. 1937, p.10.

³⁴⁴ <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-tematico/radical-o>. Acesso em 24/05/2023.

reivindicação por melhores condições de trabalho, greves, convocações de assembleias etc.

No caso específico das notícias relacionadas à SBAT, um primeiro aspecto a apontar é que algumas delas denominam o grupo de músicos descontentes como “marchistas”. Não encontramos uma definição em suas páginas para o termo, mas, a partir de um olhar mais atento, é possível identificar que tal denominação referia-se a um grupo de compositores que, em sua maioria (senão em sua totalidade), escrevia músicas de cunho “popular” - como marchas carnavalescas, sambas, canções etc. - ou ainda, atuavam em uma das mídias consideradas “modernas” naquele momento: o rádio.

A presença deste grupo de compositores populares no quadro de sócios efetivos da SBAT estaria causando incômodo, segundo a imprensa. Um dos periódicos da época, reproduziu uma declaração atribuída ao escritor teatral Joracy Camargo: “... que a SBAT receia, pelo crescimento do rádio, a maioria legal do chamado ‘pessoal do morro’, no seu quadro social”.³⁴⁵ A fala do autor da consagrada peça *Deus lhe Pague* (1932),³⁴⁶ que traz uma carga intensa de preconceito em relação aos músicos de determinado tipo de composição - a popular -, nos ajuda a refletir sobre como as artes que tinham como finalidade divertir audiências e plateias, em geral, eram vistas por alguns como menor. A música é mencionada neste caso, mas é preciso lembrar que o próprio teatro realizado por muitos dos autores que integravam a SBAT era visto - por críticos teatrais e, muitas vezes, pelos próprios teatrólogos -, como de menor qualidade ou de cunho meramente comercial. Nesta visão, o teatro ligeiro e cômico deixava a desejar na qualidade artística quando comparado a produções teatrais dramáticas ou da alta comédia europeia. Refiro-me aqui essencialmente ao teatro característico das obras de Viriato Corrêa, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Abadie Faria Rosa, Carlos Bittencourt e Joracy Camargo, dentre vários outros, que eram fundadores e membros efetivos da SBAT.

³⁴⁵ *O Radical*, 08/04/1937, p.1.

³⁴⁶ A peça foi representada pela primeira vez, em 1932, no Teatro Boa Vista (SP). Encenada pela Companhia Procópio Ferreira, foi um dos maiores sucessos de bilheteria do teatro nacional na década de 1930. O êxito de Joracy Camargo no chamado teatro social levou-o ao reconhecimento no meio literário e, conseqüentemente, à sua entrada na Academia de Letras em 1967. Ele ingressou na cadeira nº 32, na sucessão de seu amigo Viriato Corrêa. Associou-se à SBAT em 1925, onde mais tarde foi presidente (1962-1974). Além disso, ocupou a cadeira nº 5 do Conselho Deliberativo, cujo patrono era Machado de Assis.

Assim, Jorge Faraj, Alberto Ribeiro, Roberto Martins, João de Barros, Kid Pepe, Germano Augusto e outros compositores apontavam como um dos principais descontentamentos do grupo a diferença de tratamento praticada pela diretoria da SBAT entre autores teatrais e musicais. Segundo notícia da época, os músicos tinham sua parcela de responsabilidade:

A culpa inteira desse fato, diga-se a verdade, não cabe inteiramente à SBAT a qual tem sido favorecida pela displicência dos ‘astros’ da música popular, que viviam, até aqui, muito embalados e com muita honra de pertencer, como filiados, a um grêmio que, em igualdade social, não os quer acolher.³⁴⁷

A criação da categoria “sócio filiado” no início da década de 1930 foi uma estratégia que se mostrou efetiva temporariamente. Se, por um lado, ela garantia o pagamento de execução para os músicos, por outro, colocava-os em um lugar de preterimento em relação aos demais membros da SBAT. A categoria foi alvo de críticas sucessivas de grupos de compositores anos depois, já que eram impedidos de participar das deliberações da instituição por não terem poder de voto nas assembleias. Soma-se a isso, o questionamento de grupos de compositores e de sociedades de rádio acerca da legitimidade da SBAT em cobrar direitos que não estavam relacionados ao meio teatral.

Interessante lembrar que, de Chiquinha Gonzaga, passando por Avelino de Andrade, Noel Rosa e Heitor Villa-Lobos, só para mencionar alguns nomes de expressão do campo musical brasileiro, estiveram presentes no quadro de associados da SBAT desde a sua fundação. Contudo, as condições de convivência na associação mudaram nas duas primeiras décadas de existência e trouxeram novas demandas e críticas. Segundo os descontentes, eram colocadas dificuldades de ingresso na SBAT na condição de sócio efetivo - que, de acordo com o estatuto, poderia ter poder de voto nas assembleias e participar efetivamente das medidas decisórias da instituição -, o que os impossibilitava de pautar as demandas específicas dos trabalhadores da música. De acordo com o projeto do novo estatuto que estava sendo discutido, um dos critérios seria

³⁴⁷ *O Radical*, 10/04/1937, p.1.

a exigência de 400 composições para acesso de novos sócios filiados em detrimento das 200 até então exigidas.³⁴⁸ Para aqueles que pleiteavam um lugar em seu quadro social, alegavam a exigência de “folha corrida” - bons antecedentes criminais a partir de investigação policial - e prova de capacidade intelectual, critérios que não eram exigidos para autores teatrais.

Ainda em relação à admissão de sócios, outra irregularidade apontada pelos insurgentes foi a admissão ilegal de membros, ou seja, fora dos critérios definidos no estatuto. Naquele momento, a SBAT só aceitava autores em seus quadros. Tal regulamento levou ao desligamento de nomes de importância, como João Baptista Gonzaga, dos quadros da Sociedade.³⁴⁹ Assim, ganhou grande repercussão e sofreu críticas a admissão de Alberto Queiroz, que não era autor teatral nem musical, mas tradutor. Fábio Aarão Reis, apesar de sócio efetivo, autor teatral e membro do Conselho Deliberativo, era um dos principais críticos da chamada “fraude dos estatutos”.³⁵⁰

O desrespeito da Sociedade perante órgãos de censura também foi apontado durante a gestão de Carlos Bittencourt. Se, ao longo da pesquisa, fica latente a posição ativa com que a SBAT, desde a sua criação, buscava tecer e estreitar laços com o Estado brasileiro em suas diversas instâncias, como, por exemplo, os departamentos de censura, há, por outro lado, acusação de fraude perante as autoridades.

O caso denunciado à imprensa pelo sócio Roberto Martins - com apoio de Ataúlfo Alves, Conceição Machado, João de Barros, Jorge Faraj e Mário Lago -, teve relação com a realização de um evento na Casa do Caboclo, em 1936. O festival, organizado pelo cantor e compositor italiano Kid Pepe, contou com a peça de autoria de Faraj que, na ocasião, teve sua programação proibida pela censura. A fraude teria sido realizada por Pepe, que, ao ter acesso ao programa original em poder da SBAT, teria modificado o programa do festival atribuindo títulos de composições suas à programação original.³⁵¹ Não coincidentemente, em setembro de 1937, o *Boletim da*

³⁴⁸ *O Radical*, 15/04/1937, p.3.

³⁴⁹ De acordo com Relatório da gestão administrativa de 1932, apresentado pelo então presidente Abadie Faria Rosa, João Baptista Gonzaga pediu desligamento em um momento que já estava estabelecido pelos estatutos que somente autores teatrais e compositores poderiam ser sócios efetivos, passando Gonzaga para a categoria de sócio filiado. Ver *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1933, p.13.

³⁵⁰ *O Radical*, 08/04/1937, p.3.

³⁵¹ *O Radical*, 10/04/1937, p.3.

SBAT publicou a tradução de um documento que tratava da importância da fidelidade dos programas das apresentações de composições musicais para que houvesse a justa distribuição dos direitos devidos. Seu autor foi o belga F. Soiron, membro da Comissão de Programas do “Comitê Nacional Belga”, que apresentou o relatório à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores. O relato, de teor otimista, diz que eles chegaram a resultados positivos em relação à fidelidade dos programas, o que só foi possível “... graças a uma vigilância e uma severidade nem sempre fáceis de serem aplicadas...”.³⁵² Eis o que possivelmente pode ter sido uma resposta sobre este episódio de acusação de fraude envolvendo a SBAT.

Importante mencionar que Pepe era um dos autores que estava, junto com outros músicos, pleiteando sua entrada como membro efetivo da Sociedade. Apesar de ser um autor considerado produtivo naquele momento - assinava cerca de 200 composições -, uma das especulações acerca de sua não admissão era o fato de ser italiano. Contudo, ele não era exceção.³⁵³ O clima nacionalista vigente parece ter transbordado para os palcos. Segundo notícia intitulada “As lágrimas rolavam”, a atriz alentejana Esther Leão foi à SBAT denunciar Jayme Costa à Carlos Bittencourt. Segundo Esther, Costa não queria mais lhe dar papéis em sua companhia que ocupava o Teatro Rival, pois “os autores brasileiros haviam proibido que ele empresário abastecesse, com os seus originais, a referida atriz.”³⁵⁴ Ao buscar apurar o assunto, o periódico aponta algumas especulações acerca da causa de sua exclusão: uns alegaram inadequação de idade para os papéis; outros destacaram o incômodo com o sotaque da atriz; e alguns afirmaram “que se trata de um legítimo movimento nacionalista, em defesa do palco e da plateia nacionais”.³⁵⁵

A situação ficava ainda mais crítica, pois o grupo de compositores alegava que a maior parte dos dividendos advindos de direitos autorais da SBAT eram provenientes das produções não-teatrais executadas no Brasil e no exterior e esse montante não era utilizado para melhorias do campo musical. Em 1942, o jornal *A Noite* publicou o resultado de um estudo encomendado pela Sociedade acerca do recolhimento dos

³⁵² *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, Set. 1937, p.4.

³⁵³ No mesmo momento, Germano Augusto, compositor português, também pleiteava vaga como sócio efetivo, não tendo sido aceito.

³⁵⁴ *O Radical*, 20/04/1937, p.3

³⁵⁵ *O Radical*, 20/04/1937, p.3

direitos autorais.³⁵⁶ Na imagem que segue é possível ter acesso aos autores mais representados/executados e os respectivos valores de direitos autorais recebidos pela Sociedade.

³⁵⁶ *A Noite*, 24/03/1942, p.6.

Figura 13: ranking de autores mais representados

OS AUTORES BRASILEIROS MAIS REPRESENTADOS	
O estudo mandado proceder pela S. B. A. T.	
Para apurar o Voto Auloral, a "Sociedade Brasileira de Autores Teatrais" encarregou o professor Erimá Carneiro de fazer um estudo da sua escrituração desde 1921 a 1941.	
Para tal estudo minucioso ficou provado que os dois autores brasileiros mais representados são Joracy Camargo e Paulo de Magalhães, sendo que este último encabeçou a lista nos anos de 1938, 1939, 1940 e 1941.	
Havendo uma diferença de 3:000\$000 (três contos de réis) entre Joracy Camargo e Paulo de Magalhães, apurou-se ainda que 25 % dos direitos de Joracy Camargo provieram da representação das suas peças no estrangeiro.	
Eis a lista da SBAT, que será publicada no seu Boletim :	
GRANDE DIREITO	
JORACY CAMARGO pagou de percentagem à SBAT...	24:397\$000
PAULO DE MAGALHÃES " " " " " "	21:005\$000
Freire Junior " " " " " "	20:295\$000
Armando Gonzaga " " " " " "	19:947\$000
Viriato Correia " " " " " "	15:239\$000
Gustão Tojeiro " " " " " "	14:962\$000
Luiz Iglésias " " " " " "	14:576\$000
Renato Viana " " " " " "	10:835\$000
R. Magalhães Junior " " " " " "	7:547\$000
José Vanderlei " " " " " "	6:113\$000
Abadie Faria Rosa " " " " " "	5:928\$000
Cardoso de Menezes " " " " " "	5:524\$000
E outros com menos.	
PEQUENO DIREITO (que paga percentagem TRÊS VEZES MAIOR que o GRANDE DIREITO).	
Ari Barroso	28:359\$000
Jardel Jercolis	24:981\$000
Benedito Lacerda	15:397\$000
E outros com menos.	
Ari Barroso e Jardel Jercolis, que são também autores de Grande Direito, receberam, porém, muito mais sob a rubrica de Pequeno Direito.	

Um dado que chama atenção é a diferença de arrecadação entre produções teatrais e não-teatrais. Segundo o levantamento, os compositores recebiam, naquele momento, uma porcentagem que era o triplo daquela cobrada das produções teatrais, o que demonstra como os pequenos direitos eram rentáveis. Estes números nos auxiliam a compreender a disputa pela administração dos direitos dos compositores naquele contexto.

Diante desse panorama de extensas críticas à SBAT, tendo como foco principal seu presidente Carlos Bittencourt e sua gestão, os “marchistas” exigiram mudanças no estatuto e maior transparência. Desta forma, solicitaram que fossem publicadas listas: das instituições estrangeiras e os respectivos valores remetidos; de sócios efetivos (autores teatrais e compositores); de nomes de direitos “parados” ou “não procurados”, para que pudessem ser pagos etc. Esse contexto gerou a ideia - que como já vimos não é inédita - de autonomia e organização do grupo em sua própria entidade a fim de que pudessem ser os protagonistas das decisões relacionadas aos seus interesses. Grandes

nomes do meio musical apoiaram o movimento dos sócios compositores no sentido de se tornarem independentes. Ary Barroso, Luiz Peixoto e o cantor Francisco Alves foram alguns dos que fizeram coro à ideia corrente de criação de sociedade própria dos autores da música. O aclamado cantor e compositor Alberto Ribeiro chegou a dar a seguinte declaração a um periódico da época: “... o direito autoral não tem tamanho (...) aquele que o possui deve defendê-lo plenamente, sem ficar subordinado à tutela de uma associação teatral”.³⁵⁷ Emissoras de rádio, como a Mayrink Veiga e a Rádio Tupi, também se manifestaram “pró-marchistas”. O apoio de parte das empresas de radiodifusão e o consequente não reconhecimento da SBAT como legítima responsável pelos direitos de execução estavam relacionados aos interesses desses grupos de controlar o sistema de arrecadação e ao poder simbólico que isso representava no meio musical em um momento que o sistema radiofônico se estabelecia no Brasil.

Importante ressaltar que o movimento dos compositores também encontrou apoio na própria SBAT. Sócios efetivos e até membros do Conselho Deliberativo apoiaram sua independência: Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro, Sophonias Dornelas, Luiz Iglesias e Custódio Mesquita eram os principais apoiadores. Joracy Camargo expressou seu posicionamento para a imprensa da época: “os compositores só encontrariam solução organizando-se em sociedade autônoma”. O coro pró-compositores cresceu pela opinião do experiente teatrólogo maranhense, Viriato Corrêa - “que estava de acordo com a igualdade dos sócios, pois não compreendia a criação de castas num país sem castas como o Brasil”.³⁵⁸

Neste momento, alguns dos membros teciam críticas abertas à gestão Bittencourt. Enquanto Fábio Aarão Reis manifestava-se veementemente contra os chamados “sócios castrados” - referindo-se às dificuldades colocadas aos autores de música popular a se tornarem sócios efetivos -, Luiz Iglesias destacou-se pelas críticas contundentes à chamada “verba de representação”. Apesar de prevista no estatuto, ela se referia ao “farto ordenado” pago ao então presidente Carlos Bittencourt, o que, segundo Iglesias, ia contra a ideia do papel de uma associação civil de utilidade pública, que deveria priorizar a prestação de serviços à sociedade e não visar o benefício próprio.³⁵⁹

³⁵⁷ *O Radical*, 08/04/1937, p.3.

³⁵⁸ *O Radical*, 17/04/1937, p.5.

³⁵⁹ A oposição a Carlos Bittencourt culminou na renúncia de Armando Gonzaga (vice-presidente); Freire Junior (Tesoureiro) e Custódio Mesquita (Secretário).

Este panorama aponta para a existência de uma pressão interna a favor das demandas do grupo de compositores. Após reunião do Conselho Deliberativo, de 15 de abril de 1937, a SBAT voltou atrás, conforme estava previsto na reforma dos estatutos, no que se refere ao aumento do número de produções musicais - de 200 para 400 composições - como critério para o ingresso de sócios efetivos. Outra resolução foi a autorização para que os compositores tivessem organismos internos próprios. Tal medida visava evitar a cisão e foi a primeira vez que houve menção pública acerca da criação de um Departamento de Compositores. Também foi criado o cargo de fiscal de direito de execução, para o qual foi nomeado Jorge Faraj.

No entanto, tais medidas não apaziguaram as questões dos autores musicais com a SBAT, que se prolongaram pela gestão de Armando Gonzaga (1938-1939). Especificamente em relação às questões enfrentadas com o grupo de compositores, o autor de “Cala a boca, Etelvina” (1951) continuou tendo um posicionamento favorável à separação dos autores musicais e à constituição de uma sociedade própria.

O então presidente tomou como uma de suas primeiras medidas - a fim de organizar e moralizar a SBAT, que estava muito desgastada - a formação de uma comissão para apurar casos de plágio, o que acabou por aprofundar o descontentamento. Assim, Freire Junior, Lamartine Babo, Benedito de Lacerda, Milton Amaral e Pacheco Filho³⁶⁰ foram nomeados para compor a chamada Comissão do Pequeno Direito, que tinha como principais atribuições: tomar conhecimento das questões relativas ao pequeno direito e propor medidas à direção da SBAT; atentar para a sua fiscalização e distribuição, principalmente nos locais onde sejam executadas obras de entidades e autores representados pela SBAT; a proposição de modificações nas tabelas e porcentagem, sempre que julgar necessárias; a sugestão de medidas disciplinares para aqueles autores do pequeno direito que de alguma forma burlarem “a ação da Comissão ou se declarem publicamente não satisfeitos com os serviços da SBAT”.³⁶¹ Chama atenção no trecho destacado o teor autoritário desta última atribuição, que diz respeito ao controle do que era expressado publicamente pelos seus membros, aspecto característico do controle praticado na ditadura do Estado Novo. Na imprensa

³⁶⁰ Alvarenga Fonseca e Joubert de Carvalho haviam sido convocados para a comissão, mas foram substituídos por Milton Amaral e Pacheco Filho.

³⁶¹ *Boletim da Sbat*. Rio de Janeiro, jan.1938, p.7, grifo nosso.

encontramos notícias de compositores que relataram a vigilância em entrevistas concedidas aos jornais da época e represália da SBAT.³⁶²

Foi durante a gestão de Gonzaga, em 1938, que a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA) foi criada. Estiveram envolvidos Antonio Nássara, Almirante, João de Barros, Lamartine Babo, Francisco Alves e outros. Relevante mencionar que neste momento de instabilidade, muitos destes autores estavam indecisos sobre a opção de ficar na SBAT ou na recém-criada associação. Comumente a SBAT foi acusada de distribuir empréstimos em formato de vales como recurso para manter associados em seus quadros sociais em momentos de disputas mais acirradas com outras sociedades civis. Ramiro Guará, por exemplo, foi um dos compositores que disseram ter retornado aos quadros da SBAT após “um dia gordo de vales”.³⁶³

A situação se tornou insustentável e se estendeu para os anos 1940, quando alguns membros do recém-criado Departamento de Compositores da SBAT resolveram se fundir à ABCA para formar uma terceira associação: a União Brasileira de Compositores (UBC).

Importante mencionar que a SBAT, naquele contexto, mantinha relações com a ABCA, já que firmaram acordo no que se refere ao recolhimento de direitos de execução. Assim, as parcerias entre as instituições eram complexas e se davam por meio de disputas e negociações entre os grupos que as formavam. O acordo tinha como objetivo facilitar a arrecadação em momentos de maior execução, como as festas de final de ano e carnaval. Ele previa a adoção de uma tabela única de cobrança na execução de obras de seus membros compositores. A iniciativa, que acabou por auxiliar o trabalho de fiscalização do DIP, recebeu o apoio e a anuência de Israel Souto, diretor no órgão governamental da Divisão de Cinema e Teatro. Segundo nota do *Boletim da SBAT*, “(...) o distinto diretor... sempre opinou pelo conagraçamento das duas sociedades, *aconselhando até mesmo sua fusão*, motivo que concorreu sobremaneira para que o acordo em apreço se verificasse”.³⁶⁴ Israel Souto foi um elemento-chave no

³⁶² O compositor Christovão de Alencar menciona situação envolvendo um companheiro do meio musical: “Soube que a SBAT enviou uma carta a Roberto Martins pedindo-lhe que confirmasse a entrevista que deu à Gazeta de Notícias. Naturalmente para agir contra ele”. *O Radical*, 15/01/1938, p.3.

³⁶³ *O Radical*, 28/10/1938, p.4.

³⁶⁴ *Boletim da Sbat*. Rio de Janeiro, jun.1941, p.10, grifo nosso.

apoio ao movimento de separação dos compositores da SBAT e um dos mediadores nas negociações para a criação da UBC.

De acordo com notícias da época, Ary Barroso, Benedito Lacerda e Cristovão Alencar, respectivamente, presidente, tesoureiro e secretário do Departamento de Compositores, entre outros, encaminharam ao DIP um memorial comunicando sua decisão e fundaram a UBC.³⁶⁵ Naquele momento, Geysa Bôscoli era o presidente da instituição (1942-1943). O teatrólogo, compositor e jornalista - sobrinho de Francisca Gonzaga e irmão de Jardel Jércolis, dois membros proeminentes do quadro social -, já havia sido secretário nos anos 1920 e, portanto, era um sócio experiente e que estava presente desde seus primeiros anos de existência. A resposta imediata da SBAT à formação da nova associação de compositores foi a divulgação de uma portaria interna que tinha o seguinte teor: “Em face dos seus compromissos internacionais, fundados em princípio de ordem legal, só será permitida a filiação de seus associados a outras entidades, desde que, previamente, seja requerida e processada a demissão de seu quadro social”.³⁶⁶ Poderia a SBAT naquele momento limitar a associação de seus membros? Ao que parece, a livre escolha de associação não estava garantida àqueles que eram de seu quadro social. Ao longo de sua história, vários de seus sócios participaram de outras iniciativas associativas, fossem elas de autores teatrais, jornalistas ou críticos teatrais. Raul Pederneiras, por exemplo, era membro da Associação Brasileira de Imprensa; Mário Nunes, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT); e Procópio Ferreira, da Casa dos Artistas.

Em junho de 1942, Bôscoli veio, em uma entrevista dada ao jornal *O Globo*, tratar publicamente do assunto. Primeiramente, reafirmou o lugar da SBAT, que completava 25 anos de existência, de vanguarda e protagonismo no que diz respeito à defesa dos direitos autorais no Brasil. Segundo ele, a reafirmação da importância da SBAT estava relacionada às “acusações precipitadas e injustas” feitas por um grupo de compositores, os quais ele não menciona nomes, que a identifica como uma “entidade

³⁶⁵ Desde a criação do Departamento de Compositores, em 1941, as relações deste com a diretoria não pareciam ser de total confiança. Indício disso foi a nomeação de fiscais pelo diretor Cardoso de Menezes para atuarem junto ao Departamento. Primeiro foi nomeado Paulo Orlando, que logo foi substituído por Amorim Diniz. Ver Relatório de atividades da gestão Cardoso de Menezes (1940-1941), publicado no *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul - ago. 1942.

³⁶⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai. - jun. 1942.

madrasta”.³⁶⁷ Lembra que autores teatrais e compositores sempre estiveram lado a lado desde a sua fundação. Para tanto, destaca uma galeria de compositores que fizeram/faziam parte naquele momento de seu quadro social: Chiquinha Gonzaga, Assis Pacheco, Oscar Guanabara, Freire Junior, Noel Rosa, Heckel Tavares, Heitor Villa-Lobos, Francisco Braga e outros. A partir disso, diz que o principal objetivo da Sociedade - independente de autores do meio teatral ou musical - era defender sua principal bandeira: o direito autoral. Em tom provocativo, questiona:

Que culpa podemos ter, se fomos previdentes (e isso devemos à clarividência de Abadie Faria Rosa), se conseguimos estudar e resolver problemas que estavam *abandonados* pelos maiores interessados? Os compositores sempre acharam mais cômodo, mais prático, e muito mais econômico poderem contar com o aparelhamento arrecadador e fiscalizador da SBAT.³⁶⁸

O então presidente diz que, naquele momento, aplaude e entende como justa a emancipação dos compositores da SBAT, sendo um processo natural, uma “solução natural da própria vida”. Assim, esperava que fosse feito um “desquite amigável”, como o processo foi descrito por Bastos Tigre. Contudo, devemos pontuar que essa negociação não parece ter sido tão amigável quanto o desejado. A partir desta reportagem fica explícita a participação/mediação do DIP, já que menciona alguns encontros com seu diretor divisional Israel Souto.

Como tentativa imediata de controlar os ânimos acirrados, a diretoria da SBAT decidiu pela intervenção no Departamento de Compositores enquanto sua separação ou esvaziamento não era efetivado. A ação foi justificada por diversas ações imputadas ao referido grupo. De acordo com fontes ligadas à SBAT, a decisão de intervenção administrativa foi tomada após o Departamento de Compositores infringir vários termos do estatuto da instituição. Dentre essas transgressões estavam: ausência de resposta, após solicitação da presidência, da diretoria do Departamento relacionada à demora da

³⁶⁷ *O Globo*, 30/06/1942.

³⁶⁸ *O Globo*, 30/06/1942.

elaboração de seu regulamento interno; falta de satisfação acerca da nova tabela de direitos autorais para discussão em Assembleia Geral; ausência de resposta à presidência acerca da apresentação do orçamento anual do Departamento de Compositores; omissão sobre demanda da tesouraria da SBAT acerca de pagamentos devidos e não realizados; negligência na entrega do Livro de Atas das reuniões realizadas; distribuição indevida dos fundos da Caixa de beneficência, entre outros. Além destas irregularidades, a situação foi agravada pelo fato do então fiscal da SBAT, Mateus da Fontoura, não ter sido recebido pela presidência do Departamento.

Em Assembleia Geral, de 29 de junho de 1942, constituída por Paulo de Magalhães (presidente), Daniel Rocha e J. Silveira Serpa (secretários), Ary Barroso, então presidente do Departamento, foi ouvido, a fim de explicar as acusações imputadas ao grupo de compositores. Inicialmente, o compositor de *Aquarela do Brasil* se disse favorável à intervenção e que ela “só o alegrava porque viria provar a lisura da Comissão Diretora do D.C. no desempenho de suas funções”.³⁶⁹ Em relação à demora da apresentação de resoluções acerca da elaboração do regulamento interno do Departamento, disse que não foi elaborado por intervenção da diretoria. Tal justificativa é refutada por Paulo de Magalhães, que lembrou que o compositor Gomes Filho, à época da reunião de resolução do regulamento, propôs “que não se tratasse de elaborar o regulamento de um Departamento cuja existência estava condenada”.³⁷⁰ Em relação à não apresentação do orçamento à diretoria da SBAT, mencionou que esta teria fechado seu orçamento sem esperar o do Departamento. Sobre não ter recebido o fiscal Mateus da Fontoura, justificou que somente quis compreender melhor a motivação de sua presença, o que, depois de ter sido esclarecido, foi recebido normalmente. Ao final da assembleia foi eleito interventor Silveira Serpa, que recebeu 65 votos contra um voto recebido por Abadie Faria Rosa, então diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT). O novo interventor era um respeitado jurista e exerceu o cargo de promotor público, sendo visto como alguém conhecedor das leis e que traria, do ponto de vista da SBAT, equilíbrio para a situação de descontrole com os compositores internamente.

Estranhamente, na mesma assembleia foi aprovada uma moção de congratulações à União Brasileira de Compositores (UBC):

³⁶⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai.-jun.1942, p.55.

³⁷⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai.-jun.1942, p.55.

A diretoria da SBAT tomando conhecimento, *por notícias da imprensa*, da fundação da União Brasileira de Compositores, com a finalidade de pugnar pelo direito autoral de seus dignos agremiados, apressa-se a enviar à sua novel confrreira congratulações efusivas com os votos de que sejam prósperos e fecundos os seus trabalhos em prol da defesa do direito autoral, pelo qual a SBAT há vinte e cinco anos se vem empenhando ardorosamente e neste grato ensejo a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais manifesta à União Brasileira de Compositores a satisfação com que receberá os seus Delegados, a fim de que numa troca cordial de impressões possam ambos os grêmios porfiar, juntos e unidos, pela consecução das altas finalidades que a ambos interessam.³⁷¹

Conforme aponta o trecho, a diretoria da Sociedade teria tomado conhecimento da fundação da nova associação de músicos por periódicos. Assim, a homenagem e a tentativa de imputar um clima amistoso com a União Brasileira de Compositores soam contraditórias frente ao desconforto entre os grupos nos últimos anos decorrentes da disputa em torno da regulação e do controle dos pequenos direitos.

De qualquer maneira, o Departamento de Compositores continuou ativo. Em meados de 1942, 26 músicos solicitaram a reintegração aos quadros da SBAT.³⁷² Os compositores de São Paulo manifestaram publicamente sua solidariedade à SBAT e seu posicionamento contrário à cisão do Departamento de Compositores em documento em que a reconhecem como “única mandatária dos compositores do Brasil”. Assinaram grandes nomes da música popular paulista, como Benedito Souza e Silva (Dito Silva),

³⁷¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai. - jun. 1942, p.46. (grifo meu)

³⁷² São Eles: Abigail Cecilio de Moura, Alfredo Viana (Pixinguinha), Assis Valente, Antenor Borges da Costa, Arthur Costa, José Gonçalves, Claudionor Cruz, Juraci Nazareth de Araújo, Haroldo Lobo, Milton de Oliveira, Arnô Canegal, Constantino Silva, Henrique de Almeida, Jose Francisco de Freitas, João Bastos Filho, Francisco da Silva Faria Junior, Francisco Pinto, Joel Menezes, Estanislau Silva, Miguel de Lima Matos, Nelson Teixeira, Ismael Silva, Max Bulhões, Waldemar Silva, Edgard Freitas, Laurindo de Almeida.

Francisco Rubens Mira, Ítalo Izzo, Marcelo Tupinambá, Roque Riciardi (Paraguassu), entre outros.³⁷³

Contudo, é possível verificar episódios que evidenciam um clima de tensão entre as duas associações. A partir dali parecia ter se travado uma disputa em que era necessário incansavelmente esclarecer e delimitar o espaço de atuação de cada uma delas em torno da regulação dos chamados pequenos direitos. Podemos mencionar como exemplo o envio, pela SBAT, de um ofício à UBC solicitando esclarecimentos sobre notícias em jornais de grande circulação no Rio de Janeiro (*A Noite*) e em São Paulo (*Vanguarda* e *A Manhã*) que divulgavam ter sido a União Brasileira de Compositores declarada oficialmente a única associação arrecadadora de direitos musicais no Brasil. Oficialmente porque no periódico *A Manhã*, tal informação vinha acompanhada de imagem de Lourival Fontes e Israel Souto junto à diretoria da UBC. Ary Barroso³⁷⁴, que já era presidente da UBC, desmentiu que tais notícias foram veiculadas a pedido da diretoria da associação, mas que foi resultado “de má compreensão do representante da ABCA em São Paulo”. Por outro lado, Geysa Bôscoli garantiu que o diretor do DIP, Lourival Fontes, “empenhou a sua palavra de honra de que fora da lei não agiria”,³⁷⁵ demonstrando que havia comunicação direta e estreita entre a diretoria da SBAT e do órgão responsável pela comunicação do Estado Novo.

A partir de fevereiro de 1943, entrou em vigor a nova tabela de direitos autorais. Ela foi resultado de uma reunião entre a SBAT e a UBC, que, sob supervisão da Divisão de Cinema e Teatro do DIP, teve como objetivo traçar novas diretrizes para a fiscalização e cobrança dos direitos autorais. Neste momento fica explícito o papel chave, ao mesmo tempo centralizador, que o DIP, especificamente o seu diretor

³⁷³ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul. - ago. 1942. Também foram signatários do documento: Carlos de Lemos Ramos, Corrêa Leite, Roberto Splendore, Armando Ciglione, Agostinho D’Onofrio, Manoel de O. Proença filho, Orlando Monelo, Francisco Códamo, Giacomo PEsce, João Souza Aranha (Cacique), Arnaud de Castro (Índio), José Gomes (China), Maria Cândida Jardim de Azevedo (Nenê Moura), Antonio Torchio (Architonio), Nabor Pires de Camargo, Enzo Soli, Armand Belard, Bráulio Americano Leal (Lilico Leal), João Portaro (A. Porto Araújo), Waldomiro Pereira dos Santos (Tocantins), Francisco Ferraz Neto (Risadinha), Vicente Cópia, Walter Rodrigues, José de Assis, Juan Rasso, Mozart de Abreu, Pedro Romano (Jorge Daclê), Afonso Simão, Ubaldo de Abreu (Baldeco), Fortunato Punhio, Benedito dos Anjos Gaia (Nedy), Jorge Galati, Rubens Santos, Nilo Silva, Edson de Almeida (Dedé Moreira), Paulo Trivoli, Souza Lima.

³⁷⁴ Ao final do ano de 1942, Ary Barroso foi desligado do Conselho Deliberativo da SBAT. A cadeira nº 30 passou a ser ocupada por Daniel Rocha.

³⁷⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jul. - ago. 1942, p.8.

divisional, Israel Souto, exerceu na atribuição de como seria realizada a arrecadação. A decisão de adotar uma tabela de cobranças única veio acompanhada da instalação do Serviço de Defesa do Direito Autoral. A partir de 18 de março de 1943, na Rua do Seminário, n. 165, em São Paulo, passou a funcionar seu escritório, de onde eram cobrados os direitos autorais dos autores e compositores representados por ambas as instituições.³⁷⁶ Do ponto de vista da diretoria, Bôscoli se mostra satisfeito com a parceria SBAT-UBC: “(...) acabaram-se os problemas que tanto prejudicavam os autores e compositores nacionais. Esse acordo nos leva a crer que não haverá mais problemas na defesa do direito autoral e que o autor agora poderá dar o seu grito de independência, vivendo, exclusivamente, da sua profissão”.³⁷⁷

Em maio de 1943, foi realizado um almoço no Clube Ginástico Português (RJ) em homenagem a Israel Souto - diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP. À confraternização, caracterizada pelo *Boletim da SBAT* como uma “verdadeira festa de cordialidade artística”,³⁷⁸ compareceram cerca de 70 pessoas, entre personalidades do meio teatral, cinematográfico e musical. A ocasião foi uma homenagem ao diretor pelo trabalho realizado em prol de autores e compositores e por ter feito cumprir a Lei Getúlio Vargas (1928). Na ocasião foram realizados discursos dos representantes da União Brasileira de Compositores e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Osvaldo Santiago e Geysa Bôscoli, respectivamente. Ao final, Paulo de Magalhães brindou ao presidente Getúlio Vargas, “grande e benemérito patrono dos artistas brasileiros”.

Em 1945, UBC e SBAT assinaram um acordo em que buscam demarcar as fronteiras do direito autoral brasileiro. Caracterizado como um “ato de fé e patriotismo”, o acordo previa que a SBAT ficava responsável pelas questões teatrais e a UBC pelas questões dos compositores musicais. Em relação ao enlace com a Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, ambas foram reconhecidas por ela e se mantiveram fiéis às suas diretrizes. Mas na prática, continuaram aparecendo reclamações e críticas de compositores no que se refere ao pagamento de direitos autorais. Em junho de 1945, Jorge Faraj dá uma entrevista em que critica ferozmente a atuação da Sociedade:

³⁷⁶ Em 1944, uma nova filial do escritório de cobrança foi inaugurada em Belo Horizonte, Minas Gerais.

³⁷⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar.-abr.1943, p.2.

³⁷⁸ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai.-jun.1943, p.8.

Só vivem do direito autoral os que fazem a sua arrecadação. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais pagou a sede própria que tem, com o dinheiro dos compositores. E quem diz isto não sou eu, e sim o Snr. Freire Junior, seu tesoureiro, em entrevista concedida recentemente ao matutino Democracia. E, para contrastar e confirmar o que digo, temos aí o caso doloroso do nosso querido Nono o famoso parceiro de Paulo Roberto na valsa Cigana. Está doente e na indigência, e a SBAT, que pagou sua sede própria com o dinheiro dos compositores e ainda tomou cento e vinte mil cruzeiros emprestados à Caixa de Beneficência dos Compositores, negou o auxílio médico de que esse seu antigo e veterano sócio necessita, alegando falta de dinheiro...³⁷⁹

4.1.2. A SBAT e as rádios

A regulação do direito do autor de conteúdos transmitidos nas rádios não era um processo que estava em andamento somente no Brasil, mas em vários outros países. No final de 1930, os cantores/compositores Gardel-Razzano e Corsini foram à justiça argentina questionar se as sociedades de rádios de Buenos Aires estavam autorizadas a continuar veiculando composições suas cujas autorizações foram concedidas somente para a gravação dos discos e os direitos recebidos por eles se relacionavam estritamente à execução privada. A decisão judicial foi favorável aos autores e as rádios tiveram que pagar multas.³⁸⁰ Na França, a Sociedade de Autores e Compositores de Música entrou com recursos na justiça contra Maurice Privat, responsável pelas emissões radiofônicas da Torre Eiffel, que foi acusado de difundir por três anos consecutivos obras de autores daquela associação sem autorização para essa finalidade. A notícia, veiculada na seção do *Boletim da SBAT* “Notas e Informações”, termina com um tom otimista acerca da aplicação da legislação em face ao funcionamento das rádios: “Entre nós, felizmente, a

³⁷⁹ *A Cena Muda*, 26/06/1945, p.22.

³⁸⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, nov. 1931, p.8.

última lei em vigor reconhece os direitos do autor sobre a radiofonia”.³⁸¹ O trecho se refere ao Decreto n. 20.047, de 27 de maio de 1931, que traz em seu artigo 14:

As irradiações de conferências, aulas ou discursos de caráter educacional, científico, artístico, religioso ou político serão precedidas sempre da indicação da pessoa que os pronunciar ou que os tiver escrito, para esse fim, a qual ficará responsável pelos conceitos que emitir, na forma da legislação que regular a liberdade de pensamento. Igualmente as irradiações de quaisquer escritos, já divulgados ou não por qualquer outro meio, serão precedidas sempre da indicação dos respectivos autores, respeitados os direitos autorais e mantida a responsabilidade pelos conceitos emitidos na forma da legislação aplicável ao caso.³⁸²

No entanto, se havia legislação sobre a matéria, a prática dela não era tão efetiva. O que se observou no Brasil foi uma intensa resistência por parte das sociedades de rádio no que se refere ao pagamento dos direitos dos autores e compositores que tinham suas obras veiculadas. A partir da pesquisa em periódicos da época - como o *Correio da Manhã*, *Diário da Noite* e *Diário de Notícias* - é possível acompanhar as disputas em torno do assunto. Antes de aprofundar a questão, é importante lembrar que as rádios foram meios de comunicação intensamente utilizados para a divulgação de informação, de cultura e como difusão de ideais pedagógicos-patrióticos pelo Estado principalmente a partir da década de 1940, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Lia Calabre aponta o período anterior a isso como uma fase experimental do rádio brasileiro. A autora ressalta que nesse momento havia poucas rádios no Brasil, considerando-se a sua dimensão continental. Segundo Calabre, na década de 1920 foram fundadas apenas 12 emissoras, sendo a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro a

³⁸¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai. 1931, p.12.

³⁸² Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20047-27-maio-1931-519074-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=As%20esta%C3%A7%C3%B5es%20de%20radiocomunica%C3%A7%C3%A3o%20m%C3%B3veis,ou%20amarrados%20no%20territ%C3%B3rio%20nacional>. Acesso em setembro de 2023. No ano seguinte foi aprovado o Decreto nº 21.111 (1º de março de 1932), que, em seu art. 35 (§ 1º), reforça novamente a necessidade de respeitar os direitos autorais e explicitar os nomes dos autores das produções irradiadas. A publicação dos decretos demonstra que o governo federal estava atento à regulação das rádios e dos direitos do autor.

primeira delas, em 1923. Na década de 1930, eram apenas 16. Em um contexto em que havia poucos recursos, muitos destes grupos optaram como estratégia de sobrevivência por formar rádio-sociedades:

... que em seus estatutos previam a existência de associados, com a obrigação de colaborar com uma determinada quantia mensal. Mais que uma opção, essa foi a única saída encontrada pelas emissoras de rádio pois a legislação em vigor concentrava nas mãos do governo tanto o poder de concessão de canais de transmissão, como o da autorização de irradiação de textos comerciais.³⁸³

Podemos arriscar dizer que a organização das rádios em torno de sociedades teria facilitado a reivindicação de suas demandas, culminando inclusive em ameaça de greves coletivas das emissoras. No seu início, ao longo da década de 1920, o rádio foi uma espécie de “vitrine” que ajudava a divulgar artistas e seus trabalhos para que pudessem atrair o público para seus shows em casas de espetáculos. Eram programas de apresentação de óperas, entrevistas, músicas clássicas etc. Lia Calabre destaca que era uma situação comum, naquele contexto, que artistas se apresentassem sem receber nenhum tipo de remuneração, utilizando da irradiação como uma plataforma de divulgação do trabalho: “Renato Murce, por exemplo, apesar de ter se apresentado no rádio pela primeira vez em 1924, somente recebeu seu primeiro cachê (pagamento por uma apresentação artística) em 1929”.³⁸⁴ Esse é um aspecto que merece destaque, já que ele vai em direção diametralmente oposta a um contexto de tentativa de regulação das relações de trabalho de artistas/autores/compositores no Brasil e no exterior, como buscamos demonstrar nesta pesquisa.

O escritor Ruy de Castro foi contrário ao repasse de direitos autorais das rádios à SBAT. Apontado pela imprensa como um dos precursores do rádio-teatro no Brasil, estreou com *Ruth* (1931) pela Radio Club do Brasil. A produção parece ter obtido êxito

³⁸³ AZEVEDO, Lia Calabre de. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Tese de Doutorado - Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2002, p. 53.

³⁸⁴ Idem, p.55.

de acordo com a crítica da época, que destacava a expectativa em torno da nova forma de transmissão:

O teatro pelo rádio... Muita gente ficou na expectativa da emoção que iria sentir, ouvindo uma peça pela rádio. Uma peça em três atos, movimentada, cheia de lances de alta vibração e de cenas sutis, a que não faltariam detalhes de que só o ruído daria a expressão natural. Uma alta comédia que se transplantaria do palco, com todos os seus acessórios materiais, para a acuidade auditiva.³⁸⁵

Em entrevista publicada no *Diário da Noite*, Ruy de Castro defende que as sociedades de rádio não devem pagar direitos autorais à SBAT, já que “não são sociedades comerciais e sim de alta cultura nacional. Equipará-las, pois, a bares, restaurantes, cabarets e casas de diversões, repugna, sem dúvida”.³⁸⁶ O escritor faz referência à Lei Getúlio Vargas, que apontava para a necessidade de pagamento de direitos autorais toda vez que houvesse execução pública de composições tendo como finalidade o lucro, o que incluía as rádios. Assim, a partir de seu depoimento é possível apreender a necessidade de afirmar o ainda incipiente meio de comunicação como espaço importante para a cultura nacional. Por outro lado, o autor - ao não reconhecer a SBAT como legítima instituição para recolhimento de direitos autorais dos programas veiculados - nos leva a refletir como esse novo elemento, o rádio, pode ser visto como um fator de desestabilização do papel social da SBAT como detentora da regulação da profissionalização dos autores/compositores no Brasil. Ainda no depoimento, o escritor questiona a maneira como foi estipulado o valor cobrado de 300 mil réis mensais e qual destino teria essa quantia. Além disso, na tentativa de justificar o não pagamento pelas rádios, admite que elas não mencionam os autores/compositores nos seus programas, o que dificultaria encontrá-los. A omissão dos responsáveis pelas obras irradiadas, algo muito semelhante do que acontecia - e em certa medida continuava acontecendo - no meio teatral e musical brasileiros nas primeiras décadas do século XX, denunciava a desvalorização do trabalho de compositores e autores no ainda incipiente sistema de

³⁸⁵ *Diário da Noite*, 27/02/1931, p.1.

³⁸⁶ *Diário da Noite*, 19/08/1932, p.3

broadcasting. Ao final, alega ainda que nos programas veiculados havia sido feito acordo em que teriam renunciado aos direitos autorais em favor das rádios.

O presidente da SBAT, Abadie Faria Rosa, vai ao mesmo jornal responder à acusação de Ruy de Castro de que a Sociedade se intromete na cobrança de direitos autorais nas rádios. Cita que sua legitimidade também está embasada nos contratos de reciprocidade com instituições congêneres no âmbito internacional - em torno de 25 naquele momento - reconhecidos pelos consulados dos respectivos países, bem como pelos Ministérios da Fazenda, do Exterior e pelo Departamento de Censura do Rio de Janeiro. Na ocasião acusa a Rádio Club do Brasil de veicular obras de Carlos Gomes, cuja herdeira era representada pela SBAT, acusando Ruy de Castro de estar mentindo quanto à adesão de autores associados em prol das rádios. Diante disso, reforça a cobrança de 10 mil reis diários que as sociedades de rádio deveriam pagar. Como argumento, diz que estas cobravam um valor superior por palavra executada: “Qualquer uma das nossas Sociedades de rádio, segundo a tabela de preços que temos sobre a mesa, cobram por 20 palavras 20\$000 no mínimo e cada palavra excedente mais 500 reis ou mesmo 1\$000 reis”.³⁸⁷

O conflito entre a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e as sociedades de rádio se prolongaria por mais algum tempo, utilizando-se dos jornais da época como espaço. Em 12 de julho de 1933, Elba Dias, então diretor da Radio Club do Brasil e secretário da Confederação Brasileira de Radiodifusão, anunciou, em entrevista ao jornal *Correio da Manhã*, uma medida radical: a suspensão do funcionamento das sociedades de rádio. Segundo Dias, no início da década de 1930 havia sido travado um acordo das empresas de rádio com a SBAT, ocasião em que ficou decidido que seriam pagos a quantia fixa de 90 mil reis pelos direitos autorais dos números irradiados. Entretanto, a SBAT estava cobrando que houvesse um aumento nestes valores, além de mudanças nas rotinas das rádios que, segundo ele, deveriam cumprir diversas etapas até sua irradiação, passando a seguir o que era realizado nas produções teatrais:

(...) cada sociedade de rádio passa a ter a obrigação de diariamente organizar o programa que exibirá quarenta e oito horas depois.

³⁸⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago. 1932, p.6

Feito esse programa, manda-lo-á à Sociedade de Autores Teatrais que se cobrará logo dos direitos exigidos. Com o recibo desse pagamento anexado ao programa, este seguirá dentro de um requerimento com dois mil e duzentos de selo, para a repartição da Censura da Polícia, que permitirá a irradiação depois de cobrar por programa a quantia de trinta mil réis. Diante do exigido só restava o caminho de sustar as irradiações.³⁸⁸

Sendo assim, diante da alegação de impossibilidade do cumprimento das novas condições de pagamento e de logística envolvida, o fundador da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro e então presidente da Confederação Brasileira de Radiodifusão, Edgar Roquette-Pinto, enviou um ofício ao Chefe do Governo Provisório Getúlio Vargas. No documento, integralmente publicado na mesma matéria do *Correio da Manhã*, explicita a impossibilidade de pagamento da nova quantia estipulada - de 30 mil réis por programa - cobrada pelos chefes de polícia. Além disso, solicita uma audiência com o presidente a fim de explicar as dificuldades que as empresas de rádio enfrentavam naquele momento. Termina o documento solicitando medidas que auxiliem as sociedades de rádio a “prosseguirem na sua obra de patriotismo e cultura nacional da qual tantos proventos materiais tem auferido o país com a criação do comércio de rádio...”.³⁸⁹

Em resposta à ameaça de fechamento das rádios, Abadie pede que seja publicada uma carta em que apresenta o lado da SBAT, defendendo que seja cumprida tanto a Lei Getúlio Vargas quanto a Convenção de Berna. Ressalta que este tratado internacional, ratificado no final de 1932 e do qual o país era signatário desde 1922, define em seu art. 11 “(...) que em caso algum a irradiação poderá ferir ou o direito moral do autor, ou a remuneração que lhe cabe pelo uso da obra quando irradiada...”.³⁹⁰ Diante disso, questiona o porquê de todos os profissionais envolvidos nas produções de rádio (músicos, cantores, funcionários, anunciantes etc.) terem seu pagamento garantido e os autores/compositores não, sendo que eles geram a matéria-prima das irradiações? Abadie propõe que seja cobrado por música a metade do valor que as rádios cobram por

³⁸⁸ *Correio da Manhã*, 12/07/1933, p.3.

³⁸⁹ *Correio da Manhã*, 12/07/1933, p.3.

³⁹⁰ *Correio da Manhã*, 13/07/1933, p.3.

palavra irradiada (500 réis). Desse valor iriam 225 para o compositor, 225 para o autor e 50 réis para a comissão. Sugere que as sociedades deveriam buscar as autoridades para conversarem sobre os direitos presentes nas irradiações.

A ausência do poder público é destacada por Felício Mastrangelo, diretor artístico da Rádio Sociedade Mayrink Veiga, que alegou que as rádios não foram contra o pagamento dos direitos de autores e que a ação da Confederação de Radiodifusão do Brasil se deu em decorrência do abandono das rádios pelo Estado. De acordo com Mastrangelo, faltavam recursos e amparo no apoio material, cenário que ocasionava o atraso do desenvolvimento do rádio no Brasil. Assim, segundo ele, as rádios se mantinham por meio da publicidade e os impostos pagos não eram revertidos para fomentar seu funcionamento. Mastrangelo se direciona diretamente à SBAT, que “... deveria (...) aliar-se ao rádio, para ajudá-lo a resolver os seus complexos problemas e não procurar criar-lhe a situação de não poder progredir”.³⁹¹ A esta declaração, Faria Rosa responde em carta aberta que a SBAT está pronta a ser aliada das sociedades de rádio com uma condição: que “todos que lhe prestam seu concurso, começando pelo Sr. Mastrangelo, e passando pelos seus ‘speakers’, músicos, cantores, executantes e transmitentes das irradiações também abrirão mão dos seus proventos”³⁹². Alega que não entende o porquê de somente o autor ser, na cadeia de irradiação, o único profissional altruísta ao renunciar a seus direitos. Inclusive é ele quem produz a matéria-prima e “determina a entrada de matéria paga nas estações de rádio”.³⁹³

Em meados dos anos 1930 havia cerca de 60 estações de rádio no Brasil³⁹⁴, aumento que desafiava ainda mais a SBAT no que diz respeito à fiscalização e arrecadação dos direitos autorais. Como demonstramos, vários compositores atuantes em programas radiofônicos, ou que tinham suas composições irradiadas, foram resistentes ao sistema imposto pela SBAT e apoiaram movimentos de criação de entidades civis próprias para a defesa de direitos. Muitos empresários ligados às sociedades de rádio não só apoiavam tais movimentos, como não reconheciam a SBAT como legítima entidade arrecadadora. A resistência ao pagamento não ocorria somente no Rio de Janeiro, mas em outros estados da federação. Encontramos registros que

³⁹¹ *Correio da Manhã*, 13/07/1933, p.3.

³⁹² *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1934, p.6.

³⁹³ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. 1934, p.6.

³⁹⁴ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan.1936.

algumas rádios de São Paulo se negaram a pagar os direitos relacionados, sob alegação de que não sabiam se de fato a SBAT repassaria o pagamento aos autores envolvidos. Como forma de assegurar sua idoneidade, a Sociedade teria convidado os donos destas rádios para conhecer sua sede e seu sistema de arrecadação e distribuição de direitos no Rio de Janeiro.³⁹⁵

A resistência de empresários do rádio, postura igualmente verificada no cinema, era acompanhada de uma justificativa de desconhecimento da legislação vigente sobre o assunto. Desta forma, é possível perceber que a SBAT investiu na publicação de material informativo acerca das matérias sobre os direitos do autor. Além de notas em seus boletins internos direcionados principalmente ao seu quadro social, agentes e representantes - o que já acontecia desde seus primeiros números - vemos que, a partir de meados da década de 1930, ela investiu também na publicação de livros sobre o assunto. Exemplar é a edição “O teatro, o rádio e o cinema e as leis de direito autoral”, compilação realizada por Abadie Faria Rosa. Publicada em 1936, e disponível para venda na sede da SBAT e em livrarias, foi apresentada como “A mais completa coletânea de leis, decretos e regulamentos policiais referentes ao direito autoral e ao contrato de artistas.”. No que se refere ao seu público-alvo, recomenda que “Todos os empresários de teatros, cinemas, rádios e outras casas de diversões devem ler esse utilíssimo livro.”³⁹⁶ Se, por um lado, as publicações da SBAT tinham como objetivo conscientizar os empresários dos diversos ramos do mundo das diversões acerca de leis, normas e procedimentos, por outro, também foram utilizadas para divulgar projetos no âmbito radiofônico. O *Boletim do Departamento de Compositores* promoveu, em 1942, a divulgação de “um interessante concurso”³⁹⁷ de letras e músicas populares promovido pela Rádio Mayrink Veiga. Os candidatos deveriam compor escolhendo uma das quatro modalidades (samba, marcha, valsa ou canção) e os ganhadores, além de ter suas produções gravadas em disco pela Victor - uma das gravadoras de maior atividade no período - e irradiadas, receberiam, de acordo com o regulamento, “todos os direitos autorais”.³⁹⁸

³⁹⁵ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, ago.1936, p. 7

³⁹⁶ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, jan. 1936, p. 4

³⁹⁷ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar. - abr.1942.

³⁹⁸ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mar. - abr.1942.

Mesmo diante de tentativas de negociação e do esforço pedagógico da SBAT de conscientização das rádios, encontramos na década de 1940 a permanência de desencontros nos procedimentos adotados. Em 1943, a sociedade civil alerta aos seus associados que foram informados por algumas estações de rádios que os direitos de irradiação haviam sido pagos diretamente aos autores após estes terem as autorizado a veicular peças de teatro, novelas, esquetes e outras produções. Alerta aos seus membros que o estatuto da SBAT proibia que os autores dessem autorização direta de suas obras, salvo quando por motivo justificado anteriormente (15 dias), perante o Conselho Deliberativo; e, quando, em caráter de exceção, recebidos diretamente, tais direitos deveriam ser repassados à SBAT.³⁹⁹

Assim, é possível perceber que o cumprimento da arrecadação dos direitos autorais e relacionados à execução de obras de seus associados nas rádios deveria ser alvo de fiscalização constante ainda naquele momento. O estabelecimento e o reconhecimento da SBAT enquanto representante dos direitos de autores teatrais e compositores não estava dado na década de 1940. Era uma posição em constante disputa e renovação.

A despeito das dificuldades encontradas em sua trajetória institucional nos primeiros anos de sua existência, podemos apontar que as décadas de 1930 e 1940 foram profícuas e estratégicas para o êxito de ação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Foi a partir daquele momento que ela alcançou um aumento vertiginoso dos contratos de reciprocidade com sociedades civis que defendiam os direitos de autores no Brasil e no exterior. Por outro lado, pudemos observar que tal expansão só foi possível após a promulgação dos decretos 5.492 (16/07/1928) e 18.527 (10/12/1928), que constituíram a Lei Getúlio Vargas. A partir daí foi possível a ampliação do escopo de recolhimento de direitos autorais, que passaram a não ficar inscritos somente ao grupo de autores teatrais, mas ampliados para todos aqueles que assinavam quaisquer produções culturais. Assim, aqueles autores que produziam esquetes, músicas ou qualquer produção não-teatral passaram a ser representados pela SBAT, o que a levou a ser vista e reconhecida pelo meio cultural como uma referência na área de direitos autorais no Brasil.

³⁹⁹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, set. - out. 1943, p. 25.

Havia um projeto institucional de busca de protagonismo da SBAT como instituição referência no campo da proteção à propriedade artística no Brasil, que esteve em curso e que a sociedade civil buscou efetivar durante as gestões de Abadie Faria Rosa (1929-1935), Carlos Bittencourt (1936-1937), Armando Gonzaga (1938-1939), Frederico Cardoso de Menezes (1940-1941) e Geysa Bôscoli (1942-1945). Buscamos demonstrar como esse foi um processo entremeado de disputas e conflitos com diversos setores dos meios cultural e político. Dos compositores, passando por sociedades civis, sociedades de rádio e agentes do Estado, foi necessário que ela mantivesse uma rotina (exaustiva) de negociações para se manter em atividade.

Considerações finais

Em 1943, Daniel Rocha, advogado e membro da SBAT, publicou uma série de textos sobre os anos iniciais da sociedade civil. Intitulado “A luta por um ideal”, o conjunto, publicado no momento em que a instituição comemorava seus 25 anos de existência, trazia uma narrativa que exaltava os principais personagens e fatos relacionados à sua fundação, entendidos como elementos-chave da constituição da memória institucional. Além de escritores como Paulo Barreto, Viriato Corrêa, Raul Pederneira e Chiquinha Gonzaga, Daniel Rocha destaca a atuação de Cândido Costa. O teatrólogo e tradutor, naquele momento já considerado um experiente escritor dos palcos, é apontado por Rocha como o “consolidador da SBAT”⁴⁰⁰, por seu desempenho como secretário em seus momentos iniciais. A sociedade civil é apresentada como uma instituição-marco, que, apesar das dificuldades encontradas por seus fundadores, foi fundamental para a melhoria das condições de trabalho e reconhecimento dos autores teatrais. Segundo o escritor, o período que antecedeu à sua criação foi marcado pelo descompromisso dos empresários no pagamento de direitos autorais, muitas vezes substituídos por baixas quantias ou “Um largo sorriso, um apertado abraço, um convite para ceiar depois do espetáculo...”.⁴⁰¹ Destaca ainda os fins práticos da SBAT, que ao estabelecer prontamente uma tabela de cobrança de direitos autorais, apresentar uma proposta de um código teatral e o estabelecimento de parcerias com outras sociedades civis no exterior, se distinguia de outras experiências associativas da época. Menciona a adesão de parte do meio intelectual à fundação da SBAT e o apoio voluntário e, portanto, gratuito de reconhecidos nomes da advocacia como Herbert Moses e Nicolau Tolentino Gonzaga. Destaca o contato de Paulo Barreto, representante da diretoria da SBAT, com autoridades da época, como o Ministro da fazenda, Antonio Carlos Ribeiro de Andrada, que garante a impressão dos Estatutos recém-aprovados pela Imprensa Nacional; e com o então Ministro do exterior, Nilo Peçanha, no sentido de intermediar o contato da SBAT com as sociedades civis de outros países. De forma geral, o teatrólogo chama atenção para a adesão da classe cultural e política, narrativa que coloca a SBAT em um lugar de grande aceitação desde a sua fundação.

⁴⁰⁰ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, nov. - dez. 1943.

⁴⁰¹ *Boletim da SBAT*. Rio de Janeiro, mai. - abr. 1943.

Apesar de apresentar as dificuldades iniciais como a oposição dos empresários, a divisão interna do grupo de fundadores nos primeiros anos da sociedade e as dificuldades materiais, a construção narrativa, que parecia objetivar a criação de uma memória institucional coerente, acaba por reafirmar o projeto de criação da SBAT e sua centralidade como entidade de defesa da profissionalização e reconhecimento nos meios teatral e musical no momento que completava duas décadas e meia de existência. Contudo, a pesquisa demonstrou que a consolidação do projeto político-cultural se aprofundou ao longo do tempo. O caminho percorrido entre as décadas de 1920 a 1940 foi repleto de negociações e disputas.

Após a mínima consolidação de sua estrutura física e administrativa, na década de 1920, foi possível apreender uma mudança em seu foco de ação: a busca de protagonismo na representação de autores brasileiros e estrangeiros em território nacional. Esta foi uma pretensão expressa explicitamente pelo grupo de intelectuais que estava à frente da direção da SBAT na década de 1930, do qual Abadie Faria Rosa é o principal interlocutor. Este foi um contexto de maior participação em fóruns internacionais de debate de assuntos relacionados à proteção intelectual, o que acabou por fortalecer e legitimar a atuação da instituição, então alinhada com o debate internacional. Internamente, adotou medidas a fim de construir sua legitimidade frente a autores, artistas e compositores: a criação de uma rede de ação no território do Brasil, através da presença de agentes e representantes; a instalação de sucursais, tendo destaque a criação de uma filial da SBAT em São Paulo no início da década de 1930; a publicação de produções de autores-membros e de livros de divulgação da legislação relacionada aos direitos dos autores, foram algumas das estratégias identificadas.

A pesquisa também possibilitou perceber que a relação da SBAT com o Estado brasileiro, visto como aquele que deveria garantir o amparo ao teatro brasileiro, pode ser caracterizada, de forma geral, pelo alinhamento e a parceria com diversas de suas instâncias. No entanto, é importante apontar também que tal proximidade - que mostrou-se essencial para a atuação e consolidação da instituição - também teve episódios de instabilidade e divergências.

A proximidade da SBAT com as autoridades é constante desde a sua fundação, ainda na Primeira República. Neste sentido, destaca-se a interlocução com prefeitos e governadores, que através de reuniões e participação em comissões, apreende-se a

participação da SBAT em momentos de debate e decisão acerca dos rumos do meio teatral. A relação com os censores e chefes de polícia mostrou-se essencial, já que eles eram os responsáveis por garantir o cumprimento da legislação e o recolhimento dos direitos autorais nos estabelecimentos. Assim, foi possível apreender correspondências, reuniões e, algumas vezes, a presença desses agentes na sede da SBAT, o que aponta para a criação de uma rede de sociabilidade e negociação mantida ativamente pela entidade. Assim, foi possível apreender, em seus primeiros anos de funcionamento, que a instituição buscou ocupar um lugar de interlocutora das demandas do meio teatral para o Estado brasileiro. Apesar de pontuais e descontinuadas, iniciativas como o Congresso Artístico Teatral e a Federação Artística Teatral, ambas de meados de 1920, foram tentativas exemplares neste sentido. A criação de uma Federação composta por associações profissionais ligadas ao meio teatral como lugar de debate e de reunião das principais questões dos diversos grupos de profissionais foi capitaneada pela SBAT, que se colocava como entidade central e responsável por representá-las diante das autoridades. A promoção do Congresso Artístico também tinha objetivos práticos. Diferente da Federação, foi um evento aberto à sociedade civil, espaço de apresentação e discussão de teses ligadas às questões enfrentadas no âmbito do teatro brasileiro, que seriam encaminhadas pela sua organizadora às autoridades competentes.

A SBAT também esteve presente nas negociações relacionadas às matérias legislativas que influenciavam direta ou indiretamente o teatro brasileiro. A participação nas negociações para a promulgação daquela que ficou conhecida como Lei Getúlio Vargas, em 1928, pode ser considerada um marco na profissionalização do meio teatral e precursora da regulamentação do meio laboral implementada pelo governo varguista na década seguinte. A pesquisa demonstrou que a partir dela, a SBAT transbordou sua atuação do meio teatral para o meio musical na década de 1930. Tal expansão, trouxe ganhos materiais e crescimento, por um lado, mas também uma necessidade de afirmar sua atuação frente aos compositores e ao Estado brasileiro. Outro exemplo que nos deparamos ao longo desta pesquisa, foi a Reforma Policial do Distrito Federal de 1931, iniciativa que teve Abadie Faria Rosa, representante da SBAT, presente em uma das comissões técnicas de discussão do projeto. Diante da ausência de artigos que explicitassem a atribuição da polícia na defesa da produção artístico-literária, prevista anteriormente pela Lei Getúlio Vargas, foi possível acompanhar a ação da SBAT que, através do envio de ofícios a autoridades ligadas ao processo, conseguiu fazer incluir no

documento a ação policial na repressão de irregularidades ligadas às produções culturais. A partir de movimentações como estas, foi possível acompanhar a SBAT em movimento para a promulgação de matéria legislativa e de seu cumprimento.

Um aspecto a destacar é a manutenção da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais como uma sociedade civil após a Revolução de 1930. Com a instituição do governo varguista SBAT continuou sendo reconhecida desta maneira, concomitante a um movimento de sindicalização de vários grupos associativos, a exemplo da Casa dos Artistas. Não foram encontrados documentos que explicassem a sua manutenção como sociedade civil voluntária, mas uma hipótese é que ela já havia estabelecido uma rede minimamente estável nacional e internacionalmente, que eram eficientes e rentáveis. Os diversos contratos de reciprocidade assinados, bem como a participação em fóruns internacionais que reuniram sociedades civis congêneres, podem ser indícios de uma forma de operar que estava, naquele momento, alcançando êxito.

Um último aspecto a se ressaltar acerca da relação entre a SBAT e o Estado brasileiro é a atuação de Abadie Faria Rosa como o primeiro diretor do Serviço Nacional de Teatro. Por ser um homem de teatro, Faria Rosa foi entendido como uma espécie de homem-ponte entre o meio teatral e o Estado brasileiro dada a expectativa de sua posse no órgão recém-criado. Neste sentido, interessava-nos investigar mais especificamente até que ponto ele poderia representar os interesses da SBAT à frente do SNT. Apesar de sua indicação apontar para a relevância da SBAT e ao êxito alcançado no período em que esteve à frente da instituição, na prática seu desempenho se mostrou aquém do que se esperava. Em um momento de institucionalização do campo da cultura, em geral, foi possível observar que o SNT não era um departamento de prestígio e que recebeu grande atenção do ministério de Gustavo Capanema. Assim, é possível perceber um esvaziamento crescente do poder de ação de Abadie Faria Rosa, que acabou com o tempo sendo acusado de ineficiência e fraude, inclusive por colegas seus da SBAT.

A título de conclusão buscou-se, a partir de episódios que envolveram diferentes grupos do meio cultural - empresários teatrais, artistas, compositores - e agentes do Estado, flagrar a SBAT em ação em uma análise sincrônica de sua trajetória institucional. No entanto, é preciso apontar que, como qualquer instituição, a Sociedade era composta por indivíduos cujas trajetórias, suas redes e relações com outros atores

sociais foram constituidores de embates e negociações. Desta forma, o projeto de constituição da SBAT foi instável e, portanto, sofreu modificações e acomodações ao longo do tempo. Neste sentido, a década de 1930 é central, já que desde o seu início, é possível verificar um transbordamento de seu raio de atuação do meio teatral, quando passa a abranger a regulação dos direitos de compositores de forma ampla, o que não aparecia na documentação institucional como um objetivo nos primórdios da instituição. Acompanhar a trajetória institucional da SBAT em suas primeiras décadas de funcionamento, pode contribuir na compreensão das dinâmicas relacionadas à profissionalização dos intelectuais no Brasil a partir do meio teatral.

Referências Bibliográficas

ABREU, Martha. “O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. *Topoi*. Rio de Janeiro, Junho de 2010.

ANDRADE, Mariza Guerra de. *Anel encarnado: biografia & história em Raimundo Magalhães Junior*. Minas Gerais, Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.

AZEVEDO, Lia Calabre de. *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Tese de Doutorado - Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2002.

BALABAN, Marcelo. *Estilo Moderno: Humor, Literatura e Publicidade em Bastos Tigre*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2016.

BATALHA, Cláudio Henrique de Moraes. *O movimento operário na Primeira República*. Brasil, Jorge Zahar Editor, 2000.

BROCA, Brito. *A Vida literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio ed., 2005.

CAMARGO, Angelica Ricci. Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional do teatro (1936-1945). Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social, Rio de Janeiro, 2011.

_____. “NOS PALCOS E NA POLÍTICA: AS ORGANIZAÇÕES DOS PROFISSIONAIS TEATRAIS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX”. *BALEIA NA REDE*, vol. 1, nº 9, março de 2013.

CAVALCANTE, Vanessa Matheus. *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*. Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2012

COSTA, Jeanette Ferreira da. *Da Comédia Caipira à Comédia-filme: Oduvaldo Vianna, um Renova-dor do Teatro Brasileiro*. Dissertação de mestrado, CLA – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1999.

DIAS, José da Silva Dias. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Artes, FUNARTE, 2012.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

FONSECA, Vitor Manoel Marques da. *No gozo dos direitos civis: associativismo no Rio de Janeiro, 1903-1916*. Brasil, Arquivo Nacional, 2008

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro, Sarapuí, 2002.

GOMES, Angela Maria de Castro. *A República no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2004.

“A escrita da história nos palcos - Teatro histórico e crítica literária na Marquesa de Santos”. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 34, n. 66.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia (Org.). *Intelectuais Mediadores: práticas culturais e ação política*. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo, Editora Unesp, 1999.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001.

MAGALHÃES Júnior, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Brasil, Civilização Brasileira, 1966.

MARZANO, Andrea; Melo Victor Andrade de (orgs.). *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*. Brasil, Apicuri, 2010.

MELO, Luís Alberto Rocha, et al. *Nova história do cinema brasileiro - volume 1* (edição ampliada). Brasil, Edições Sesc SP, 2018.

MICELI, Sergio. “Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)”. In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 69-291, 2001

MICHAEL. Pollak. Memória, esquecimento e silêncio”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

NORA, Pierre. “Entre memória: a problemática dos lugares”. In: *Projeto História*, São Paulo, nº10, dez. 1993.

NUNES, Mario. *40 anos de teatro: 1913 a 1920*. Brasil, Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol. 1.

40 anos de teatro: 1921 a 1925. Brasil, Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol. 2.

40 anos de teatro: 1926 a 1930. Brasil, Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol.3

_____. *40 anos de teatro: 1931 a 1935*. Brasil, Serviço Nacional de Teatro, 1956, vol. 4.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na Primeira República*. Brasil, Editora Brasiliense, 1990.

PALMEIRA, Natasha Belfort. “O entreato da belle époque: a cena nacional e luso-brasileira”. In: *Convergência Lusíada*, n. 37, janeiro – junho de 2017

PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. Brasil, Alameda, 2016.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Brasil, UNICAMP, 2020

PINTO, G. Hércules. *Viriato Corrêa: a modo de biografia*. Rio de Janeiro, Editora Alba, 1966, p.94

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo, EDUSP, 1999.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: Rémond, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: EdUFRJ/ Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. Brasil, Companhia das Letras, 1987.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. “Experiências da prática associativa no Brasil (1860-1880)”. *Topoi*, v. 9, n. 16, jan.-jun. 2008, p. 117-136.

_____. “Leis sociais e cidadania na Primeira República: o direito de associação”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo*, julho 2011.

Periódicos

Boletim da Sbat

Correio da Manhã

D. Quixote.

Diário da Noite

Diário de Notícias

Gazeta de Notícias

Jornal do Brasil

A Manhã

A Noite

O Paiz

Palcos e Telas

O Radical

Revista de Theatro e Sport

Revista de Teatro

Arquivos

- Instituto Moreira Salles, IMS - RJ
Arquivo Francisca Gonzaga

- Escola de Ciências Sociais - CPDOC/FGV
Arquivo Gustavo Capanema

- CEDOC/Funarte (documentação avulsa enviada pela biblioteca da instituição)
 - Cessão do Teatro Ginástico, 1943
 - Peças representadas pela Companhia Delorges Caminha, 1939

- Cópia trabalho Mozart da Gama, 1943
- Auxílios e subvenções SNT, 1939
- Construção de Teatro de Autores e Artistas do Brasil, 1938.

- Academia Brasileira de Letras
- Arquivo Joracy Camargo
- Arquivo Paulo Barreto (João do Rio)
- Arquivo Raimundo Magalhães Jr.
- Arquivo Viriato Corrêa

Anexo I - Diretorias da SBAT

(1917 - 1929)

Cargo/período	1917- junho/19 18	julho/dezembro 1918 (diretoria provisória)	1919 - 1920	1921 - 1922	1923 – 1924	1925 – 1926	1927-1928 *	1929
Presidente	Paulo Barreto (João do Rio)	Paulo Barreto (João do Rio)	Pinto da Rocha	Pinto da Rocha	Alvarenga Fonseca	Alvarenga Fonseca	Bastos Tigre	Abadie Faria Rosa
Vice-Presidente	Raul Pederneiras	Avelino de Andrade	Abdon Milanez	Avelino de Andrade	Baptista Jr.	Gastão Tojeiro	Paulo de Magalhães	Armando Gonzaga
2º Vice-Presidente				Rafael Pinheiro	Gastão Tojeiro	Victor Pujol	Eduardo Souto (maestro)	
Secretário Geral				Cândido Costa	F. Cardoso de Menezes	F. Cardoso de Menezes	J. Praxedes (Raphael Gaspar da Silva)	
1º Secretário	Viriato Corrêa	Cândido Costa	Cândido Costa	Azevedo Coutinho	Carlos Bittencourt	Marques Porto	Marques Porto/Fábio Aarão Reis	João Canali Corrêa
2º Secretário	Avelino de Andrade	Carlos Bittencourt	Artur Cintra	Luís Drumond	Octavio Silva	Fábio Aarão Reis	Gama e Silva	Geysa de Boscoli
Tesoureiro	Bastos Tigre	Paulo Silva Araújo	Avelino de Andrade	Manuel da Silva Oliveira	João B. Gonzaga	João B. Gonzaga	João B. Gonzaga/Cândido Costa	Azeredo Coutinho*

Cargo/período	1917- junho/19 18	julho/dezembro 1918 (diretoria provisória)	1919 - 1920	1921 - 1922	1923 – 1924	1925 – 1926	1927-1928 *	1929
Sub- tesoureiro								
Diretor comercial							João B. Gonzaga *	João B. Gonzaga
Procurador	Oduvaldo Viana	Artur Cintra	Canuto de Abreu	Carlos (Casex?)	Agenor de Carvoliva	Virgílio de O. Castilho	Evaristo de Moraes	
Bibliotecário – Arquivista	Agenor de Carvoliva	Cirilo Cortex	Cirilo Cortex	Serra Pinto	Freire Jr.	Freire Jr.	Miguel Santos	Pacheco Filho
Responsáveis pelo Boletim					Fabio Aarão Reis e Miguel Santos	Fabio Aarão Reis e Miguel Santos	Candido Costa	Candido Costa

(1930-1939)

Cargo/período	1930	1931	1932 - 1933	1934-1935	1936 - 1937	1938 - 1939	1939 - 1940
Presidente	Abadie Faria Rosa	Abadie Faria Rosa	Abadie Faria Rosa	Abadie Faria Rosa	Carlos Bittencourt	Armando Gonzaga	Frederico Cardoso de Menezes
Vice-Presidente	Armando Gonzaga	Frederico Cardoso de Menezes	Raul Pederneiras	Raul Pederneiras	Armando Gonzaga/Paulo Magalhães (desde abril/1937)	Paulo de Magalhães	Joracy Camargo

Cargo/período	1930	1931	1932 - 1933	1934-1935	1936 - 1937	1938 - 1939	1939 - 1940
1º Secretário	Álvaro D. Ribeiro	Renato Alvim	Sophonias Dornellas	Sophonias Dornellas	Pacheco Filho	Sophonias Dornellas	Sophonias Dornellas
2º Secretário	Pacheco Filho	Sophonias Dornellas	Armando Gonzaga	Amorim Diniz	Custódio Mesquita	Paulo Orlando	Ary Barroso
Tesoureiro	Azeredo Coutinho	Alvaro Duarte Ribeiro	Alvaro Duarte Ribeiro	Miguel Santos	Miguel Santos	Miguel Santos	Miguel Santos/Gastão Tojeiro
Sub- tesoureiro		Gastão Tojeiro	Freire Junior	Gastão Tojeiro	Freire Junior	Candido Nazareth	Gastão Tojeiro
Diretor comercial	João B. Gonzaga						
Procurador							
Bibliotecário – Arquivista	Henrique Vogeler (maestro)						
Responsáveis pelo Boletim	Cândido Costa (até meados de 1930); a partir de julho de 1930 - Renato Alvim						

(1940-1945)

Cargo/período	1940	1941	1942 - 1943	1944 - 1945
Presidente	Frederico Cardoso de Menezes	Frederico Cardoso de Menezes	Geysa Boscoli	Geysa Boscoli
Vice-Presidente	Joracy Camargo	Bastos Tigre	Luis Peixoto	Luis Peixoto
2º Vice-Presidente				
1º Secretário	Sophonias Dornellas	Sophonias Dornellas	José Wanderley	José Wanderley
2º Secretário	Ary Barroso	Paulo Orlando	Mario Domingues	Paulo Magalhães
Tesoureiro	Miguel Santos/Gastão Tojeiro	Gastão Tojeiro	Freire Júnior	Freire Júnior
Sub- tesoureiro	Gastão Tojeiro	Henrique Vogeler	Mateus da Fontoura	Daniel Rocha
Bibliotecário – Arquivista	Em outubro de 1940 - Gastão tojeiro como tesoureiro			Bastos Tigre
Responsáveis pelo Boletim			Mário Domingues	Paulo de Magalhães